文化表征与文化研究

周　宪　著

图书在版编目(CIP)数据

文化表征与文化研究/周宪著. —北京:北京大学出版社,2007.12
ISBN 978-7-301-13150-3

Ⅰ. 文… Ⅱ. 周… Ⅲ. 审美分析-文化-研究-中国 Ⅳ. B83-092

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 181779 号

书　　名:文化表征与文化研究
著作责任者:周　宪　著
责 任 编 辑:江　溶　艾　英
标 准 书 号:ISBN 978-7-301-13150-3/G·2257
出 版 发 行:北京大学出版社
地　　址:北京市海淀区成府路 205 号　100871
网　　址:http://www.pup.cn　　电子邮箱:pkuwsz@yahoo.com.cn
电　　话:邮购部 62752015　发行部 62750672　出版部 62754962
　　编辑部 62752022
印 刷 者:
经 销 者:新华书店
　　650mm×980mm　16 开本　23.5 印张　405 千字
　　2007 年 12 月第 1 版　2007 年 12 月第 1 次印刷
定　　价:32.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。
版权所有,侵权必究
举报电话:010-62752024;**电子邮箱**:fd@pup.pku.edu.cn

序 言

一个人重新翻阅自己多年以前写的文字,感觉多少有点奇怪。因为是自己写的东西,所以读来总会有点熟悉;但毕竟又是隔了相当一段时间了,那东西又好像是别人写的,总有点距离。我的《中国当代审美化研究》1997年由北京大学出版社出版,距今十年有余。

其实,十年是一个很短的时阈。人们常说,“弹指一挥间”。写这本书时,我还徜徉在“不惑之年”,今天却已到了“知天命”的年岁了。这多少有点让人欷歔。人一生会经历无数事情,有些事情你碰到若干次,可到后来并没有什么印象;有的事你平生只经历一回,但毕生难忘。这本书的写作就是后一种情况。因为1995—1997年间,是我最忙碌也最有成效的一段时光。

我清晰地记得,那时我住在古城金陵城中的台城。那是一个历史上流传过许多故事的地方。在那间朝南面向明城墙的书房里,我完成了这本书的写作。那时,台城还保留着几丝古城遗韵,没有被“开发”。说实话,我真的不喜欢“开发”这个词,因为“开发”通常就意味着告别某种美好的东西,就意味着生活方式脱胎换骨式的变革。现在,虽然我已不住台城了,可是每次路过那里,看到过度开发的宽阔的柏油马路、拥挤的小区楼宇,还有密集的人群……总是感慨良多。台城已不再!家门口那片荷花盛开、蛙声四伏的池塘消失了,错落有致的高坡土路那优美的轮廓线被夷平了,大地芬芳的泥土被各种砖石柏油全面覆盖,那些经历了半个世纪风云的阔叶法国梧桐树没了踪影。

呜呼!那曾经很是养眼的田园风景如今荡然无存。形形色色的“开发”使生存的空间如此令人窒息,有时真有一种喘不过气来的感觉。

这些多少有点伤感的文字,或许可视作十多年来中国激变的一个缩影。许多旧景不再,但新景观却层出不穷地涌现出来,让人目不暇接。哲学家波

兰尼有一本思想史上很有名的书，书名翻译过来可以叫做《巨变》（或《剧变》、《激变》等，*The Great Transformation*）。用这个概念来描述十多年来中国发生的深刻的现代化转变再贴切不过了。不仅是我印象中的古老台城一去不复返，整个中国都被全面而深度地“开发”了，从我们的日常生活，到社会经济文化，无不如此。

这本写于十多年前的书如今要出修订版，经历了这些年如此深刻的变化和发展，该作一些什么样的修订呢？这是一个难题！诚然，修订的办法有许多，我这里采取了也许有点讨巧的办法，那就是部分修改，增加一些新的内容，并保持一部分原来的面貌，既保持了原书的某种风貌，又加入一些晚近的新思考。前五章保持了原书的内容，因为从总体上看，尽管中国社会文化出现了许多新的情况，但它们对当下的中国文化仍具有某种程度的解释有效性，至少可以看做是一个时期对当代中国审美文化的理论反思。此次修订，新增第六和第七两章。第六章是关于日常生活审美化的讨论，这是第五章关于消费社会和文化主题的合乎逻辑的延伸和展开。今天，日常生活审美化的讨论很是热闹，所涉及的问题也是五花八门。我沿着这些年来一贯的理路继续这个话题，对当下中国社会和文化广泛的日常生活审美化景观作出一些理论上的回应。第七章是关于文化研究的一些重要问题的探究。我以为，1990 年代关于审美文化的讨论，到了 21 世纪，这个话题已经逐渐地转化为文化研究。从审美文化研究到文化研究，拿掉“审美”二字清楚地表明，这一研究领域不再局限于审美的维度，它超越了审美而进入更加广阔的社会—文化领域，采取了更加多元化或跨学科的视野与方法。此次修订，我把原书名《中国当代审美文化研究》改成了《文化表征与文化研究》，新的标题突出了文化与表征（或再现）的复杂关系。文化是一种或多种表征，没有表征也就没有文化。所以，关注文化表征也就合乎逻辑地进入文化研究了。另外，97 年版的后记也予以保留，作为当时写作和想法的一个记录。

最后，感谢北京大学出版社张凤珠女士、江溶先生对本书修订再版所给予的帮助。20 年前我曾经是北京大学的一名研究生，那时我从北京大学出版社的许多学术著作中获益匪浅。今天，作为该社的一位作者，应该感谢母校对我的培育。

2007 年初秋于古城金陵云岭居

目 录

序 言/1

导 论/1

一 文化的概念和文化社会学/2

二 社会变迁与文化转变/8

三 文化生产—接受模式/16

第一章 从传统走向现代/22

第一节 文化的历史形态及其转变/23

一 从原始文化到古典文化:整合转向分化/23

二 从古典文化到现代文化:和谐转向冲突/31

三 从现代到后现代:“去分化”现象/44

第二节 多元并存的中国现代文化/53

一 多元并存的文化结构/55

二 大众文化的“三部曲”/62

第三节 边界的消解与类型的重组/68

一 传统的类型和边界/69

二 边界的消解和共享文化/74

三 类型的重组/82

第四节 意义及其历史范式/87

一 作为美学热点的意义问题/87

二 意义的历史范式/89

第五节 仿像对传统意象的冲击/106

一 意象与中国传统审美趣味/107

二　仿像文化/111
三　仿像对意象的消解/115
四　仿像的文化本质/127
第二章　审美文化的历史分化/130
第一节　审美文化的民主化与相对剥夺/130
一　从文艺大众化到大众文化/131
二　共享文化与公共领域/135
三　民主化、多元性和相对剥夺/143
第二节　主体的分化与角色危机/149
一　角色的分化/150
二　传统角色的危机/156
三　新角色的形成/165
四　“先锋”与“后卫”/170
第三节　趣味的分化/176
一　趣味与社会变迁/177
二　趣味的社会学结构分析/181
三　趣味的互动结构/190
第三章　全球化与文化的本土化/194
第一节　全球化——新的语境/194
一　现代性的扩张/196
二　晚期资本主义/199
三　后殖民主义/201
四　文化冲突论/204
五　西方的衰落/206
第二节　全球化格局中的中国文化/209
一　全球化的中国视野/210
二　面对全球化的自我困境/215
三　文化“失语症”？/221
第四章　文化的媒介化与工具理性/229
第一节　面对媒介/229

一 从面对面转向面对媒介/230
二 大众传播的文化反思/241
第二节 审美文化中的工具理性/247
一 工具理性对表现理性的凌越/247
二 从主体性到技术崇拜/252
三 技术对文化:一把双刃剑/256
第五章 消费社会及其意识形态/259
第一节 理想主义文化的式微/259
一 理想型文化与世俗型文化/259
二 中国审美文化向世俗化的转变/261
第二节 世俗文化的时代/268
一 告别崇高:消费主义意识形态的兴起/269
二 告别悲剧:“喜剧时代”的来临/273
三 告别诗意:“散文时代”的到来/277
第六章 “后革命时代”的日常生活审美化/281
第一节 何谓日常生活审美化?/281
一 “后革命的”消费文化/283
二 “体验”与“品味”:谁的审美化?/286
三 作为日常生活审美化主体的中产阶级/289
四 进一步的问题/292
第二节 日常生活的美学批判/294
一 日常生活的日常性/294
二 审美乌托邦/300
三 游戏的狂欢/302
四 游击战策略/305
五 日常生活审美化/308
第三节 日常生活审美化的反思/310
一 生活与艺术的分合/310
二 如何看待日常生活审美化?/313
第七章 从审美文化研究到文化研究/317

第一节　文化研究与文学研究/317
一　文化研究的知识政治/318
二　范式转换中的资本流动/320
三　知识本土化与理论生产/322
四　文化研究的命运/324
第二节　文化研究是学科还是策略？/325
第三节　文化研究:精英和民粹的冲突/336
一　精英文化观的困境/337
二　民粹文化观的尴尬/340
三　本土文化语境与二元对立模式的超越/342
第四节　文化研究与二元对立思维/345
第五节　文化(知识)场的资本争夺/354

参考文献/361
后　记/369

导 论

中国文化的历史变迁充满了许多让人费解的谜。在漫长的中国古代社会,文化的发展变化可以说是极其缓慢的,用社会学的术语来说,处于一种微观变化(microchange)之中。而近代以来,中国社会和文化似乎一改过去那种渐变的面貌,充满动荡和天翻地覆的转变,这就是社会学上所谓的宏观变化(macrochange)。鸦片战争一变,五四一变,建国一变,最近的改革开放又是一变,巨大的转变不但使中国的文化获得了充满活力的发展,而且也使处于这个文化之中的人们不断地感受到巨大的"文化冲击"。从严格的意义上说,社会—文化的变化,是一个复杂的系统,它不但指正在或已经变化了的客观的物理的事实,诸如城市规模的扩大、生活水平的提高等,同时还指人们对这个客观上变化了的事实的主观感觉和体验,即是说,变化同时也是一种主观意识到的现象。从某种意义上说,变化是由观念的变革引起的,而观念本身也包含在这里所说的主观意识到的现实之中。因此,对变化本身的这些主观的和客观的现实的阐述,也同时属于变化。这样一来,当我们思考中国社会—文化的当前转变问题时,实际上面临着三重任务:第一,说明变化了的客观事实;第二,阐述第一种变化在人们主观世界中的反映和变化;第三,在此基础上,进一步分析两者的交互关系,特别是观念的变革怎样引起行为的变化,以及行为的变化又如何反过来影响观念的变革。

自1990年代初以来,中国社会—文化的巨大变迁,已经引起知识界的极大关注,越来越多的学者开始注意这些问题,并力图作出各种解释,以便把握中国社会—文化变迁的历史脉络和内在根源,进而推动和促进这一转变。然而,面对这一巨大的文化转型,理论解释面临的困难却也表明它自身所面临的转型。其中的问题是值得深入分析的:一是理论的危机,即现有的理论体系和概念已经不足以支撑我们对新的社会文化现象的阐述,我们面

临着更新“批判的武器”的历史任务,这个任务同时也就是“武器的批判”;二是阐释的冲动和焦虑,面对新的社会—文化现象,不少人急于说明,但却缺乏必要的理论准备和深入细致的研究,特别缺乏把“自上而下”的思辨研究和“自下而上”的经验研究加以融合,这使不少文化研究不是限于空泛,便是流于琐碎的事实;三是在目前的文化讨论中,尚缺乏对社会—文化的相关性的系统分析,不同学科的知识整合的交叉研究尚未形成,社会科学(如经济学、法律和社会学等)和人文科学(文、史、哲、艺术等)之间的协作互助尚未形成,因此整合的研究处于一种有待开发的状态。以上三个方面的问题,似乎在提醒我们,在对中国当前文化转变进行研究时,特别要注意选择整合的理论视野,加强多学科的“视界的融合”。

一 文化的概念与文化社会学

文化这个概念,可以说是一个无所不包的范畴,它无边无际。举凡人类的一切活动和产物,都有理由归于文化的名下。布莱希特说过一句至理名言:越是司空见惯的东西,人们越是对它缺乏思考。文化这个范畴在我们的日常生活中运用得如此广泛,以至于说到它我们不假思索地就领会了其含义。然而,文化究竟是指什么呢?关于这一点,学术界可谓众说纷纭。1950年代,美国著名人类学家克鲁伯曾列举过一百七十多种关于文化的定义,这就是明证。

从总体上看,文化有两种基本的界定方式,一种是宏观的整体的规定,另一种是从比较具体的角度作出的较微观的界说。前一种大多是哲学家们喜欢采用的方法,而后一种则是一些具体学科的专家习惯的做法。考古学认为文化是考古记载中那些可辨识的物质方面;人类学强调文化是一种特定的生活方式和个人认同感;社会学则以为,文化实际上是一个共同拥有某个地域和语言的群体生活的“蓝图”,等等。其实,这样的说法固然有其特定的道理,但这类从具体学科的角度来透视文化的做法具有明显的局限性。相比之下,那种综合性的界说或许具有更大的包容性。

> 文化是指一个社群的“社会继承”,包括整个物质的人工制品(工具,武器,房屋,工作,仪式,政府办公以及再生产的场所,艺术品等),

> 也包括各种精神产品(符号,思想,信仰,审美知觉,价值等各种系统),还包括一个民族在特定生活条件下以及代代相传的不断发展的各种活动中所创造的特殊行为方式(制度,集团,仪式和社会组织方式等)。①

这个界说的优点在于它同时兼顾到文化的物质方面、精神方面和行为方面。我认为这是一种比较准确完整的文化定义,也是本书分析文化问题的一个基本的参照系和出发点。诸如此类的文化定义我们还可以找出很多,比如,一般的社会学著作中常见的说法是:"文化通常被界定为一个群体的生活蓝图,这个群体共有一个特定的区域和语言,彼此之间感悟到责任,并以一个同样的名字来称呼它们。"②普通社会学关于文化的定义突出了可操作性和明确的范围,有不少可取之处。但这样的定义对于我们的批判社会学研究来说仍有问题。晚近社会科学和人文科学中的文化研究有几个值得注意的发展趋势,对于我们建立一种新的研究视野极富启发性。首先,晚近的文化研究特别强调对文化的行为和理解的研究,即在考察文化行为的同时,尤其注意行为主体对自己行为的理解和意识,以及特定社会中群体的有关观念和意识。如美国社会学家雷德菲尔(R. Redfield)所指出的,"文化是在行为和人造物中体现出来的习惯性的理解(conventional understanding)"③。这种强调主体和理解的趋势反映出对文化意义问题解释的关注。其次,晚近的文化研究,强调文化是意义的生产和解释,由此特别注重语言和符号在文化中的中心地位。1970 年代末以来,对文化研究产生了广泛影响的美国人类学家吉尔兹(C. Geertz),就是这方面的代表。他根据韦伯关于人的定义,把文化看做是一种对符号的意义的解释。在其享誉西方学术界的著作《文化的解释》中,他这样写道:"文化的概念本质上是一个符号学的概念。由于韦伯,人们相信人是一个悬浮在他自己编织的意义之网中的动物。

---

① Alan Bullock and Oliver Stallybrass, eds., *The Fontana Dictionary of Modern Thought*, London: Fontana, 1982, p. 150.

② Beth B. Hess, Elizabeth W. Markson, and Peter J. Stein, *Sociology*, New York: Macmillan, 1988, p. 56.

③ Joel M. Charon, ed., *Meaning of Sociology*, Englwood Cliffs: Prentice Hall, 1990, p. 204.

因此,意义的分析就不是探讨规律的实证科学,而是一门探讨意义的解释性的科学。”①吉尔兹的这个看法经常被人引用,而且被当做从实证的理论转向解释的理论的一个标志。它说明对意义及其符号构成的研究,已经被看做是文化研究最重要的方面。越来越多的学者发现,符号或语言与人的行为,就像是语法之于言语的关系一样。② 再次,自本雅明开创文化生产模式研究以来,它已经逐步形成了一个整体的综合研究范式。在近来的文化研究中,也许是随着后现代主义文化的兴起和后工业社会的来临,不少西方学者开始注意把文化当做一个“产品和消费”的过程。生产的社会,消费的社会,或是复制的文化等新的文化现象已经占据了文化研究的中心。不同的亚文化群体及其相关的社会结构变化,都导致文化生产和消费的不同形态。因此,在文化中实际存在的各种复杂的互动和交换过程,就构成了文化的特殊景观。最后,文化作为一个系统,它的形成不是一种力量的塑造,而是各种不同力量最终“妥协、交易而形成的”(negociated, transacted, and achieved)。这就是说,文化不是一个被动凝固的事实,而是一个发展变动的过程,在这个过程中,人们不是机械地接受传统或历史的遗产,而是积极地创造着和改变着文化自身。而在这个过程中,文化最终形成的面貌往往是与各种力量原来的主张或努力所不同的,因为文化是各种力量妥协、交易而实现的合力的结果。③

充分地注意到文化研究的这几个发展趋势,对我们建立一种批判的文化社会学将有什么意义呢?我以为意义极为重大。首先,我们在文化研究中不仅要注意到变化着的现实,更要注意促成这样变化的行为主体是如何解释或理解变化本身的。所以,在这个意义上,就像吉尔兹所言,文化研究本质上不过是“解释的解释”、“文本的文本”,这第一个“文本”是历史本身,而第二个文本则是对前者的解释。其次,把符号作为文化的表征,也就

---

① Clifford Geertz, *Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books, 1973, p.5.

② See Hans Haferkemp, ed., *Social Structure and Culture*, Berlin: Walter de Gruyter, 1989, 68ff.

③ Clifford Geertz., *Nagara: The Theatre-State in the Nineteenth-Century Bali*, Princeton: Princeton University Press, 1980; Marshall Sahlins, *Culture and Practical Reason*, Chicago: University of Chicago Press, 1971.

是在符号的形态、结构和规则的变化中寻找文化意义变化的根源。这一点对于我们侧重于审美文化的研究来说,是相当有用的。因为审美文化本质上就是一种典型的意义符号系统,它像一个晴雨表,巨细无遗地表征着社会的各种变化。和第一个要点联系起来,文化研究就成为对表意符号的理解和解释的再理解和再解释,这就必然转向对意义的探讨和分析。这是我们建立批判的文化社会学的一个重要内容。这种意义的解释不同于传统的实证的研究,因为它不再把文化看做是物理性的事实,而是视为意义的过程,视为与文化主体和文化解释的主体互动的主体间关系。在这方面,晚近兴起的文化社会学的研究对我们特别有启发,比如,英国社会学家拉什就曾概括了这种研究的范围和途径:

> 更为特殊的是,后现代主义和其他文化范式就是我所说的"意义体制"(regimes of signification)。这个观念来自"积累学派"的政治经济学家以及他们"积累的体制"这样的概念。……在"意义的体制"中,生产出来的只有文化对象。所有的意义体制都包含两个主要构成因素。第一个因素是特殊的"文化经济"(cultural ecomony)。一个特定的文化经济将包括(1)特定的文化对象生产关系,(2)特定的接受条件,(3)调节生产和消费的特殊体制结构,(4)文化对象流通的特殊方式。任何意义体制的第二个构成要素是其特殊的意义模式,通过这个概念,我想表明的是文化对象所依赖的能指、所指和指涉物之间的特定关系。①

依我之见,拉什在此描述的这个研究系统,就是一个完整的文化社会学的框架。我想强调的是,这两个要素是密切联系在一起的。意义的模式又是体现在文化经济中的过程,而不是一个索绪尔所设想的抽象理论模型。因此,在对中国当前的审美文化发展变化的理论探讨中,我们必须把意义的模式转化为意义生产和接受的相互关系,这个关系以及其中所体现出来的种种变化,正是我所关心的文化社会学问题。但是,我们如何来思考这些问题呢?这就涉及到批判的文化社会学的第三方面。再次,在批判的文化社会学的建构过程中,我们要特别注意防止两种偏向。第一种偏向是"文化精

---

① Scott Lash, *Sociology of Postmodernism*, London: Routledge, 1990, pp. 4-5.

英主义”或“文化保守主义”的立场。这种立场从一个褊狭的视野出发,对一切文化变迁都采取精英主义的否定,而对文化发展过程中的民主化、公共领域的扩大以及精英阶层被边缘化的现状深为不满。另一种偏向是放弃原则的大众文化哲学观点。所谓大众文化哲学观点,在此是指对一切文化变化都举双手赞成,不加区分不加批判地对待文化的各种变化,甚至放弃批判立场和反思态度,把理论研究降低为消费主义和享乐主义的合理化证明。最后,我们必须充分注意到文化发展的复杂合力状态,注意对构成这种合力的各种力量的分析,探索这些力量的结构性关系,为最终把握文化构成的总体性和未来,提供一条可行的途径。在这样的分析中,我们通常不可避免地会采取一种“理想类型”的研究策略,即把复杂多变的社会—文化现象经过合理的归纳整理后,总结出一些带有不同典型特征的文化类型,进而深入探讨其中的构成关系。但是,这种理想类型的研究只是我们进一步分析中国审美文化复杂现象和合力状态的一个初步阶段,更重要的是必须充分考虑到文化事实的复杂性和多变性。所以,在理想类型参照系的基础之上,我们必须对中国当前审美文化的各种力量彼此消长和错综纠结的“妥协、交易和达成”关系作深入的分析和说明。

当我们对文化及文化社会学的轮廓作了一番概要说明之后,有必要提出一种批判的文化社会学方法论。在对中国当前文化的研究方面,提倡这样一种批判的文化社会学不但是可能的,同时也是必要的。在我看来,所谓批判的文化社会学,首先是指一种研究,它以文化为主要研究对象,把文化变化视为整个社会变化的一个重要表征。其中,社会—文化—审美文化,构成了一个从大到小依次具体化的研究领域:社会作为文化的背景和语境,而文化作为社会的表征;更进一步,审美文化是整个文化的一个个案或“场”(法国社会学家布尔迪厄语),而总体文化又是审美文化的背景和语境。所谓的合力状态,也就是审美文化的“场”和其他社会文化的“场”之间的复杂互动关系。我们的文化社会学研究,就像社会学研究往往从一个具体现象入手一样,从审美文化这个具体领域入手,使文化的研究不致流于空泛;同时,审美文化的研究,又始终是在总体文化甚至社会的结构框架中进行的,文化和社会之间的复杂关系便昭然若揭。

其次,批判的文化社会学又是一种开放的系统。换言之,它既不是狭隘

的经验社会学的实证研究,也不是纯粹抽象的形而上思辨,它是在两者之外的第三条道路。更重要的是,批判的文化社会学对各种理论学科和方法保持开放,它倾向于一种多学科的交叉互渗的研究。这其中,有四个方面特别需要强调:第一,社会学的方法和视野是它的基本框架,社会—文化这样的范畴在文化社会学中是基本的。正像一些社会学家所指出的,必须保持一种"社会学的想象力"(米尔斯)。第二,历史学的观念对文化社会学来说是不可或缺的,历史感对于我们的研究来说,是把握社会—文化变迁的一个基本范畴。这种历史感不但是对变化了的现实的敏锐感悟,同时也是对变化中的理论的深刻反思。第三,一种世界眼光和人类学的视野,在这里具有重要的意义。一方面,它使我们在讨论中国文化的问题时始终处于国际背景的参照下,在全球化的条件下来审视中国的文化问题;另一方面,一种人类学的视野是我们保持自己文化同一性并警惕西方中心论和文化帝国主义所必需的。第四,所谓批判的文化社会学,这里的批判不但是一个具体的立场和思维方式,即对现存文化的批判反思的态度,同时也是一种对社会中的各种社会关系和文化命运的一种关注,特别是对文化领域中的各种压抑、物化和不公正现象的揭露。在这个意义上说,批判的理论实际上是一种具有功能主义色彩的冲突论,它通过对社会文化中各种关系和力量的社会历史分析,解释其中所包含的复杂的冲突和矛盾,并以某种"社会学的想象力"来憧憬未来文化,保持一种价值和激情。另外,在各种"后……主义"和思潮兴起的新的历史条件下,在多元论、宽容和微观政治学异常发达的状况下,我们一方面坚持一种"元理论"的努力,充分注意社会文化的总体性及其关系;另一方面,也要在多元和宽容的胸襟中保持自己的独特视野和理论,不以唯一的话语幻想和狂妄来取代或排斥其他理论话语,并保持一种积极的对话姿态。

如果把这样一些关于批判的文化社会学的陈述,同以上关于文化概念的新的理解联系起来,那么,我们就获得了批判的文化社会学的一个基本轮廓和框架。一言以蔽之,批判的文化社会学是批判性地解释社会—文化的意义问题,这显然是马克思的思想传统。正是在这个意义上说,马克思是批判的文化社会学的真正鼻祖。

二　社会变迁与文化转变

如前所述,中国社会的历史发展是所有文化转变的根本依据。如果我们想搞清文化特别是审美文化的历史转变的话,那么,对社会转变的思考就是一个无法回避的难题。

分析中国社会的转变,可以有不同的视野和方法。我主张一种批判的文化社会学,一种对社会结构作总体描述的做法,亦即遵循批判理论的先驱马克思和韦伯所采用的理想类型的研究模式。中国社会的发展极不平衡,各种不同历史阶段的社会现实和文化现象交织在一起。传统的、现代的甚至某种程度的"后现代的"成分错综纠结。所以,在采用理想类型的研究时,我们必须充分注意到这种复杂状况。即是说,理想类型的描述和分析充其量只是我们认识复杂的中国社会变化的一个途径,而绝不能视为一种简化和还原。正像任何模型和规律都只是复杂现象的"不完全的"概括一样,这里的理想类型的分析系统,只是无数变量的尽可能多的概括。诚如韦伯所指出的那样:理想类型"是通过单方面地提高一个或更多的观点而获得的,通过把大量单个现象汇聚起来……它们同那些通过一套统一的思想形式而进行单方面强调的观点结合在一起。理想类型不代表真实的东西,不过它试图给予它所代表的东西以表达上的重要性。它意味着指点形成假设的方法,它是一个思想结构,具有纯粹观念上划定界线的概念的重要性,现实通过它被加以衡量,以便在现实的经验内容方面为某些重要的因素分类,现实也通过它被进行比较"①。

如果我们把分析的焦点指向改革开放以来的中国社会,那么,以下几个方面的变化是显而易见的,我们正在从一元的社会走向多元的社会,从平均主义的社会走向分化的差别的社会,从官本位的社会走向市场化的社会,从身份的社会走向契约的社会,从政治社会逐步转向市民社会等等。在这诸多变化中,一个最重要最明显的变化,是中国社会已经从高整合低分化的社

① 周琪:《当代西方社会结构》,中国社会科学出版社,1995 年,第 9—10 页。

会,转向一个分化程度不断提高的社会;或者,借用社会学家涂尔干的术语来说,有一个从机械的整合走向有机整合的转变。这里所说的分化或区分(differentiation),是一个社会学的概念,它包含了多方面的复杂意义,首先是指社会构成从过去那种浑整不分的状态,转向一个区分逐渐增大的状态,一个较突出的标志就是政治、经济和文化的相对分化。我们知道,社会作为一个总系统,是由内部各种不同的亚系统构成的,马克思把社会的构成区分为上层建筑—经济基础两个亚系统,这对我们分析中国社会的发展转变具有重要的方法论指导意义。依据这样的二元基本结构,我们还可以进一步作深入的区分。根据功能主义社会学(主要是帕森斯)理论,一个社会要保持协调运作,各个亚系统必须发挥自己的功能并保持和谐。在帕森斯看来,社会和谐运作依赖于四个条件,即"适应环境"、"目标实现"、"保持模式和消除紧张"以及"整合",相应地,一个社会也就形成了经济、政治、亲族和社区文化组织四个亚系统。他认为,每个亚系统都由一系列体制(institutions)所构成,而体制又是由一系列的行为角色构成的,这些角色最终要受到基本价值观的制约。从传统社会向现代社会的过渡,就体现在社会的总体系统内不再是浑整不分的状态了,而是各个亚系统的不断分化,逐渐变得自律起来,其功能越来越趋向于完备。当然,这并不是说各个亚系统是纯粹自在自为的封闭独立系统,而是说它们一方面各自保持着自己的独立运作规则,另一方面又在更高的程度上互动。

一些社会学家发现,社会的进步和发展,实际上就是一个不断分化的过程。从历史的比较角度来看,传统社会相当程度上是一个高度整合的社会,而从传统社会向现代社会的过渡,一个基本标志就是社会的各个方面彼此分化,各个社会子系统开始具有并不断发展出自己的相对的自律性。甚至有不少人认为,现代化或现代性的扩张过程,就是一个不断分化的过程。韦伯和哈贝马斯都认为,现代化的进程体现为原先整合在一起的不同领域逐渐分离的过程。在韦伯看来,分化和自律性的获得,本质上是一个合法化的证明问题。在传统社会中,一切价值或场的合法化的证明,都有赖于某种"元叙述",比如理性、自然或神等等。而分化现象的出现,一个重要标志就在于,各个不同的领域逐渐发展出各自用以证明自身合法化的规则和标准。这就意味着,自身的合法化和基础论的合法化是彼此对立的:依据前者,每

一个领域或价值的合法性的依据不在于某个“元标准”,而在于其自身;依据后者,一切价值都必然会追溯到超越性的元范畴上去寻找根据。哈贝马斯也指出,文化的现代性和社会的现代化是同一过程的两个不同侧面,自始至终伴随着一个持续的分化过程。自文艺复兴以来,特别是到了启蒙哲学和理性主义,分化已经十分明显,理论的、伦理的和审美的三个领域逐渐区分开来,各自依循不同的规则。他写道:

> 韦伯给文化的现代性赋予了实质理性的分化特征。表现在宗教与形而上学之中的这种分离构成了三个自律的范围。它们是:科学、道德和艺术。这三个方面最终被区分开来,因为宗教和形而上学结为一体的世界观分道扬镳了。自十八世纪以来,从这些古老的世界观中遗留下来的问题已经被人安排分类以列入有效性的特殊方面:真理、规范的正义,真实性与美。那时它们被人当作知识问题、公正性与道德问题以及趣味问题来处理。科学语言、道德理论、法理学以及艺术的生产与批评都依次被人们专门设立起来。人们能够使得文化的每一个领域符合文化的职业,而文化领域内的问题则成为特殊专家的关注对象。对文化传统所作的这种职业化的处理办法先于文化这三个方面的每一个内在结构,那么出现的认识—工具结构,道德—实践结构,以及审美表现的合理性结构,每一结构都无一例外地处于专家的控制之中。①

在哈贝马斯看来,文化的现代性和社会的现代化是同一的,前者的分化特别突出地体现在理论、伦理和审美的不同理性原则的确立。法国著名社会学家布尔迪厄也继承了韦伯的传统,他从不同的角度切入现代性问题。他发现,从传统社会向现代社会过渡的一个重要标志,就是他所说的各个“场”的自律性加强。在传统社会中,权力关系是无中介的直接交换关系,它决定着身份地位、文化价值和定位等。然而,随着社会的发展进步,各个“场”必然会出现不同程度的自律性。在他看来,一个“场”的自律程度越高,其生产为社会(权力)领域中的其他生产者而非消费者的程度就越高。在比较

---

① 哈贝马斯:《论现代性》,载王岳川、尚水主编《后现代主义文化与美学》,北京大学出版社,1992 年, 第 6 页。

的意义上说,自律性程度最高的是科学场,其次是学术场和艺术场。前者的自律性体现为与权力的脱离,而后者的自律性则反映为与消费者的分离(艺术在这里主要指高雅艺术)。自律性较低的是法律场,而最少自律性的则是政治场,因为它和权力关系纠结在一起。在布尔迪厄的分析系统中,社会场和权力场是同一个领域的两个不同面貌,而其他的场与它们的距离也就是自律的标志。这里,一个关键的因素是中介,因为当各个场逐渐发展起来并日臻完善时,就必然会出现一系列的属于这个场的游戏规则,在这样的状况下,权力和社会场的作用也就从传统的直接交换关系,转变成为中介性的关系,自律或半自律(阿尔都塞语)也就由此形成。社会学家奥菲以另一个术语——"结构差异"——来加以描述。他指出,现代社会作为一个不断分化的过程,首先体现在家庭生活和工作场所的分离。在传统社会中,这两个地点是统一的,而向现代社会发展的标志之一,就在于两者的分离。由于这个基本的分离,进一步导致了一系列的分离:教会和国家的分离,法律和道德的分离,国家与市民社会的分离,劳动力的分工等等。他认为,正是这些分化,为一个具有更多可能性和更加自由的现代社会的出现创造了条件。①

当然,以上这些理论都是对西方文化和社会的发展所作的历史描述,从根本上说只适合于西方文化的分析。但是,如果用这样的参照系来考察中国文化的现代乃至当代的发展变化,我以为不失为一个有用的视角。如果把中国社会的发展粗略地划分为传统社会和现代社会两个大的阶段,那么,在这样的社会转变中,我们不难发现这种显著的分化过程。更进一步,假如我们把自鸦片战争以来的近代中国文化,初步区分为五四新文化运动阶段,建国后的社会主义文化阶段,以及改革开放以来的新时期,那么,可以更加清楚地看到这个分化过程的产生和发展。特别是改革开放前后的两个不同时期。在改革开放之前,中国的社会基本上是一个浑整不分的总体性或中心化社会。其最显著的特征就是一元性和政治性。政治、经济和文化被高

① Pierre Bourdieu, "The specificity of the Scientific field and the social conditions of the reason", *Social Science Information* 14, pp. 19-47. Claus Offe, *Contradictions of Welfare State*, London: Hutchinson, 1984.

度强制性地统一在一起,一切都是政治的不同侧面而已。有的学者发现,这一时期的中国社会,是国家对社会的和经济的各种资源的高度垄断,进而实现了政治、经济和意识形态的一体化,因而就形成了一个低分化的社会。[①] 用法国社会学家布尔迪厄的术语来说,这种低分化状态,就是各个相对独立的"场"尚未形成,所有的价值和活动都高度依附于政治场,而且是无中介的。

改革开放前,中国社会高度的整合性和总体性,显然是借助于体制上的中心化、资源上的垄断、社会生活的模式化以及自我封闭等方式来实现的。在这个整合的过程中,各个亚系统或者"场"的自律性都不存在,政治的考虑具有压倒一切的至上性。这种考虑首先通过政治系统对经济和文化等各个亚系统的直接控制而实现。即在这样的社会类型中,不存在各个亚系统的自律性,也就是政治系统并不实行亚系统的功能,而是超越一切地控制所有其他亚系统。或者干脆说,根本不存在其他亚系统的独立运作。政治系统以其总体系统的机能和普泛化运行机制,广泛地深入到经济和文化等各个领域。在特定的意义上看,改革开放以前的各种经济活动和文化活动,都明显地受到政治(通过体制性手段体现出来的权力话语)的强有力控制。或者说,任何非政治性的经济或文化活动都是政治性的。经济和文化变为政治的直接延伸。这种局面不仅体现在国家作为一种权力机器对各种经济活动的全盘计划和直接控制、经济资源的直接垄断,同时还反映在经济活动本身也带有强烈的政治意味。这就导致了经济活动不再按照经济自身的规律,而是根据政治需要来运作的局面。最典型的例子莫过于各种政治运动(由国内和国际的矛盾引起的)对经济运行的直接影响。

经济尚如此,文化又如何?从科学技术到文学艺术,甚至到婚丧嫁娶衣食住行,都显而易见地受到政治场的直接控制。用布尔迪厄的术语来说,各个"场"都直接从属于政治(一个"超级场")。无论是自然科学,还是其他学术,或是文学艺术,或是司法体制,都不存在和政治系统的间离和各自的自律性。于是,我们清楚地看到,任何其他场的运作规则,都是政治系统的

① 参见邓正来、景跃进:《建构中国的市民社会》,《中国社会科学辑刊》1992 年第 4 期;孙立平:《总体性社会研究》,《中国社会科学辑刊》1993 年第 1 期。

游戏规则的直接应用和延伸。任何一门科学或学科都可以根据某种特定的需要宣布为“合法”或“不合法”,比如,心理学和社会学等,可以被援引某种“合法化的”根据而判定为“伪科学”打入冷宫。文学艺术更加成为政治宣传的工具,变成为权力话语的直接传声筒,进而导致了文学艺术不可避免的贫困化。八亿人唱八个“样板戏”即如是。当然,在这样的社会整合状态中,有时会出现一些微小的反叛,无论这些反叛是来自异己的力量本身,还是政治场为巩固自己的地位而制造出来的对立,都只能作为越来越整合和一体化的助动力。这种浑整不分的局面在“文革”时期达到了顶峰,最终使社会濒临崩溃的边缘。

在这种政治、经济和文化高度一体化的格局中,除了政治系统具有超越一切的功能而外,经济和文化系统已经失去了自身运作的轨道和调整机能。这就形成了各个亚系统自身功能的丧失。在文化领域,工具性的政治话语是唯一具有合法性的话语形式,任何其他声音都不允许存在。与外部世界的文化交流逐渐终止,文化系统变得越来越自我封闭,唯一的合法化使得话语结构具有高度的排他性。文化,特别是审美文化,成了权力话语的直接表现形态。于是,在这种封闭的一元的中心化的社会结构中,唯一合法化的体制化文化,通过自己强有力的体制因素,实现着整个文化对政治的绝对服从。进入 1970 年代末 1980 年代初,奏响了改革开放的新号角。体制的改革形成了多种所有制形式并存的局面,同时又必然导致党政分家、政企分家,过去那种行政包办一切的中心化体制逐渐瓦解;经济改革从计划经济转向市场经济,统一的计划体制让位于市场供求和竞争的新体制。国家不再直接控制经济活动,而是通过一系列中介环节实现着对市场的宏观调控。这里所发生的变化是极其巨大的,最明显地体现在经济活动不再直接受制于政治化的权力,它获得了一定程度的自律性。这种政治和经济的相对分离,在改变着国家和社会的关系的同时,也极大地促进了经济的进步。而经济的长足发展对中国社会的各个方面都产生了不可估量的影响。虽然我们不是简单化的经济决定论者,但是,我们不得不承认,中国社会的一系列分化都和政治—经济的相对分化有密切关系,或者说,其他许多分化都是这一分化的连锁反应。

分化的结果显然以不同程度的差异出现,而差异则为自律性的产生创

造了必要条件。当中国经济在寻找和建立自身的游戏规则时,它一方面使自己有别于政治,另一方面又反过来对政治和文化产生重要影响。伴随着政治—经济的分化,其他更多的“场”先后不同程度地同权力关系“场”若即若离。自然科学当然是获得自律最多的领域,其他知识领域也逐渐获得了自己某种程度的自律性,以文学艺术为代表的审美文化也在这个历史性的分化过程中获得了自己一定程度的自律存在。布尔迪厄在分析从传统社会向现代社会的历史转变时,发现了一个十分有趣的现象,那就是在传统社会中,权力是以一种捍卫正统排斥异端的形式运作的,因此,本来属于真—伪的逻辑,就会被一种友—敌逻辑所取代,即是说,一切原本属于真—伪的问题,在传统的权力关系中都会转化成友—敌逻辑。其实这一点在“文化大革命”中表现得极其明显。学术也好,艺术也好,统统都有一个友—敌的逻辑判断。认知的问题也就被转化为伦理问题。在历史的分化过程出现时,布尔迪厄发现,获得自律越多的“场”,就会越多地谈论科学语言,并以一种真—伪逻辑来取代权力领域的友—敌逻辑。这种现象在“实践是检验真理唯一标准”的讨论中,表现得最为明显。这个命题的意义就在于从一种“凡是论”的权力关系友—敌逻辑中摆脱出来,而转向科学的自律的真—伪逻辑。

从文学艺术来看,也有一个从友—敌逻辑转向真—伪逻辑的过程。在改革开放以前,文学艺术以阶级斗争为纲,强调艺术的工具性,对“花”—“草”的友—敌判断是不可或缺的,因为艺术完全陷于政治网络的直接制约之中。粉碎“四人帮”,艺术开始走向新的境界时,“写真实”是最初的也是最有力的思想武器。这里,对“真实”的关注不只是一个美学问题,同时也是一个认识论问题,它反映了文学艺术摆脱友—敌逻辑而转向真—伪逻辑的变化。这种观念上认识上的变化,在一定程度上可以说是文学艺术获得其自律性的合法化依据,是审美文化生产者逐步建立自己游戏规则的一种努力,也是一种不同于工具主义的审美文化新范式的确立过程。那么,在分化出现后,文化一方面仍和政治保持着密切的关系,不过这种关系有时是通过一定的中介环节(有时候仍是通过直接的行政手段和政府行为)作用的;另一方面,文化同时又受到来自经济领域的压力和作用,这主要体现在当文化不再以政府计划指令来直接控制,某些部分开始转向发育不完善的市场化的文化时,便出现了经济领域的游戏规则和市场(商业)价值对审美文化

领域的渗透。也许我们可以更清楚地作如下表述:文化,特别是审美文化,在分化的基础上一定程度地或一定范围内摆脱了政治工具的地位,但这并没有使审美文化变成一个完全独立自足的领域;与此同时,它又受到了过去不曾有过的经济方面的压力和影响,进而使得文化产业或大众文化在中国当代文化格局中必然占有一席之地。在这个意义上说,分化只是各个领域关系的进一步复杂化和互动,而不是绝对的自律性的获得。这一点对于我们深入分析中国文化的转变是具有重要的方法论意义的。

分化对我们认识中国社会—文化的变化,是一个基本的标尺或维度。在社会学理论中,从马克思到韦伯,从帕森斯到哈贝马斯、布尔迪厄,对现代社会的分化或区分问题的关注是一个一以贯之的主题。如果我们进一步分析,就会发现分化出现在社会领域的许多方面。比如,社会构成的分化,使得过去那种平均主义的政治化的人,被差别主义的消费化的不同人群所取代;现代大众的形成和精英或少数人构成对应,等等。当然,这里我们最感兴趣的是文化本身的分化。换言之,当我们注意到文化和政治相对分离的同时,还必须注意到文化自身的分化。在改革开放之前,文化一方面直接受制于政治的权力关系,另一方面,文化本身也是清一色的一元的。文化即意识形态,即政治。在这个意义上说,文化中不存在差异和不同的成分,即使有也是暂时的,而体制的主导文化是唯一的不可替代的。道理很简单,友—敌关系的判断足以遏制任何不同的因素生长发展的可能性。然而,改革开放以来,随着经济、政治和文化的分化,文化自身也出现了不可避免的分化。文化的分化有多种含义,一种是指水平的分化,诸如审美、科学、法律、道德等不同文化范畴自身的区分,以及不同程度的自律性的实现。另一种文化的分化是指垂直的分化,即某一领域内部文化演变出不同的部分或形态。我们关心的是这后一种意义上的文化分化。以这样的观念去透视当代中国审美文化,我们不难发现一个主导文化(或主流文化、官方文化、正统文化等不同说法)、精英文化(或高雅文化、少数人文化、小圈子文化等)和大众文化(或文化产业、流行文化、通俗文化等)三足鼎立的局面。这个分化过程的出现,正是所谓的文化多元状况存在的必要条件。我以为,对中国当代审美文化的这种分化的深入分析和反思,是完整地理解中国社会—文化变迁的重要方面。看不到这种分化的历史过程,就会对文化作简单的

甚至保守的理解;而不注意这种分化复杂的辩证的互动关系,则又会导致将多元强制于一元,取消文化对话和复调状态,回归文化独白时期;另外,夸大这种分化的状况,对某一文化形态的片面强调,也是危险的,因为这必然会形成某种激进的或保守的(注意,在这里保守主义往往以激进的面目出现,它们是一而二、二而一的)倾向。历史地看,中国当代审美文化这样的多元共存的分化状态,是一个历史性的进步。当然,造成这种多元共存的局面的原因是相当复杂的。

至此,我们对中国当前的社会分化及其所造成的文化分化,作了一个描述性的说明。对社会的分化的分析是一种水平的社会学的划分,而对文化的分化则是一个垂直的形态学的划分。前者是后者得以出现的背景或语境,后者是前者变化的一个个案性的"领域"或"场"。回到本文开始时所设定的批判的文化社会学立场,那么,我们可以对这个历史性的分化过程进一步作出分析。如前所述,社会和文化是由各种在其中起着功能性作用的不同力量所构成的,因此,它最终不过是一个"妥协、交易和实现"的过程。中国当代的政治、经济和文化的独特面貌及其复杂的关系,构成了中国当代社会的总体性(这种总体性带有有机整合的特征,因此有别于改革开放前的机械性整合)。更进一步,政治、经济和文化的复杂互动关系,又导致了文化自身的分化,形成了主导文化、精英文化和大众文化的三分天下。这三种彼此相关又有所区别的文化,受到政治、经济和文化内部的各种力量的制约,从体制的作用,到市场的压力,甚至体制与市场的冲突和互动,再到文化生产者的分化和妥协等等。所以说,当代中国审美文化领域的巨大的深刻的变化,实际上正是这三种文化相互作用互相妥协的产物,它最终要受到总体性的政治、经济和文化背景的制约。我们的文化社会学分析的焦点始终放在这样复杂的关系以及变化上。

三 文化生产—接受模式

在指出了中国社会文化的分化现状后,接下来的问题是我们如何来分析这种分化对审美文化的影响,或者说,我们如何解释在这样的分化基础上的中国当代审美文化的意义。如果说批判的文化社会学关注的是分化条件

下各种文化力量的互动关系的话,那么,更进一步,这种关注是在一个把文化视为意义符号的生产和接受(消费)的动态过程中加以解释的。换言之,在这里,我们将采取一种批判的文化社会学特有的分析逻辑:首先,我们把文化(包括审美文化)看做是一个生产和消费现象,即是说,马克思主义关于生产社会和消费社会的基本理论是我们的基本依据,而现代社会学中对生产消费行为过程的诸种学说,是我们研究中"视野融合"不可或缺的一部分。其次,在一个生产和消费关系背景中研究文化,我们进一步把文化定义为一个符号的生产和消费的过程,审美文化作为一种特殊的又是代表性的文化符号,不但反映出这一领域特有的生产和消费的游戏规则,同时还在相当程度上代表了总体性的中国文化的基本面貌。即是说,审美文化的符号生产和消费的规则,是整体文化的一个缩影。如前所述,在现代文化社会学的研究中,对文化有几种具体的定义,而这些定义同时也体现了不同的研究倾向。以下三种定义是比较常见的,即文化作为语言和体制,文化作为传统和价值定向,以及文化作为生产和消费。① 其实,这三种界定并不是互不相关的,我宁愿把这三个方面看做是一个完整过程的三个侧面。因此,批判的文化社会学研究,就有必要把文化当做在一定体制内的符号生产和消费的过程关系。最后,根据以上两个基本界定,我们实际上已经确定了一个研究模式,即这里所谓的批判的文化社会学研究,就是在一个文化生产—接受的模式中考察审美文化。这种模式的特点在于,第一,它克服了静态地孤立地研究文化问题的局限性,在生产—消费的动态构成中来解释文化的意义,因此它是一种动态的辩证的互动关系研究。第二,正像马克思辩证地指出的那样,生产不仅为主体创造对象,同时也为对象创造主体;他对生产—消费的过程的考察,不但在共时的层面上是动态的,而且在历时的层面上也是动态的,这就意味着,这种动态的考察实际上是一种历史的考察。对当前中国审美文化的分析,必然要把研究的触角伸向历史的维度,借助历史的比较来解释和理解中国当代审美文化转变及其意义。第三,这样的分析模式为我们进一步考察社会和文化的分化提供了一个强有力的视角。我们知道,分

① Hans Haferkemp, ed., *Social Structure and Culture*, Berlin: Walter de Gruyter, 1989, pp. 68-73.

化体现为差异,而差异又必然导致矛盾和互动,无论从生产的过程,还是从消费的过程来看,都有非常复杂的分化所导致的差异和互动关系需要研究。这里,生产消费的模式,不但可以使我们考察审美文化内部的生产—消费互动关系,不同文化力量的运动的冲突,同时还可以为我们分析审美文化的生产和消费的结构与社会结构之间的同型关系提供可能。第四,一个更为重要的理由是,当代中国审美文化的发展和变化,已经远远超出了古典的艺术范围。技术的进步和影响,大众传播媒介的广泛渗透,具有读写能力的新的大众阶层的涌现,艺术生产方式从传统的个人手工操作向机械复制的转变,艺术传播方式的变化,流行时尚、趣味与群体和亚文化的关系等等,显然不能在传统的对个体创造力或个案的研究范式中加以解决。我们需要的是一个整体的能溶入新的维度的研究模式,而生产—消费的社会学模式正是顺应了这种要求应运而生的。

历史地看,在文化社会学的文化生产理论的发展过程中,有几种主要的理论模式。首先当属马克思的政治经济学模式。在马克思那里,生产和消费是一对辩证的范畴,马克思主义的经典作家正是通过对资本主义生产方式的历史考察,通过对剩余价值的现象的揭示,深刻地分析了资本主义制度下的不平等和异化劳动现象。虽然马克思并没有建立一个文化社会学理论学说,但在马克思主义的经典作家那里,关于劳动是人的本质力量对象化的理论,关于审美的能力和人的自然的社会化的理论,都为这一理论遗产的继承者提供了发展的可能。从经典的马克思主义的政治经济学模式,到现代法兰克福学派的批判理论,有一个很大的发展。法兰克福学派的理论家们,通过对启蒙运动的历史反思,在对后自由资本主义社会的经济分析的基础之上,对大众文化(文化产业)进行了深入的文化分析,提出了一个批判性的资本主义社会的文化生产和消费的分析模式,特别是对文化产业对大众的意识形态控制现象的揭示,以及对先锋派艺术及其乌托邦和救赎功能的大力张扬,具有相当激进的社会—文化批判性。晚近的批判理论更加关心在全球化条件下文化的支配和被支配关系,关心对资本主义社会中文化霸

权和压迫的揭露与批判。①

其次,除了这种马克思主义的政治经济学的文化生产模式之外,韦伯的社会学模式也是一个极有影响的模式。韦伯在分析新教伦理和资本主义发展的关系时所提出的一个文化社会学的模式具有相当的适用性。比如,韦伯的宗教社会学就有一个精致的结构分析系统。他把官僚化的和具有超凡魅力的领袖区分为两种不同类型,在宗教中就具体化为牧师和预言家。两者都是符号的生产者,为了争取各自的消费者相互竞争,在这个宗教社会学的结构内,形成了和马克思政治经济学模式相似的关于符号生产的三个要素:文化产品的供给者或生产者,文化产品,以及文化产品的需求者或消费者。在韦伯的体系中,牧师是现存宗教制度的维护者,而预言家则是宗教改革的力量,两者之间的冲突不但反映出宗教内部的矛盾,同时也揭示了生产和消费的复杂关系。韦伯的这个模式后来经法国著名社会学家布尔迪厄的重新改造,构成一个在现代文化社会学中极有影响的分析模式。他通过对"有限的生产场"(即高雅艺术或先锋派艺术)和"大规模的生产场"(即大众文化或通俗艺术)的关系分析,指出这两种文化生产的主体和性质截然不同。在前一种生产中,生产是为了生产者自己(其他艺术家、批评家、画廊老板、艺术经纪人等),即是说,这种符号生产的供给方同时就是它的需求方;而这其中的先锋派艺术家作为生产主体,实际上是承担了"预言家"的角色,他们以"异教"或"异端"面目出现,对现存的体制和传统进行颠覆;而后一种生产是为了消费者的生产,属于广大的社会场。布尔迪厄注意到,作为"预言家"的先锋派艺术家,在其有限的生产场中,往往引起作为"牧师"的学院派画家和批评家的强烈反抗,这样,他就把文化体制引入符号生产中来。最典型的体制如法兰西学院,其功能就相当于韦伯宗教社会学中的教堂(或官僚化的体制)。这种体制还包括博物馆、批评家、经纪人、画廊老板以及艺术学院。正统的画家和异端的先锋派画家争相向这个体制献

---

① 参见霍克海姆和阿多诺:《启蒙的辩证法》,重庆,1990; See also Theodor W. Adorno, "Culture industry reconsidered", in Jeffrey C. Alexander and Steven Seidman, eds., *Culture and Society*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990; Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, London: Routledge & Kegan Paul, 1984.

媚。布尔迪厄注意到一个有趣的现象,那就是批评家、画廊和美术馆的画册可以通过一种他们所特有的“命名权”而把某种艺术神圣化,比如对印象主义绘画或立体主义绘画的命名。这样一种“命名权力”实际上是以一种“符号的暴力”方式把某种价值强加给“大规模生产场”中的普通文化消费者。“有限的生产场”是由一些行动者和体制所构成的,它进一步涉及三种抗争:不同艺术生产者(已被神圣化了的艺术家、先锋派艺术家、异端艺术家、中产阶级艺术家等)之间的斗争,他们都希望被体制所承认并被神圣化;生产者和市场占有者(本质上就是体制)之间的斗争;不同的市场占有者之间的斗争。①

无论是马克思主义的政治经济学模式,还是韦伯的文化社会学模式,都非常关注生产和消费中各种不同的文化力量或亚文化之间的互动关系。这些现有的理论成果为我们分析中国当代社会—文化中的生产和消费提供了一个可资借鉴的视野。从晚近的文化社会学的发展来看,这种生产—消费理论有着很强的批判性和实践性,因此成为一种重要的文化分析模式。正像一些学者所指出的那样:“近一些年以来,一个更加特殊的生产概念已经发展起来,它强调意识形态与政治的作用。艺术和意识形态的关系,是依照来源于意识形态本身的唯物主义美学而被塑造了。这就是生产者、意识形态和文化生产的交互关系。……生产理论将焦点从十九世纪资本主义的个体主义,转向二十世纪政治生活和文化的集体模式。”②我以为,对中国审美文化的社会学分析,有以下几个基本问题,它构成了我们生产—接受模式的框架。其一是文化生产(符号生产或文本生产或意义生产),是一个布尔迪厄意义上的“场”,一个马克思主义经典作家所说的“合力”,一个吉尔兹所说的“妥协和交易”,即是各种力量的冲突、互动和协调。因此,在分析文化生产时,有必要对各种文化矛盾进行分析解剖。其二,在这样的矛盾分析基础上,还必须特别考察生产主体(艺术家、批评家和消费者等)各自的文化

① Pierre Bourdieu, “The production of belief: contribution to an economy of symbolic goods”, in *Culture & Society* 2 (3), 1980, pp. 261-294.

② Alan Swingewood, *Sociological Poetics and Aesthetic Theory*, London: Macmillan, 1986, p. 80.

行为和趣味关系,生产方式的演变,传播的渠道和发展,以及文化对象(产品)本身的意义产生方式的解释。其三,文化生产在这里被当做一个意义的生产,因此,符号和文本及其意义的产生和解释,就成为必然的中心问题。这个中心问题被恰当地描述为话语的概念、交流和沟通的概念。审美文化的生产就是一种特殊的话语的生产,而文化社会学的基本任务就是对这种话语的考察。我觉得,在文化社会学的分析中,有两种倾向应该加以避免,其一是只关心文化生产的主体分析,把生产看做是整个文化活动的基本的甚至唯一的环节,忽略了消费主体及其消费行为的研究。其实,布尔迪厄的模式就有这个问题。其二是对意义解释的关注,认为对生产的考察不重要,重要的是如何对现存的文本的意义进行解释,因此,认为接受主体的分析更重要。这后一种倾向可以在英国颇有影响的社会学家吉登斯的理论中看到,他直言:"文化分析集中在话语和我所说的'文化对象'的关系上。……因此,在意义的解释过程中,消费者或接受者变得比生产者更重要了。"①我认为,我们应该建立一个均衡的对称的文化生产—接受模式,意义的生产和解释具有对称性,正像任何理解活动中都必须有哈贝马斯所说的"对称的主体间性"一样。依据他的交往理论模式,在任何话语行为中,都存在一个言者和闻者的对称关系,这是话语行为或交流得以实现的前提条件。因此,无论是意义的生产还是意义的消费,说到底不过是这种对称的主体间性关系的反映,否则,任何交往行为都会严重地受到危害。他指出:"纯粹的主体间性是由我和你(我们和你们),我和他(我们和他们)之间的对称关系决定的。对话角色的无限可互换性,要求在这些角色的操作中任何一方都不可能拥有特权,只有在言说和反驳、揭示和掩蔽的分布中有一种完全的对称时,纯粹的主体间性才有可能存在。"②虽然这里哈贝马斯讨论的是交往关系,但实际上这样的关系正是文化生产和消费的关系,也就是一种文化意义

---

① Anthony Giddens, "Structuralism, post-structuralism and the production of culture", in Anthony Giddens and Bryan S. Turner, eds., *Social Theory Today*, Stanford: Stanford University Press, 1987, pp. 215-216.

② Jurgen Habermas, "Social analysis and communication competence", in Charles C. Lemert, ed., *Social Theory*, Boulder: Westview, 1993, p. 416.

的传递变化过程。可以说,在这样的过程中,生产者和消费者都是不可缺少的,而且在辩证的意义上看,这两种角色也是对称的、可互换的。

第一章　从传统走向现代

中国文化的历史源远流长,五千年灿烂文明史,有过无数值得自豪的辉煌。然而,近代以来,中国文化开始了艰难的转变过程。从传统社会向现代社会的转变,有赖于文化的转变。社会的现代化和文化的现代性实际上是两个密切相关的范畴。文化的现代性往往又是社会现代化的前提条件。

如果说中国传统文化的历史脉络和演变轨迹较为清晰的话,那么,近代以来的转变似乎显得非常复杂。更值得注意的一点是,中国地域广阔,不同地区的文化和经济差异较大,当有些地区已经迈入现代社会的门槛时,另一些地区却完全可能处于相当落后的状态;文化差异更是显著,都市文化和农村文化,沿海地区文化和内地文化,青年文化和其他文化等等不同领域,区别彰明。于是,有人认为,中国现代社会的实际状况是一个融前现代、现代甚至后现代文化各种因素于一炉的混合体。当一些显得"先锋"的学者奢谈所谓后现代或其他"后主义"、"后时期"、"后现象"时,这之前许多本应受到关注的问题却往往被忽略了。可以肯定,前现代(传统)和现代问题相互交织,构成了中国当前文化的真实图景。从整体上说,中国社会和文化的发展趋势,应该说是一个从传统形态向现代形态的转变。如果我们不能把握这个基本事实和发展趋势,过多地沉溺于形形色色的"后现代"问题,恐怕会像鲁迅所言,是想拔着自己的头发离开地球。其结果也许是对中国文化的一些更为迫切的问题视而不见听而不闻。

近代以来,文化一直是知识界关注的一个主题。而不断出现的文化和社会的巨大转变和动荡,又带来了一系列难解的文化之谜。当知识界越来越多地关注中国文化,特别是审美文化的转变,任何有关中国文化的当代转变的讨论,都必须具有一种历史眼光和历史智慧,必须把握从传统向现代转变的基本历史脉络。

第一节　文化的历史形态及其转变

文化是一个包罗万象的元范畴,关于这一概念的确切内涵,历来众说纷纭。在导论中我们对文化作了一个初步的描述,并对作为总体性的文化和作为亚系统的文化的复杂关系作了初步界说。这里,我们将通过对文化的历时考察,进一步分析文化发展的不同历史形态,以及它们内在的构成关系,以便更加深入地理解中国文化的当代转变。

一　从原始文化到古典文化:整合转向分化

在社会学领域,韦伯在分析合法化问题时,曾经以理想类型方法把不同的合法化形态归纳为传统的、克里斯马式的和理性的三种类型,用以解释不同社会文化以及不同时期的权威的合法化问题。其实,所谓的理想类型方法,早在韦伯之前,就已经被许多伟大的思想家使用过了,尽管有所差异。远的不说,就以德国为例,席勒发现他所处的时代正在发生巨大的转变,他出色地把文化的这种转变归纳为从"素朴的诗"向"感伤的诗"的过渡。黑格尔从他唯心主义的哲学观出发,通过对文化的历史演变的深入考察,将人类艺术区分为三个相继而又截然不同的阶段和类型,即著名的"象征型艺术"、"古典型艺术"和"浪漫型艺术"三种基本类型。马克思,这位伟大的思想家,则通过对生产方式的历史比较,对人类社会的基本形态作出了科学的划分:奴隶社会、封建社会和资本主义社会以及未来的共产主义社会等。由此可见,对文化问题的历史思考,一个有效的途径就是形态学和类型学(即理想类型)的方法。①

从较为成熟的历史类型学观点出发,我们可以把漫长久远的人类文明或某一民族的文化,粗略地划分为几种不同的历史形态。审美文化作为这个总体性的文化系统的亚系统,也遵循这样的形态规则。一般来说,我们可

① Pitirim A. Sorokin, *Sociological Theories of Today*, New York: Harper & Row, 1966.

以把文化的历史形态界划为三种类型:原始文化、古典文化和现代文化(后现代文化?[①])。每种形态都有其内在的逻辑和构成,有其自身的特征。[②] 如果我们进入这三种不同文化形态内部,就会发现当前中国文化的许多变化其实是有其深远的历史根源的。原始文化是人类早期的文化形态,其基本特征可以概括为高度整合性和功利性。所谓高度整合,是指原始文化内部尚未出现具体的分化,各种文化活动或领域(场)彼此错综纠结地合为一体。今天意义上的艺术或审美文化,在原始文化中是与原始宗教和巫术紧密联系在一起的,彼此无法区分。从旧石器时代的自然主义艺术和巫术的密切关系,到新石器时代的泛神论和图腾崇拜,艺术始终和其他社会活动、宗教活动不可分割地纠缠在一起。我们有理由推论,在这种文化形态中,审美文化并不是一个相对独立的构成,甚至不存在专门的审美文化生产者及消费者。高度整合统一的特征,体现为尚未分化的氏族部落的群体活动,使得审美活动融合在原始宗教巫术的群体活动过程之中,生产与消费乃是同一活动的两个侧面。原始文化高度浑整统一和未分化特征,体现在一系列方面,诸如社会阶级的低分化状态,职业和劳动分工尚未形成,经济的、文化的和其他活动之间没有严格的区分,甚至个体和群体也是混合在一起的。根据艺术史家豪瑟的研究,"职业的"艺术家的形成是一个漫长的过程,是分化的结果。从狩猎生产转向农业生产,季节性的劳动使得闲暇时间出现了;而最初的洞穴壁画是以巫术和经济为目的的,随着艺术家—巫师角色的分离,"职业的"艺术家才产生。[③]

功利性是原始艺术的另一个特征。所谓功利性,实际上是指在原始文化中,由于其未分化的特征,使得艺术并不具有自身存在的理由。如前所

---

① 关于后现代文化是否属于一个独特的历史时期,这个问题在西方学术界有不同的看法。一种观点认为(如哈贝马斯和吉登斯),现代性远没有完成,所谓后现代不过是一种假象而已;另一种观点认为(如利奥塔),后现代是现代的早期;比较多的看法是,后现代是现代主义文化之后的一个新的阶段,它不再是一种主义,而是多种主义(如杰姆逊)。

② 关于文化的不同历史形态及其特征,可参见席勒、黑格尔、斯宾格勒、雅斯贝尔斯、阿多诺等人的哲学著作,还可参见本尼迪克特、包阿斯、克鲁伯等人的文化人类学著作。此外,社会学家里斯曼的社会学划分,以及历史学家麦克鲁恩的传播方式的形态分类也是值得注意的参照系。

③ Arnold Hauser, *The Social History of Art*, New York: Vintage, 1957, Vol. 1. pp. 21-26.

述,艺术说到底不过是服务于原始宗教和经济活动的手段而已。功利性特征,相当程度上取消了原始文化内部的分化与差异。在我看来,分化与差异乃是文化发展及其内在冲突的根源,在这个意义上说,原始文化中尚不存在严重的对立与冲突,它根本上是一种同一的文化。关于原始文化和社会的未分化特征,英国社会学家拉什有较好的概括:

> 宽泛地看,在原始社会中,文化和社会尚未分化。实际上,宗教及其仪式是社会事物不可或缺的一部分。神圣的事物渗透在日常非宗教的生活之中。更进一步,自然和精神的东西在泛神论和图腾崇拜中也没有分化。巫师的角色表明了现世和来世之间的界限是模糊不清的,而祭司的功能也还没有分化和专门化。①

从原始文化进入古典文化,是人类文明的一大进步。虽然各民族文化进入古典时代的时间不一致,但从人类几大文明的发展来看,公元前5世纪是一个重要的历史分野。即是说,这时期中国、印度、希腊、埃及、波斯这样的文化,已跨入了渐臻成熟的古典时期。恰如雅斯贝尔斯所指出的那样:

> 以公元前500年为中心——从公元前800年到公元前200年——人类精神的基础同时地或独立地在中国、印度、波斯、巴勒斯坦和希腊开始奠定。而且直到今天人类仍然依附在这种基础上。②

雅斯贝尔斯把这一极其重要的时期称为"轴心时代",可以视为古典文化的成熟时期。

古典文化作为另一种历史形态,与原始文化有着许多不同。首先,古典文化打碎了原始文化浑整统一的不可分特征,出现了明显的分化与差异。分化作为一个社会学的概念,其含义很广。就古典文化和原始文化相比而言,分化表现在许多方面。英国社会学家拉什根据韦伯的思想,指出古典文化实际上开始了一个迈向现代的过程。这个过程中,分化显著地体现在如下两个方面:第一,文化和社会性的事物相分离;第二,神性的东西和世俗的

---

① Scott Lash, *Sociology of Postmodernism*, London: Routledge, 1990, p.6.

② 雅斯贝尔斯:《人的历史》,见《现代西方史学流派文选》,上海人民出版社,1982年,第38页。

生活相分离。从第一个分化来看，实际上是说文化已经开始逐渐作为一个相对独立的领域与社会的其他方面彼此有别了。文化和社会性的事物不再是一个不加区分的“场”，这个区分具有相当重要的意义。因为作为文化一个部分的审美文化，只有在文化和社会具有一定的分化的前提条件下，才有可能逐渐作为一个“场”发展起来。在古典文化的分化条件下，不但审美文化作为一个逐渐独立的文化形态已经形成，同时还呈现为审美文化本身也有不同的亚文化构成。第一个分化又是和第二个分化密切相关的，即宗教的东西和世俗的事物之间的区分。前面说过，在原始社会，宗教作为一个基本的社会统摄力量，对社会文化的各个方面产生极大的制约作用，文化在这样的条件下就是原始宗教的一部分。到了古典时期，世俗的和宗教的东西相分离，也就把审美文化作为不同于宗教的人类活动确立起来。文化的分离就是审美文化的分离，也就是艺术的形成，它必然导致专门从事艺术的艺术家的出现。这不能不说是人类文化的一个长足进步。各门不同的艺术类型和样式也随之发展起来。可以设想一下，如果没有以上两个分化，艺术的出现和发展是不可能的。史学家皮特里认为，各民族的艺术发展都有一个共同的规律，那就是各种艺术样式和门类不是同时发展起来的，而是有一个先后顺序。转折点最先出现在建筑和雕塑中，接下来是绘画，然后是文学、音乐等等。[①] 这不妨视为艺术本身的另一种分化，而真正的所谓艺术也只有经过这个时期才发展起来。

除了以上诸方面的分化外，还有一些社会方面的分化值得注意。虽然说文化和社会之间的分化已经出现，但这并不意味着两者之间互不相关。文化的发展其实和社会自身的分化休戚与共。到了古典时代，城邦的出现，与农村形成了区别；此外，阶级的分化，导致了等级的出现，“刑不上大夫，礼不下庶人”即如是。所谓“大夫”和“庶人”，不过是古典时期社会不同阶层地位的形象说明而已。如果说原始文化是一种整合不分的文化的话，那么，在古典时代，文化显然已经呈现出分化。这种分化不是指前面说过的各种不同艺术样式的形成，而是指文化随着社会的分化，也呈现出不同的亚文

① Pitirim A. Sorokin, *Sociological Theories of Today*, New York: Harpper & Row, 1966, p. 366.

化类型。正像“大夫”(贵族)和“庶人”(平民)的区别一样,古典文化也出现了两个相应的形态。一种形态我们可以不太严格地称之为贵族文化,另一种则是庶民的民间文化。前者是高雅的少数人的特权文化,是贵族士绅等上流社会的特权,先秦贵族有“养士”之风,米开朗基罗或委拉斯凯兹服务于贵族或王室,即是明证。后者却是另一番面貌,它质朴通俗,服务于多数人,甚至是未经教化的俗民。具体说来,审美文化古典形态中的贵族文化,具有规范和特权性。所谓规范,是指它有一个严格的趣味判断标准和风格系统,是在其发展历程中,经过一代又一代的艺术家、文人雅士或有教养的赞助人及鉴赏家历史地塑造的,体现为一整套文化惯例的规范体系。比如中国古典诗画中“品”的等级概念。所谓特权是指这种文化为少数有教养的文化阶层所垄断,中国古代贵族士绅阶层习六艺(礼、乐、射、御、书、数)即如是。民间文化属于另一范畴,它具有质朴、自然和单纯的审美品格。它不追求个人风格的刻意表达,而重在反映富有活力的群体民俗生活,决无贵族文化人为做作、书卷气和“学院派”之风气。如果说贵族文化是相对统一规范的话,那么,民间艺术则可谓千姿百态,体现了不同地域、社区和风俗的巨大差异。比较说来,贵族艺术属于统治阶级的艺术,而民间艺术则是被统治阶级的艺术。这是古典文化和原始文化形态上判然有别的一个标志。豪瑟在分析原始艺术和古典艺术的区别时,特别指出了这个差异。他认为,当原始社会的农耕者被分化为不同阶级时,便出现了民间艺术。“民间艺术(folk art)只有一个意义,即与统治阶级的艺术相对的意义。当民众尚未被分化为统治和被统治阶级,高雅的挑剔的和低下的卑谦的阶级时,民众的艺术是不可能被描述成民间艺术的。这是因为根本就不存在别的什么艺术。”①这就意味着,到了古典文化时代,文化已经形成少数人的和多数人的两个不同领域,它们不但在文化生产和消费上有所不同,而且在意义的构成方式上亦存在许多差异。差异就是矛盾,而矛盾的运动才构成文化的发展变迁。因此,我们要理解古典文化的内部运动和发展变化,就不能不注意到贵族文化和民间文化的二元结构。

---

① Arnold Hauser, *The Social History of Art*, New York: Vintage, 1957, Vol. 1. p.24.

从一般意义上看,古典文化形态中的贵族文化与民间文化,不存在现代文化中那种深刻尖锐的内在矛盾。古典文化是一种和谐的文化,虽然这两种亚文化有所区别,但并没有构成非此即彼的排他性敌对关系,事实上两者各有各的消费群体和运作范围。尽管从政治学意义上看,贵族文化作为统治阶级的意识形态,对民间文化具有“文化霸权”的含义,虽然贵族文化有一种要把自己的意识形态强加给其他文化的倾向,但从总的结构关系上说,两种文化之间似乎尚不存在现代文化中的那种直接的对抗和排斥关系。阶级差别和文化差异的存在,以及特定消费群体和趣味差异的存在,为两种亚文化的平行发展提供了可能性。这里,贵族文化和民间文化的关系当然不是彼此无关,而是有不少复杂的相互关系。这种关系之一,是贵族文化的更新与变革,常常从民间文化中汲取养料,因为民间文化是一个巨大的活生生的“场”,它较少刻板的规矩,较多随意性、即兴特征和活泼性。一般意义上的贵族艺术规范和准则,在民间艺术中尚不存在。而贵族艺术则由于依赖于少数艺术家,并受制于贵族的趣味和狭隘标准,因此很容易失去发展的活力,并演变成为僵化的贫乏的文化。从民间艺术中吸收素材和灵感,是贵族艺术在古典文化条件下必然的现象。从民间乐府到“诗三百”,从流行于街头巷尾的说书艺术到文人化的章回小说,显然就是一个例证。俄国形式主义的代表人物梯尼亚诺夫就曾指出文学史上的一种规律性现象,“正宗文学”(贵族文化)与“边缘文学”(民间文学)之间,存在着不断的交换关系。换言之,来自民间文化的不那么精致完善的体裁、技巧、风格和语言,经由文人的加工,转而成为规范化的雅文学。什克洛夫斯基把文学史的这种发展规律,解释为“陌生化”。

诚然,直接的冲突不存在,但并不能理解成两种文化之间毫无抵牾摩擦。在贵族文化施行自己的“文化霸权”的同时,民间文化也在以各种各样的方式消解着贵族文化对自己的制约,以反映出俗民的文化趣味和生活方式。关于这一点,前苏联著名的美学家巴赫金有非常出色的描述。巴赫金发现,西方中世纪以来的民间文化中,有一种诙谐文化,在许多方面都和严肃的正统的官方文化(即贵族文化)构成了对立关系。他指出,民间诙谐文化是正统的官方文化之外的“第二世界和第二生活”,这种文化具有以下几个不同于官方文化的特征:其一是它的全民性。与只限于少数人的贵族文

化不同,它是全体人民参与的文化活动,这特别明显地体现在各种广场狂欢活动中。他写道:“(广场狂欢的)所有这些仪式和演出形式,作为以取悦为目的的活动形式,同严肃的官方的——教会和封建国家的——祭祀形式和庆典都各有原则性的区别,它们显示了看待世界、人和人的关系的另一种角度,绝对非官方、非教会和非国家的角度;可以说,它们在整个官方世界的彼岸建立了第二世界和第二生活。”①在巴赫金看来,如果要理解中世纪以来的西方文化,不了解这种官方的教会的和民间的文化的双重关系,就无法完整把握这一时期的文化。按照他的文化形态学,古典文化的基本结构正是这种官方文化—民间文化的二元格局。在狂欢节中,舞台没有边界,参与者不分演员和观众,除了狂欢之外没有其他任何生活,人们无法躲避它。于是,在这样的文化仪式中,那种只代表少数人的封建统治阶级文化特征被消解了,取而代之的是狂欢的全民性。在狂欢节期间,人们只能按照狂欢节的法律生活,这是一种自由的法律。因此,狂欢具有宇宙的性质,是人人参与的世界的再生和更新。民间文化的第二个特征是它具有使人趋向于亲昵的特征。即是说,在民间文化中,尤其是在广场狂欢中,一切等级和差别都消失了,人们不分彼此不拘形迹地自由接触。“人们之间不平等的任何距离,都不存在;起作用的倒是狂欢式的一种特殊的范畴,即人们之间随便而又亲昵的接触。……在狂欢中,人与人之间形成了一种新型的相互关系,通过具体感性的形式半现实半游戏地表现出来。”②第三个特征是一种逻辑颠倒。现实生活中的崇高和卑下、伟大和渺小、明智和愚蠢等,完全颠倒了。皇帝变成了被嘲笑的对象,而下层人则成为有权嘲笑帝王的人。这是民间文化的一个重要特征,它体现了一种完全不同于官方文化的自身逻辑。或者说,是把正统的官方文化所确立的各种社会规范和价值尺度来一个彻底的颠倒。巴赫金写道:“狂欢节语言的一切形式和象征都充溢着更替和更新的激情,充溢着对占统治地位的真理和权力的可笑相对性的意识。这种寓言所遵循和使用的是独特的‘逆向’、‘反向’和‘颠倒’的逻辑。……但必须指出,狂欢节的戏仿远非近代那种纯否定性和形式上的戏仿:狂欢节式的戏

① 巴赫金:《巴赫金文论选》,中国社会科学出版社,1996 年, 第 100 页。
② 同上书,第 176 页。

仿在否定的同时又再生和更新。一般说来,民间文化完全没有单纯的否定。”①最后,民间文化还使为官方文化所不屑一顾的粗鄙进入艺术。巴赫金的形态学模式为我们理解古典文化提供了一个独特的参照系。他把民间文化和官方文化作为两个彼此相对的范畴加以分析,道出了古典文化内部的矛盾及其运动,对我们极有启发意义。

虽然以上分析都是对西方文化的考察,但从相当程度上说,是适用于中国文化的。中国古典文化的总体性结构中,同样存在着贵族文化和民间文化两个基本范畴。尽管中国文化中并不存在西方式的狂欢节式的文化,但从比较的角度说,民间文化和贵族文化的许多方面构成了相对的关系,因为说穿了这两种文化各有各的逻辑和规则。在指出古典文化的二分结构的同时,我们还必须指出古典文化不同于原始文化和现代文化的另一个基本特征,那就是它是一种和谐的文化。所谓和谐的文化在这里实际上有两个含义。第一,和尚未分化的整一的原始文化相比,古典文化由于社会和文化的分化,已经出现了不同文化亚形态及其相互关系。如果说原始文化中并不存在差异和矛盾的话,那么,可以说贵族文化和民间文化的二元结构,已经形成了复杂的差异关系和矛盾关系。只不过这种差异和矛盾从总体上看,基本上是一种和谐状态。虽有冲突,但不至于彼此截然对抗和分裂。从文化角度看,古典文化的和谐特征是一个较为共识性的结论。从中国文化的具体情形来说,儒家思想中的“中和”观念,可以说典型地反映出人和自然、个体和社会等诸多方面的和谐关系。从美学上看,儒家提倡通过艺术这个特殊的手段,来达到“兴、观、群、怨”的效果,进而实现社会和文化的整体和谐。《白虎通德论》卷二《礼乐》篇中记载了孔子的一段话,突出地反映了儒家“和”的思想:

> 子曰,乐在宗庙之中,上下同听之,则莫不知敬。族长乡里之中,长幼同听之,则莫不和顺。在闺门之内,父子兄弟同听之,则莫不和亲。故乐者所以崇和顺,比物饰节。节文奏合以成文,所以和合父子君臣,附亲万民也。是先王立乐之意也。②

① 巴赫金:《巴赫金文论选》,中国社会科学出版社,1996 年,第 106—107 页。
② 《白虎通德论》。

第二,所谓古典文化是一种和谐的文化,也是在和现代文化相比较的意义上得出的一个合理的结论。与现代文化相比,古典文化中虽然存在着贵族和民间两个不同的结构及其复杂关系,但这种分化的矛盾尚未达到现代文化中那种彼此对立排他的状态。在这个比较的意义上说,古典文化可以视为一种和谐的文化。黑格尔在分析象征(原始)、古典和浪漫(即现代)艺术之间的基本区别时,曾经提出一个参照系,即形式和内容的不同关系。在他看来,原始文化是一种象征型的文化,其基本特征是物质表现形式压倒精神内容,这是一种不和谐的关系。浪漫型艺术正好相反,是精神内容压倒物质表现形式,这也是一种不和谐。至于古典文化,则体现出物质表现形式和精神内容之间的和谐一致。这里,虽然黑格尔是从他的所谓理念发展的唯心主义哲学观出发的,但他的分析在相当程度上的确把握了古典文化的和谐特征。进入现代文化以来,越来越多的学者以各种不同的方式和观念表现出他们对古典文化的和谐特征的体认甚至怀念。德国史学家舒巴特(W. Schubart)把文化区分为四种基本类型,其中一个主要的类型是和谐的文化(the harmonious culture)。他认为和谐文化以荷马时代的希腊文化和儒家式的中国文化为代表。①

二 从古典文化到现代文化:和谐转向冲突

文化的发展,从古典形态向现代形态的转变,有两个基本的标志值得注意。第一,进一步的分化导致了古典文化的瓦解,进入现代文化的基本动力就是文化更加剧烈和深入地分化。正像一些文化社会学家所指出的,分化是文化现代性的主要特征。第二,在分化的基础上,文化出现了更加明显的冲突和矛盾。如果说古典文化的基本特征体现为和谐的话,现代文化的基本特征则是对立冲突。在古典文化中,精神与物质、个体与社会、感性与理性尚处于相对的和谐状态之中,然而,现代文化的形成打破了这种和谐,进而构成了尖锐的对立冲突。

---

① Pitirim A. Sorokin, *Sociological Theories of Today*, New York: Harpper & Row, 1966, p. 325.

从西方文化的发展来看，席勒和黑格尔最先意识到现代文化的来临。前者以素朴的诗和感伤的诗为分野，后者以散文时代取代诗的时代作为描述，从不同的角度涉及到古典文化的终结问题。马克思通过对资本主义制度的分析，特别是通过对异化劳动的分析，指出了封建社会与资本主义社会的巨大差异。斯宾格勒宣称，浪漫主义以降，西方文明已奏响了没落的衰音；齐美尔则在世纪之交惊呼：西方文化步入了“文化悲剧”的时代；海德格尔断言，技术理性对精神的凌越，使人们不再“诗意地栖居”……所有这些伟大的德国思想家们都道出了一个显而易见的事实，那就是一个全然不同于古典文化的现代文化已经展现在我们面前。

显而易见，现代化的进程开始于西方。文化的现代性问题论争也最先出现在西方。如果我们注意到中国正在转向社会的现代化和文化的现代性，那么，有两个问题值得我们加以探讨。其一是西方文化的变迁可以作为我们理解中国文化转向现代性的一个重要参照系。通过这个参照系的把握，我们可以更好地理解中国文化现代转变的某些特征。其二，把西方文化作为一个参照系，虽然是一个有价值的研究途径，但是，需要特别小心。一方面，不能把西方文化发展的路径作为文化发展的普遍模式而简单地直接套用到中国文化中来。这在国内的文化研究中是一个值得注意的问题。另一方面，必须充分注意到中国文化发展的独特性，注意到从古典文化向现代文化的转变在中国是一个相当漫长和复杂的过程。这里既有作为人类文化普遍规律的趋向的表现，又有中国文化独特形态和发展路径的表征。基于这样的认识，我们首先对西方文化的现代发展演变过程加以厘清，接着再对中国文化的现代转变进行深入分析。

现代文化是工业化、都市化、自由市场经济和技术进步的必然产物，产业革命使西方率先告别了农业社会，人口的相对集中形成了前所未有的城市及其市民大众，自由市场经济把供求关系和商品交换逻辑推演到社会生活的各个方面，而技术的不断进步则根本地改变了物质和精神产品的生产消费行为。在这一基础上所形成的现代文化，具有不同于古典文化的自身逻辑和特征。

按照西方学者的普遍看法，现代文化滥觞于文艺复兴，但作为具有严格历史意义概念的现代主义（先锋派）文化的产生，则是 19 世纪下半叶以后

的事。韦伯在其著名的宗教社会学研究中发现,理论的、伦理的和美学的知识和实践从宗教和形而上学的统一中分离出来,是西方文化的现代转变。换言之,分化的历史过程逐渐导致了一种有别于宗教—形而上学传统文化的现代文化。哈贝马斯继承了韦伯的这一看法,指出文化的现代性就导源于这样的分化,以至于出现了专门化的不同职业,以及认识—工具结构、道德—实践结构和审美—表现结构的三元分立。这样的分离对艺术而言意味着什么呢?一个显而易见的发展趋势是,艺术越来越被当做一个独立的自律的领域,艺术的根据不必在宗教的或其他领域中寻找,它应该而且必然是自在的和自为的。这正是现代主义艺术的基本特征。根据美国学者丹尼尔·贝尔的看法,"现代主义文化扰乱了文化的一统天下。动乱来自三个方向:对艺术和道德分治的坚持,对创新和实验的推崇,以及把自我(热衷于原创与独特性的自我)奉为鉴定文化的准绳"①。这三个特征可以说基本上概括了现代主义的面貌。关于现代主义艺术的自律倾向,最突出地表现在对所谓"纯粹性"的追求上。"纯粹"艺术这一概念的提出,似乎说明了现代艺术家突然意识到以前艺术的不纯粹性。所谓"不纯粹性"有很多意思,首先是指艺术服务于非艺术的目的(如道德的目的或政治的目的);其次是指艺术的各个门类尚未达到自身的规定性和特殊性,比如绘画和雕塑的观念相互纠结,小说、诗歌和戏剧也彼此相通。而现代主义艺术家的一个基本目标就是发现各种艺术有别于其他艺术的不可替代的独特性。诸如"纯诗"、"纯形式"之类的概念在现代主义艺术中是屡见不鲜的。有的美学家把现代主义艺术的这个特征归纳为一种"风格的异化"或"审美的孤立"。关于现代主义艺术的基本特征,西班牙著名哲学家奥尔特加在1930年代最先做出了完整的概括,他写道:

> 在分析本世纪艺术风格时,我们发现它包含了几个密切相关的倾向。新的风格倾向于:1. 将艺术非人化,2. 避免生动的形式(按:这里是指传统的逼真模仿形式),3. 认为艺术品就是艺术品而不是什么别的东西,4. 把艺术视为游戏和无价值的事物,5. 本质上是反讽的,6. 生怕

① 丹尼尔·贝尔:《资本主义的文化矛盾》,三联书店,1989年,第30页。

被别人模仿，因而精心地加以完成，7. 把艺术当做无超越性结果的事物。①

在奥尔特加看来，现代主义艺术把人群分成两类，一类是小部分理解现代主义艺术的文人雅士，另一类是绝大部分不理解甚至与之敌对的大众。从总体上说，现代主义艺术走的是一条与大众相对立的精英文化路线，遂逐渐演变成为一种“小圈子里的艺术”（马尔库塞语）。

在现代主义艺术如日中天时，一种和大众密切相关的艺术也在逐渐形成。如前所述，现代社会的变化，特别是工业化、都市化，把大量人口吸引到城市中来。于是，奥尔特加发现，与上个世纪相比，20 世纪的西方社会出现了一个值得注意的新景观——现代大众。他发现，一次大战结束以后，欧洲各国的大城市里，无论是饭店、剧院、海滨还是公园，甚至是火车轮船上，到处是大批的陌生人。以往只为少数人服务和开放的地方，如今却是人头攒动。社会大众，这个现代社会的新阶层，是现代社会的产物。“社会总是由两个构成要素组成的动态整体：少数人和大众。少数人是这样一些个体或个体组成的集团，他们被赋予某种特殊的资格。大众则是没有这样资格的人们的群集。大众不能孤立地或基本上理解成是‘劳动阶级’。大众是平均的人。在这方面，纯粹数量的东西——大量的人——可以被转化为一种量的决定因素：它就变成为一种共同的社会特质，即彼此没有差别的人，却又在他自己身上重复出现的种属类型。”②这就是说，现代社会出现了和传统社会俗民截然不同的大众，他们彼此之间的差别已经消失，相似性或一致性已经成为主要特征，所以大众是“平均的人”。这和 1950 年代美国社会学家里斯曼提出的传统社会是“传统引导”，近代资本主义社会是“内在引导”，而当代资本主义社会则是“他人引导”的理论有异曲同工之妙。大众的出现，又导致了资本主义的所谓“超级民主”，即传统社会中区分人群及其活动的那些标准和规则，在现代社会已经失去了效力。过去为少数人享

① Jose Ortega y Gasset, “The dehumanization of art”, in Walter Jackson Bate, ed, *Criticism: The Major Texts*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1970, p. 661.

② Jose Ortega y Gasset, “The coming of the masses”, in Bernard Rosenberg and David M. White, eds., *Mass Culture*, New York: The Free Press of Glencoe, 1957, p. 42.

用的文化,如今成为大众的活动。奥尔特加认为,大众不但成为文化的主宰,而且将形成一种大众的政治主宰。如果说现代主义艺术是和“选择的少数”(奥尔特加语)相一致的话,那么,与大众相一致的则是另一种文化——大众文化。事实正是如此,与现代主义或先锋派艺术相对立,西方社会的现代化,特别是文化的现代性发展,出现了大众文化。如果说现代主义艺术是一种“高雅文化”的话,那么,大众文化则是一种“低俗文化”。文化的分化,在现代其实是和社会的分化相一致的。

齐美尔在世纪之交悲哀地发现,新兴的现代文化,以物质客观力量统治着精神的主体力量,以社会的群体生活扼杀着个体的自由,一个“文化悲剧”时代正在到来。斯宾格勒忧心忡忡地哀叹,商品化的铜臭侵蚀了艺术的机体,艺术的自律价值日益用外在商品尺度来衡量。到了20世纪二三十年代,大规模都市化的形成以及大批城市大众的涌现,伴随着大众传播媒介的出现,一种带有文化产业性质的大众文化应运而生。这种文化的迅速蔓延构成了现代文化新的格局和“游戏规则”,除了在拥有大量受众这一点上与民间文化相似之外,这种文化与民间文化在其他诸多方面有着根本的区别(详后)。恰如著名社会学家洛文塔尔所指出的:

> 在现代文明的机械化生产过程中,个体的衰微导致了大众文化的出现,这种文化取代了民间艺术和雅艺术。通俗文化的产品全无任何真正的艺术特征,不过,在其诸种媒介方式中,这种文化已被证明有其自身的真正特征,标准化、俗套、保守、虚伪,是一种媚悦消费者的商品。①

这里有一个问题特别需要引起注意,即对西方现代文化的形态认识,必须充分注意到现代主义文化和大众文化的二元对立格局。换言之,两种文化的特定排他性关系和对抗关系,是我们理解现代主义文化为何会走向一条“拒绝交流”和“拒绝解释”道路的一把钥匙。一些西方的美学家特别强调,在大众文化的包围面前,现代主义文化若要保持自己的特性,坚持作为一种

---

① Bernard Rosenberg and David M. White, eds., *Mass Culture*, New York: The Free Press of Glencoe, 1957, p.55.

“反文化”或“对抗文化”的颠覆力量而存在,那么,它就必然要采取一种激进的策略和路线。齐美尔在世纪初就一针见血地指出:“在日常生活的各个方面,物质文化的财富与日俱增,但个体的心灵却只有通过远离物质文化来丰富自己的发展形式和内容。”①这就是说,艺术在物质文化的巨大压力下,只有一条生路,那就是远离它。从后来的法兰克福学派,到1970年代以来的批判理论和左派理论,大多是按照这样的思路来清理现代主义文化的历史脉络的。自律的概念在现代主义美学家看来,不只是艺术的一种品性,甚至可以说是现代主义文化赖以生存的根基。因为只有自律才能为现代主义文化找到自身的合法化的证明。阿多诺直言:“艺术作品的自恋特征是其真理(包括社会真理)的条件。他为的原则就是交换原则,它展示了被遮蔽了的现实支配性。摆脱压抑只有通过某种反抗压抑的方式才有可能体现出来,通过无用的东西来展示剩余使用价值。艺术作品是那些超越交换、利润和人类虚假需求有害支配物的全权代表。在一个虚构的社会总体背景上,艺术虚构的自在性就像是真理的标记。”所以,“现代主义拒绝交流就是意识形态——自由艺术的必要的而又充分的条件”。② 马尔库塞的看法与阿多诺完全一致,他写道:“艺术活动(在很大程度上还有对它的接受能力),已经变成少数脱离生产过程的‘优秀分子’的特权。”“艺术不能废除有助于小圈子性格的社会分工,但它也不能把自己‘通俗化’而又不削弱它的解放效果。”③透过这个视角我们就不难理解为什么现代主义文化会那样强调创新和自我,在相当程度上这都可以看做是对现存资本主义社会和大众文化的激进反抗。美国学者杰姆逊(Frideric Jameson)说得好:“现代主义文学中的主要问题是一个表达的问题。首先,在一个不断大众化的社会,有了报纸,语言也不断被标准化,便出现了工业化城市中日常语言的贬值。农民曾经有过很丰富的语言,传统的贵族语言也很丰富,而进入工业化城市之后,语言就不再是有机的、活跃的和富有生命力的了,它也可以成批生产,就

---

① Georg Simmel, *The Philosophy of Money*, London: Routledge & Kegan Paul, 1978, p. 446.

② Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, London: Routledge & Kegan Paul, 1984, p. 323, p. 337.

③ 马尔库塞:《现代美学析疑》,文化艺术出版社,1987年,第15、16页。

像机器一样,出现了工业化语言。因此那些写晦涩艰深的诗的诗人其实是在试图改变这种贬了值的语言,力图恢复语言早已失去了的活力。"①

从本质上看,现代主义文化与大众文化是相对立的,两者的本性和功能截然相反。虽然就像一切自然现象的两极之间都存在着广大的模糊的"灰色区域"一样,在这两种亚文化之间亦存在着诸多过渡形态,然而,从极化的对比意义上,我们可以清楚地看出两种文化的对立性质。

首先,现代主义文化是自律的,而大众消费文化是他律的。所谓自律,意指现代主义文化自在自为的一面,反映了它以自身的内在审美本性作为合法的根据;所谓他律,是指大众文化他在他为的一面,反映了这一文化"类物"的商业本性。如果说自律性揭示了现代主义文化关注自身审美本性,以及对现存社会的反抗和颠覆功能,并以审美价值为归依的话,那么,他律性则昭示了大众文化关注审美以外的商业价值,并有可能潜在地维护现存资本主义制度。在西方古典文化向现代文化的转变历程中,康德最先提出了审美无功利性的命题,自此以后,审美文化的自律特征引起了人们越来越多的探讨。历史地看,审美自律性的观念乃是近代形成的资产阶级美学观的体现,是社会和文化不断分化的历史产物。对审美自律性的认可,并不意味着取消它的社会—伦理功能,而是相反,通过更加辩证的方法来理解艺术。黑格尔曾指出,如果艺术的目的被视为与艺术本身无关,那么,就等于说艺术没有自己的定性和目的,它只是作为手段而服务于另一种东西,而它的概念就要到这另一种东西里去寻找。阿多诺则更深刻地断言:

> 确切地说,艺术之所以是社会的,主要是因为它站在社会的对立面。现在,只有在它已经变得自律时,这种对立的艺术方可能发展起来。正是通过在自身凝聚了某种存在,而不是屈服于现存的社会规范进而证明自己是有"社会效用的",艺术才批判了存在在那儿的社会。纯粹的和内在复杂的艺术是对人的贬低的无言批判,这种贬低也就是导向其中一切都是他为的(for-other)总体交换社会。②

---

① 杰姆逊:《后现代主义与文化理论》, 陕西师范大学出版社,1987 年,第 160 页。

② Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, London: Routledge & Kegan Paul, 1984, p. 321.

这段话似乎有点费解，为何艺术只有与社会对立才能批判社会？什么叫做“其中一切都是他为的总体交换的社会”？西方思想家们发现，自上个世纪末以来，审美文化的发展出现了一些令人担忧的倾向。齐美尔敏锐地觉察到，心灵的伟大创造力不断为拜物的力量所消解，因而主体的精神文化日益让位于客观的物质文化。半个世纪后，这种倾向非但没有减弱，而且愈加强烈了。阿多诺认为这种文化朝向“类物本质”（thing-like essence）的转化是一个显而易见的事实。在这个过程中，审美的自律性受到严重威胁，伴随着总体交换的商业社会的形成，文化变得越发具有“商品的拜物特征”，“文化商品受制于人的消费的方面也就是其绝对的他为特性。由于不得不媚悦消费者，所以这类文化商品也就欺骗了消费者”。① 这种文化的内在逻辑是商品的交换逻辑，它不是指向艺术自身的内在审美价值，而是以某种外在的商业价值为宗旨，所以它是非自律的。阿多诺名之为“艺术的非本质化”（desubstantialization of art）。由于大众文化与现代商业社会总体交换的原则相一致，因此，它很自然地形成了主导文化的“霸权”，对现代主义文化构成了威胁。在这种文化境况下，现代主义文化若要维护自身的生存，似乎只有转向自律性了。西方现代主义艺术走的正是这样一条路，以自律甚至自恋来抗拒大众文化的侵蚀。

其次，现代主义文化与大众文化的对立，还体现为趣味的对抗。趣味是一个涵义复杂的美学范畴，在审美主体方面，它呈现为审美判断的规范标准和鉴赏力；在审美客体方面，又反映为经由主体创造而物化在对象上的风格、形态和特征。从文化学角度说，趣味是一定文化内在属性的具体表征，它不但体现为个体的判断力与选择，而且更集中地昭示了群体乃至某种亚文化的共性。透过趣味这块棱镜，我们可以清晰地窥见到现代主义文化与大众文化之间的种种差异。

一般来说，现代主义文化旨在创立和维护某种优秀规范和标准，它所关注的是审美的内在价值；与此相反，大众文化旨在创造短暂流行的时尚，这是实现其持续商业价值的必然要求。换言之，两种文化各有其全然不同的

① Ibid., p. 25.

话语形态,前者可称之为雅趣,后者则名之为畸趣(德文 kitsch 这个词,本来就是指所谓的大众文化 mass culture)。比较地说,现代主义文化是一种复杂的审美话语,它追求的是内在的颠覆性、创造性、个性风格和历史意识,因而形成了某种不断超越自身的内在动力。恰如美国文学批评家欧文·豪所言,现代主义"存在于对流行方式的反叛之中,它是对正统秩序的永不减退的愤怒攻击"。大众文化则相反,它是一种可复制的话语,因其市场运作的内在规律,往往造成追求标准化、无个性、程式化和媚悦等特征。如果说现代主义文化在打破古典文化的诸多规范时,仍在缔造新的规范的话,那么,大众文化则不停地模仿前者,并把现代主义文化已经成熟了的规范加以程式化、俗套化和标准化。所以,一方面,现代主义文化不断地追求创新而"陌生化",寻找新的题材领域和技巧风格,却很少从大众文化中直接汲取什么养料,这与古典文化中贵族文化从民间文化吸收营养的情况不同,因为在现代文化形态中,两种亚文化有对立排斥的特性。但另一方面,大众消费文化却不断地从现代主义文化中攫取成熟的东西,并使之程式化甚至变为俗套。现代主义是铤而走险,旨在把熟悉的东西经由创造性的转化变为"陌生";而大众文化反其道而行之,走一条既经济又安全的路,旨在将一切"陌生"的创新转化为熟悉的易于接受的东西。

在涉及到趣味问题时,西方一些文化研究者发现,在大众文化领域中,常常可以发现一种"格雷欣法则"在起作用,即价值不高的东西会把价值较高的东西挤出流通领域。美国学者麦克唐纳曾根据 20 世纪中叶西方文化的现状,指出了"格雷欣法则"的表现。

> 优秀的艺术同平庸的艺术竞争,严肃的思想同商业化的俗套程式竞争,胜者只能属于一方。在文化流通中和货币流通中一样,似乎也存在着格雷欣法则,低劣的东西驱逐了优秀的东西,因为前者更容易被理解和令人愉悦。简便易行的办法是在广大的市场上迅速抛售庸俗之作,并使之不达到某种品质。格林伯格曾写道:"庸俗低劣之作的特殊审美品质,就在于它是一种被欣赏者事先'消化了'的艺术,使他不必费神,向他提供某种最简便的艺术愉悦,这就绕过了在真正的艺术中须经努力才可理解的难点。"因为庸俗之作已在其内部包含了欣赏者的反应,而不是迫使他作出反应,所以,《爱迪·盖斯特》或印第安情诗,

就会比 T. S. 艾略特和莎士比亚的作品更有诗意。①

麦克唐纳依据大众文化产品易于被接受的事实,指出了“格雷欣法则”的作用,因为它们是最普通最简便的消费对象,为欣赏者准备好了他们想要的一切。在我看来,问题还不那么简单,“格雷欣法则”还包含更深刻的原因。到了 1980 年代,另一位美国艺术社会学家威尔逊提出了不同见解。他指出:

> 大众商业社会不可避免地强行贯彻某种以次驱好的格雷欣法则。不管怎么讲,好的东西总被视为最好之物的天敌;商业价值与大众传媒的发展这两者的结合,赋予这个天敌以压倒一切的优势。所以,通俗文化的巨大规模被认为必然会淹没高雅文化那孤独而优雅的声音。②

威尔逊在此强调了商业价值与大众传媒的结合,这一点十分重要。大众文化追逐商业价值,其标准化、程式化和可复制性,经由大众传媒的效力推广开来,便获得压倒性的优势。相比之下,先锋派文化追求创造性和个性风格,显然不适于大众传媒的标准化与可复制性的要求。威尔逊这种偏重于技术角度的解释,在我看来仍不足以全面说明“格雷欣法则”。从更加广阔的社会文化角度来看,“格雷欣法则”所以会在大众文化领域中频频出现,是和现代社会的许多因素密切联系在一起的。人们比较容易注意到大众文化追逐商业利润,因而置伦理要求和审美规范于不顾这样的事实,但是,这种说法只指出了表面现象,未能揭示其中更深刻的原因。在我看来,这与现代都市化社会所形成的大众密切相关,说白了,乃是由现代大众生活方式及其文化特征所决定的。工业化使大量的人口集中于都市,教育的普及造就了大批具有读写能力的文化大众,技术的进步和工作效率的提高,使他们具有越来越多的闲暇时间,于是,闲暇便成为一种生活。另一方面,都市化所形成的文化大众,与农业文明的俗民不同,不再以家庭为纽带,而是日益以社会组织(如产业、公共机构、社会服务业等)作为交往的纽带,因此,个体

---

① Bernard Rosenberg and David M. White, eds., *Mass Culture*, New York: The Free Press of Glencoe, 1957, p. 61.

② Robert N. Wilson, *Experiencing Creativity*, New Brunswick: Transaction, 1986, p. 97.

乃至小群体之间的个性差异渐渐被消解,取而代之的是社会学上所描述的“社会大众”。在这种条件下,文化大众中的从众趋向便滋生出来。恰如社会学家里斯曼所指出的,现代人的“他人导向”判然有别于传统社会的“传统导向”和近代社会的“内在导向”;心理学家罗杰斯则发现,现代人有一种看不见的群体压力,个人差异必然引起不安和焦虑,人人相似才是最安全的。闲暇的无聊和从众的趋向,再加上商业社会普遍的消费享乐主义的影响,便滋生出一种寻求感官刺激直接性的庸俗趣味,同质的现代文化大众需要一种同质的闲暇消费享乐,而大众消费文化中色情、暴力、隐私、黑幕等内容恰恰迎合了这种需求。丹尼尔·贝尔在其《资本主义的文化矛盾》一书中,特别强调了畸趣和文化大众之间的联系。“过去三十年里,资本主义的双重矛盾已经帮助竖立起流行时尚的庸俗统治:文化大众的人数倍增,中产阶级的享乐主义盛行,民众对色情的追求十分普遍。时尚本身的这种性质,已使文化日趋粗鄙无聊。”①

不同的文化有其不同的功能,现代主义文化与大众文化功能上的对立,是这两种文化形态的又一根本区别。从对比的意义上看,一般说来,现代主义文化是一种严肃文化,其道德关怀和审美追求通常构成了对现存文化的反思、批判和重建功能。诚如前面在谈论自律特征时所指出的那样,这种文化坚持自律,就是站在社会的对立面来批判这个社会。特别是大众商业社会整体的交换关系已经形成,商业文化霸权无处不在,恶性膨胀的消费享乐主义所构成的虚假的意识形态,掩盖了某种真实的支配性关系,因此,艺术对社会的反思和批判作用,就变得十分迫切和必要。反之,现代大众文化是一种总体上体现出他律的商业倾向的文化。一般来讲,它往往起着维护现存文化,助长消费享乐主义的虚假意识形态,强化大众商业社会文化霸权的功能。关于这一点,法兰克福学派的思想家们有过许多精辟的论断。洛文塔尔指出:大众文化“提供的不过是娱乐与消遣——即最终使人们从无法忍受的现实中逃避出来。无论在哪里,种种革命倾向都化为一个胆怯的头脑,并被如下一类欲望之梦的虚假而缓解释然,诸如幸福、冒险、充满激情的

① 丹尼尔·贝尔:《资本主义的文化矛盾》,三联书店,1989 年, 第 37 页。

爱、权力和感伤”①。豪瑟则更明确地指出:“纯艺术、严肃艺术、不妥协的艺术,具有一种破坏效果,常常是一种痛苦的折磨人的效果。但大众艺术却要缓解人类存在的痛苦问题,并把我们从中解脱出来,不是鼓励我们的主动性和努力,批判和自我充实。”②

通过以上的分析,我们可以看到古典文化向现代文化的巨大转变。如果说古典文化以一种贵族—民间文化的相对和谐为标志的话,那么,这样的和谐在现代文化中已经被打破了。现代文化以一种对抗性的先锋派艺术—通俗文化(或高雅文化和大众文化)的新的二元格局取而代之。换言之,现代文化所构成的两种亚文化,是与古典文化的二元构成全然不同的。现代主义文化并不是古典贵族文化的当然继承人,它对传统的反叛有时就是以对传统贵族文化的否定形式出现的。它在许多方面都是对古典文化激进的偏离和否定,以至于给文化赖以生存的根基以致命一击。文学变成了反文学,绘画变成非画,戏剧演变为反戏剧。西班牙哲学家奥尔特加高度概括了这种文化注定是“非人化的”,注定是不流行和没有观众的。后来,德国哲学家阿多诺干脆说,这是一种自恋的艺术,一种拒绝进入交换关系而疏远大众的艺术。现代主义文化有两点值得玩味,一是它对传统古典艺术的否定,未来主义者甚至叫嚣应把传统艺术付之一炬;二是它似乎比古典的贵族艺术更加“特权”,并不为没有市场和受众而感到忧虑,甚至以此为荣,因为它已经高高举起自律的大旗,进而转变为强烈的自恋。如果说前一点反映了现代文化中强烈冲动的创新动力的话,那么,后一点则预示了现代主义自身的内在危机。

在指出了现代西方文化二元对立的结构之后,显然有必要补充几点。第一,所谓的现代主义文化—大众文化的二元对立格局,只是就西方文化的总体状况而言的,如前所述,在采取这样的“理想类型”方法时,我们也许不得不注意各种更为复杂的情况和大量介于两者之间的“灰色区域”。二元对立的结构最终不过是我们理解现代西方文化的一个参照系而已。第二,

---

① Bernard Rosenberg and David M. White, eds., *Mass Culture*, New York: The Free Press of Glencoe, 1957, p. 55.

② Arnold Hauser, *The Sociology of Art*, London: Routledge & Kegan Paul, 1982, p. 582.

对现代主义文化和大众文化的类型分析,也只能说是总体形态上的概括和分析,反例的存在以及更加复杂的现象的存在,不但是可能的,而且是必然的。在这里,我们特别要注意以下两种现象:其一,在现代主义文化中,也存在着向大众文化靠拢的现象。根据美国著名艺术理论家格林伯格(Clement Greenburg)的看法,其实先锋派艺术(现代主义)和庸俗艺术是一对彼此联系的孪生兄弟,是资本主义特定的社会、经济和政治状况的产物。虽然这两个范畴表面上是对立的,但却存在着一种内在的一致性。"先锋派自以为已割断了与这个社会的联系,但它却仍然以一条黄金脐带依附于这个社会。""庸俗艺术的巨大利润是诱惑着先锋派的一个根源,先锋派艺术家并不总能抵御这种诱惑。一些雄心勃勃的作家和艺术家即使没有被这一诱惑完全吞噬,却也在庸俗艺术的压力下改变他们的作品。"①到了 1960 年代,意大利先锋派艺术专家波吉奥利更明确地指出,先锋派和大众文化的流行时尚以及俗套之间并没有什么根本的区别,甚至是一脉相承的。照他的看法,先锋派那种特有的创新冲动,实际上不过是改变了古典"永恒的美"的观念,而把"美"的观念变成一种暂时的流行的俗套和时尚而已。"先锋派与时尚的联系是显而易见的……在某种新形式变成为陈词滥调、庸俗之物和俗套而被抛弃之前,时尚也会经过令人新奇与陌生、惊异与愤慨的阶段。正是在这里,我们体会到波德莱尔悖论深邃的真理,那就是要委以天才创造俗套的重任。由此来看,由于现代文化固有的狂热的天才崇拜的矛盾原理的作用,先锋派在时尚的影响下注定要争取它曾不屑一顾的普遍流行——这恰恰就是先锋派寿终正寝的开始。"②这种看法给我们提供了透视现代主义文化和大众文化关系的一个新的视角,即透过两者表面上的对立,去寻找深层的互动关系和内在联系。这么来看,先锋派的创新其实也同时是在向俗套的转化,或者用庞德的话来说,先锋派追求的艺术美,不过"一种俗套和另一种俗套之间的短暂喘息而已"。

---

① Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", in James B. Hall and Barry Ulanov, eds., *Modern Culture and the Arts*, New York: MaGraw-Hill, 1967, p. 180, pp. 182-183.

② Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge: Harvard University Press, 1968, p. 82.

其二,对大众文化来说,从 1930 年代的法兰克福学派,一直到 1970 年代以来的后现代理论,大多把大众文化视为消极的文化现象,诚如以上分析所表明的那样。但是,大众文化并不是铁板一块,它内在的成分也是相当复杂的。进入 1980 年代以来,西方的批判理论和文化研究,开始把大众文化的颠覆性以及内在矛盾问题作为一个重要的研究课题,也提出了一系列新的见解。就以阿多诺为例,他自 1940 年代《启蒙的辩证法》问世以来,一直高举对文化产业坚决批判的大旗,并始终把现代主义文化和大众文化当做两个彼此截然对立的范畴来考察。但是,到了 1960 年代末,在去世前夕,他逐渐意识到大众文化其实也有反抗现存资本主义社会制度的颠覆功能。晚近的批判理论,对这个问题有许多不同的看法,这是一个值得注意的动向。① 这对于我们研究中国当代文化中的大众文化现象,是有所启发的。

三　从现代到后现代:"去分化"现象

自 1950 年代末以来,西方社会和文化的新变化进入了一个被称为"后现代"的阶段。所谓"后现代",实际上是指"现代主义之后"的文化。关于这种文化到底具有什么特征,西方的学术界争论颇为激烈。顺着以上我们讨论现代主义文化的思路,即原始文化是一种未分化的整合文化,古典文化是分化基础上的和谐文化,而现代主义文化则是一种分化的冲突文化,那么,后现代文化的特征究竟是什么呢?

不同理论对这个根本问题的解答是完全不一样的。在利奥塔这个后现代的预言家看来,科学知识的发展,在后现代已经导致了完全不同于现代的景观,那就是在现代文化中那种作为一切知识根据的"元叙事"已经消解了。解放的叙事和启蒙的叙事不再是知识的合法化根据。科学知识的细分和专业化,形成了一个分化越来越细致和专门的局面。于是,有两种新的境况必须加以注意,第一,各个知识领域之间,越来越缺乏彼此可以沟通的可

---

① See Douglas Kellner, *Critical Theory*, *Marxism*, *and Modernity*, Cambridge: Polity; Raymond A. Morrow and David D. Brown, *Critical Theory and Methodology*, Thousand Oaks: Sage, 1994.

通约性,每门学科都创造出复杂的只有该学科的专家才能理解的术语和词汇,以及相应的表述方式。这样一来,彼此间的交流和理解开始成问题了。第二,由于曾经作为一切知识合法根据的“元叙事”的消解,各门具体科学不再寻求“元叙事”的证明,转而寻求某个学科内部科学家共同体的承认和默契。这个现象的直接后果是一种利奥塔所说的“局部决定论”。这和现代主义文化时期有很大的不同,如果说在现代主义文化中尚存在着共识的话,那么,在后现代文化中,非中心的、不确定的和局部决定论的特征,就使得知识和共识无关,与日常经验和常识无关。这可以看做是科学知识自律性发展到极端的一种表征。虽然利奥塔没有明说,但是很显然,他的后现代理论实际上是主张一种分化的自律的文化。

同样的现象可以从不同的角度加以理解,正像不同的视角可以透视到不同的景观一样。另一些西方学者对后现代文化的基本特征作出了相反的结论。在这方面,英国社会学家拉什的看法值得注意。在拉什看来,现代主义文化或现代化是一个分化的过程,而后现代文化或“后现代化”则是一个相反的过程,即后现代文化是一个“去分化”的过程。他在其《后现代社会学》一书中写道:

> 如果文化的现代化是一个分化的过程的话,那么,后现代化则是一个去分化(de-differentiation)的过程。如果说现代主义代表性的理论家是韦伯的话,那么,后现代的理论家并不是波德里亚,而是本雅明。……首先,在某种过程中,有三个文化领域失去了自己的自律性,比如,审美领域开始将理论和道德—政治领域加以“殖民化”。其次,文化领域不再是具有本雅明意义上的“韵味的”领域;即是说,它不再系统地和社会的因素分离开来。这和高雅文化与通俗文化之间的边界的断裂有关,与高雅文化的广大受众的相应发展有关。然而,这也是一个文化的社会因素中新的普遍存在的问题,其中,表征采取了象征的功能。第三,“文化经济”逐渐变得去分化了。在生产方面,有后结构主义者所欢呼的那个著名的“作者之死”,或者说,像八十年代后期的传记体小说和从劳丽·安德生到布鲁斯·麦克利安的表演艺术那样的作者湮没在文化产品中。在消费方面,去分化也占有一定地位,比如,自六十年代以来某些戏剧的发展趋向,即把观众作为文化产品的一个部

> 分包括在内的戏剧。最重要的文化体制之一是批评，它本应介于文化产品和消费之间。但无数的批评家在争论文学和批评的区别，这个问题和体制与文化产品的区别一样。其他的体制还包括以下方面，文化产品商业性流通的体制，广告的运用等。随着波普电视（the pop video）广告，以及乔装打扮成流行歌曲的广告（在八十年代后期出现的那些来自六十年代的灵歌），人们很难说在什么地方商业体制终止而文化产品开始。
>
> 最重要的也许是表征的模式本身。如前所述，现代主义对于能指、所指和指涉物的作用有一个明确的自律性的规定。与此相反，后现代化却使这些区别变得成问题了，特别是能指和指涉物的地位及其关系问题，或者换一种说法，是表征和现实的地位及其关系问题。①

拉什的这一分析，在很大程度上指出了后现代文化和现代主义文化之间的许多相互对立的特征，他以分化/去分化这组对立范畴加以表述。在这里，分化是指审美的、理论的和伦理的三个领域各自从宗教—形而上学的古典体系中摆脱出来，进而获得了自身的自律性和合法性。我们看到，现代主义艺术正是沿着这样的路线发展的。在那些现代主义的艺术大师看来，艺术的个性风格、对绝对的追求以及永不消失的创新冲动，已经彻底摆脱了所有古典原则和他律原则。艺术就是艺术而不是别的什么（奥尔特加语）。自律是分化的结果，而分化是自律的条件。后现代文化则似乎有意要消解那些被现代主义艺术家和批评家所确立的区别和特征，有意要把许多在现代主义观点看来彼此有别甚至无关的领域和事物混淆起来。于是，那些经过艰苦努力逐渐被人们认可的边界和区别很快被打破了。

我以为，后现代主义的审美文化，在西方主要体现为以下几个方面的去分化。首先，艺术与非艺术的区别消失了。我们知道，在西方文化的漫长历程中，艺术或美的艺术（the fine arts）完全是一个历史的概念，是一个在漫长分化的历史中诞生的范畴。艺术的特性和自律的存在，在现代主义艺术中得到了最为彰明的体现。换言之，相对于原始艺术和古典艺术，只有现代

---

① Scott Lash, *Sociology of Postmodernism*, London: Routledge, 1990, pp. 11-12.

艺术才具有现代主义艺术家们所崇拜的“纯粹性”。这种纯粹性不但体现在各种艺术门类各自所特有的特征与所谓的本体性①,而且集中地表现在艺术和非艺术的区别上。在现代主义艺术的发展过程中,不但艺术的类型和样式被纯粹化了,甚至审美经验和艺术的惯例(取迪基的用法和用意)也被纯粹化了。这里的纯粹化的含义是指艺术就是艺术自身,因此艺术的审美经验和理解评价都必须合乎艺术的自律法则。但是,到了后现代主义阶段,这种现代主义式的冲动已经丧失了。后现代主义的艺术家似乎有意和他们的现代主义先驱过不去,开始嘲弄和混淆各种业已确立的界限和特征,就像现代主义的艺术家曾经嘲弄古典的艺术一样。当然,这种后现代的端倪并不是到了1960年代才出现,而是在现代主义艺术如日中天时,即在现代主义阶段,就已经出现了。这方面的领袖人物,在艺术上以法国艺术家杜香为代表,在美学理论上则以本雅明为代表。他们是站在现代主义的文化中提倡后现代主义。以杜香为例,他的一系列艺术作品(当然不是现代主义意义上的),都是对现代主义信条的反叛和抵制。他的《下楼的裸女》、《泉》、《LHOOQ》、《在摔断胳膊之前》等,有的消解了传统的甚至现代主义的空间,把静止的时间变成过程;有的有意嘲弄古典作品;有的干脆把现成物作为“作品”拿去展示。美国著名美学家费舍尔(John Andrew Fisher)在总结杜香的艺术实践时指出,他是20世纪先锋派艺术之父,他的作品具有震撼力和革命性:“杜香瓦解了许多构成视觉艺术的最根本的假定:1. 艺术

① 比如,西方现代主义绘画所走的就是一条追求自身特征的道路。依据现代主义艺术卓越的代言人美国批评家格林伯格的看法,现代主义绘画实际上就是与古典绘画的对抗,这种对抗表现在它极力想摆脱文艺复兴以来绘画向雕塑学习并和雕塑竞争的格局。这就使现代主义画家意识到,绘画本来的特征就应该是在二维的平面上表现的艺术,于是,它不再追求表现深度和阴影、透视关系等等。回到绘画的平面性,是现代主义绘画对绘画自身合法性及其依据的一种发现。在现代主义绘画的发展过程中,不但作为绘画的整体的艺术在追求与雕塑不同的纯粹性,甚至不同的画派也在追求不同的艺术特征。另一位美国艺术批评家库赫认为,现代主义绘画实际上是一个分解的过程,所谓分解,就是指绘画在其现代主义阶段,被不同画派强调和表现不同绘画特征,于是绘画的总体性也不复存在,没有代表一切的绘画,只有强调不同方面的绘画。如印象派强调色彩,立体主义强调形,超现实主义强调梦幻,抽象主义强调非具象等等。以上内容详见拙译,格林伯格:《现代主义绘画》,《世界美术》1992年第3期;库赫:《分解:现代艺术的核心》,《江苏画刊》1993年第3期。

是人手工制作的,2. 艺术是独一无二的。3. 艺术应该是美观的和美的,4. 艺术应该表现某种观点,5. 艺术应该具有技艺或技巧。”①这些艺术观念在杜香的艺术实践面前彻底瓦解了。如果说现代主义艺术家认定还存在什么关于艺术的特定规则和原理的话,那么,对于后现代主义艺术家来说,这样的规则和原理根本不存在。因此,艺术和非艺术的界限便随之消失了。有趣的是,当这样的边界和规范消失时,也就是艺术可以进入非艺术,或者说是非艺术进入艺术之时。这一点很像现代主义艺术家对古典原则的反叛。当现代主义艺术家可以用“非人化”的方式来创作时,古典的模仿原则甚至技巧也就不再起作用了。在后现代主义最初的发祥地美国,人们面对史密森、克里斯托、凯奇、纽曼等人令人费解的后现代作品时,直接的反应就是:那是艺术吗?无怪乎美国著名的艺术杂志《地平线》1971 年秋季号在介绍后现代艺术家时,用了一个让人摸不着头脑的标题:“‘非艺术’,‘反艺术’,‘非艺术的艺术’,和‘反艺术的艺术’都是无用的。如果某人说他的作品是艺术,那就是艺术。”(“‘Non-art’, ‘anti-art’, ‘non-art art’, and ‘anti-art art’ are useless. If someone says his work is art, it’s art.”这句话取自唐纳德·朱德。)②后现代艺术在消解艺术和非艺术的界限方面是非常彻底的,从杜香首创的各种现成物的应用,到克里斯托对各种物体的包扎,真是无奇不有。这种现象带来的一个直接后果,是艺术和生活,或者说是审美的和社会的(拉什语)因素的混淆。史密森在盐湖上制作的《螺旋形防波堤》,打破了在博物馆里陈列艺术品的惯例;纽曼的《自画像》不过是艺术家自己扭曲的面部表情的照片;劳生伯的《水牛》则是不折不扣的报纸和图片的混杂……艺术和生活界限的消失,不仅发生在美术馆和画廊里,而且也出现在日常生活中。关于这一点,美国学者杰姆逊有很好的描述:“后现代主义的文化已经从过去那种特定的‘文化圈层’中扩张出来,进入人们的日常生活,成为消费品。”③艺术和日常生活界限的消失,对审美文化来说,是一个相当重要的

---

① John Andrew Fisher, *Reflecting on Art*, London: Mayfield, 1993, p. 121.

② Thomas Meehan, “If someone says his work is art, It’s art”, in *Horizon*, Autumn, 1971, pp. 4-15.

③ 杰姆逊:《后现代主义与文化理论》,陕西师范大学出版社,1987 年, 第 148 页。

变化。晚近的文化社会学研究,把这样的现象称为“生活的审美化”。确定意义上的那种艺术和审美的观念已经被一种与日常生活形态混杂在一起的形态所取代。特别是随着雅皮士这样的文化阶层的出现,文化和审美已经演变成为一种生活方式,即对生活质量和品味的一种追求和判断。文化雅皮士不仅是指那些真正意义上的先锋派,而且也泛指各种文化人和中间人。这个不断扩大的阶层和队伍,对审美文化的发展具有重要意义,因为经由这样的文化阶层,文化已经不再局限于少数鉴赏家和收藏家,转而变成越来越多的文化大众的消费行为。① 在审美文化与非审美文化甚至日常生活相混淆的过程中,像广告、印刷、广播等各种大众传播媒介,这些传统上不被当做艺术的形式,与艺术领域相互重叠和包容了。这样一来,现代主义艺术家孜孜以求建立起来的各种关于艺术的神圣的纯粹化的信条,也就随之烟消云散了。面对后现代的文化,那是一个无边界无中心不确定的世界。

如果说第一个去分化是指艺术和艺术以外的事物之间界限的消失的话,那么,我们可以发现的第二个去分化现象,则是艺术内部的界限的消失。如前所述,现代主义的艺术家十分关注各种艺术自身独特的不可取代的特性和条件,戏剧不同于小说也有别于电影,诗歌不同于音乐也有别于绘画。各种艺术门类独一无二的存在成为现代主义艺术家的普遍追求。在比较的意义上看,被现代主义艺术家确立的各种艺术类型的规范和边界,也在后现代文化中丧失殆尽。在某种意义上说,后现代文化是一种混杂的文化。正像许多后现代的理论家们喜欢采用的术语所反映的那样,诸如“混杂”(hybrid)、“拼接”(collage)等概念一时成为时髦。这种去分化现象是指后现代的艺术家有意打破现代主义艺术家所恪守的各种规则和范式,将不同的艺术混合在一起,进而构成一个混杂的非类型的大杂烩。这方面最典型的例子莫过于1950年代在黑山学院,音乐家凯奇和图尔多、诗人奥尔森和理查兹、舞蹈家卡宁汉姆、画家劳生伯等人所发明的“偶发艺术”,彼此之间根据不同艺术类型的媒介的互动,来产生随机的复杂的效果。这时,无论是哪一种艺术,都已经不再是严格意义上的它自身了,而是被强制地混合在一个复

① Mike Featherstone, “Towards a Sociology of postmodern culture”, in Hans Haferkemp, ed., *Social Structure and Culture*, Berlin: Walter de Gruyter, 1989.

杂的互动关系之中，彼此相互激发影响，很难说还有什么严格意义上的音乐、舞蹈或绘画诗歌了。这种艺术门类的混杂，是后现代主义艺术去分化的一个显著特征。[①] 我们知道，各种艺术自身的特性的发现，以及相应的游戏规则的建立，是经过一个漫长的历史过程才实现的。原始艺术在很大程度上是整合不分的，古典艺术基本上确立了各门艺术的界限。正像古典美学家喜欢对艺术分类问题进行探索一样，现代主义艺术则在更大的程度上区分了各种艺术之间的明确界限，并在追求各自的“纯粹性”方面有所突破和发展。然而，后现代主义的去分化，即是对各种艺术界限的消解，既不是回到艺术原初的整合状态，也不是追求不同艺术门类的融合，毋宁说这不过是一个混杂的游戏而已。混杂的结果就是以往确立的各种规范和标准的失效，这正是后现代主义文化的混杂的目标指向。

后现代主义的第三个去分化现象，是把现代文化中高雅文化—大众文化的两极彻底抹平，或者说，用菲德勒（Leslie Fiedler）一篇脍炙人口的论文的标题来描述，即是一种“跨越边界填平鸿沟”（Cross the Border — Close the Gap）。我们知道，在原始文化中，由于尚未出现分化，文化基本上处于一种整合的状态之中；在古典文化中，分化已经出现，贵族文化和民间文化大体上能和谐运作，彼此的冲突尚不尖锐；而在现代主义文化中，始终存在着先锋文化（或精英文化，现代主义文化或严肃文化等）与大众文化（或通俗文化）之间的冲突。这个过程实际上就是一个文化分化不断加剧的过程及其产生的结果。如果我们把后现代文化的基本特征视为一种去分化，那么，可以说去分化的直接结果必然导致现代主义的（先锋派的）文化和大众文化之间冲突的消解。不少西方学者都注意到这个消解高雅文化和大众文化界限的发展趋势。杰姆逊关于这一发展有深刻的论述，他写道：

> 我曾提到过文化的扩张，也就是说后现代主义的文化已经是无所不包了，文化和工业生产和商品已经是紧紧地结合在一起，如电影工业，以及大批生产的录音带、录相带等等。在十九世纪，文化还被理解为只是听高雅的音乐，欣赏绘画或是看歌剧，文化仍然是逃避现实的一

① 参见拙译，约翰·T. 波莱蒂：《后现代主义艺术》，《世界美术》1992 年第 4 期。

> 种方法。而到了后现代主义阶段,文化已经完全大众化了,高雅文化与通俗文化,纯文学与通俗文学的距离正在消失。商品化进入文化,意味着艺术作品正成为商品,甚至理论也成了商品;当然这并不是说那些理论家们用自己的理论来发财,而是说商品化的逻辑已经影响到人们的思维。①

在上一节里,我们曾专门讨论过现代主义艺术如何与大众文化相冲突,以及两者各自不同的特征。依据法国社会学家布尔迪厄的理论,在现代文化生产中,存在着两个彼此相关却又有所不同的场,一个是所谓的"有限生产场"(the de-limited field of production),另一个是所谓的"大规模生产场"(the large-scale field of production)。前者的生产者和消费者是同一种人,即艺术圈子内的文化人,而后者的生产者和消费者却不一样。前者通过一种特有的"命名权"对后者发生影响。而调解两种文化生产的中介环节是教育。教育所生产的不是文化产品,而是适合这些文化产品的消费者。在布尔迪厄的理论体系中,现代文化中这两种生产是有很大差别的,而在后现代文化中,两种生产之间的界限已经消失。注意到这个事实,就必须进一步分析两种彼此冲突的文化是如何被混合的。从理论上讲,假定甲和乙的冲突被消解,有三种可能性,一是甲吸纳乙,二是乙改变甲,三是彼此都改变自身趋于同一。对曾经处于对立之中的现代主义文化和大众文化来说,我们在后现代阶段看到的真正局面,既不是高雅文化对大众文化的改造,也不是彼此之间的互相妥协,而是以大众文化逻辑对高雅文化的凌越为基本特征的。换一种说法,那就是高雅文化最终以放弃自己特有逻辑的方式,向咄咄逼人的大众文化或文化工业屈服。这种去分化过程的实际后果,导致了后现代文化不再是一个二元对立的结构,而是一个以大众文化为主潮的文化,无论是古典式的贵族文化,或者是现代主义的先锋派文化,都处于边缘化的他者地位。导致这种状况的原因是复杂的,至少有两个原因值得注意。第一,后现代主义的这种文化景观,实际上是西方消费社会和商业社会发展的必然结果。一些西方学者发现,后现代文化的这种境况,实际上是现代主义

---

① 杰姆逊:《后现代主义与文化理论》,陕西师范大学出版社,1987 年, 第 147—148 页。

文化自律化的一种瓦解。如果说现代主义是把审美从社会的因素中独立出来的话,那么,后现代则是把审美领域重新沉入它曾经从中分离出来的那些领域。诚如拉什所言:“如果现代化意味着各个场的分化,那么,后现代化则至少意味着某些场部分地陷入另一些场之中。比如,审美场破裂了,并进入社会场。或者说,随着商品化,审美场破裂后进入经济场之中。”①即是说,后现代社会是一个消费社会,商品生产的规律无所不在,并且渗透到审美文化领域之中。这正是1940年代法兰克福学派的理论家们所预言的,阿多诺就曾对此忧心忡忡,他以现代主义艺术为典范,通过其自律甚至自恋来抗拒商品的交换逻辑。而在后现代阶段,这种现代主义的冲动已经耗尽,商品化作为一个社会的普遍逻辑渗透在各个领域(场)之中,审美文化也不例外。当文化产品变成和一般商品无甚区别的东西时,审美文化也就不可避免地落入经济场之中,并且受到商品生产、流通和消费规则的制约。第二,导致高雅文化和大众文化界限消失的另一个原因,是中产阶级的文化大众的人数急剧倍增。丹尼尔·贝尔从趣味角度论述了这个问题,他在《资本主义的文化矛盾》一书中写道:“今天,现代主义已经消耗殆尽。紧张消失了,创造的冲动也逐渐松懈下来。现代主义只剩下一只空碗。反叛的激情被‘文化大众’加以制度化了。它的实验也变成了广告和流行时装的符号象征。”“过去三十年里,资本主义的双重矛盾已经帮助竖立起流行时尚的庸俗统治:文化大众的人数倍增,中产阶级的享乐主义盛行,民众对色情的追求十分普遍。时尚本身的这种性质,已经使文化日趋粗鄙无聊。”②在贝尔看来,清教的传统在后现代条件下被中产阶级的享乐主义所取代,这种享乐主义又是和现代主义的衰落以及市场体系的扩张密切联系在一起的。于是,高雅文化和大众文化的区别被中产阶级的趣味所模糊,进而享乐主义把大众文化的时尚与畸趣引入了所有文化领域,高雅文化原来的属性也就被改变了。按照布尔迪厄的看法,后现代文化的这种发展,其实有两个动力因素,其一是生产和消费的新阶层的出现,特别是后工业社会的中产阶级的发展,使得符号生产的文化领域中中产阶级的文化习性得以扩张。这就进一

① Scott Lash, *Sociology of Postmodernism*, London: Routledge, 1990, p. 252.

② 丹尼尔·贝尔:《资本主义的文化矛盾》,三联书店,1989年,第66、37页。

步使得过去曾经是属于少数文化人的“有限生产场”的边界被付之一炬。于是,两种文化原来的界限消失了。其二是后现代出现了一种新的预言家或新的先锋派,不同于现代主义的先锋派,他们不是促进异端和文化的自律化,而是相反——他们要支持正统和非自律化。正像后现代的建筑大师文杜里等人所言:“我们喜欢惯例。”这样一来,现代主义那种创新和个性风格便被一种中庸的混杂的无风格所取代,而大众文化和高雅文化的区别也就丧失了。①

除了这三个之外,后现代文化中的去分化现象还可以指出许多。诸如生产者和消费者的界限的丧失,个人风格被某种杂糅诸种风格的形态所取代,甚至出现了古典的、现代的不同民族风格的混杂的无风格形态,等等。这里,我们需要特别指出,后现代文化中的去分化是一个与现代主义文化的分化相对的概念,是一种对现代主义文化的反拨。另外,后现代的去分化,并不是一种回归古典文化或现代文化那种总体文化和谐文化的趋向,恰恰相反,在后现代文化中,一种破碎的片断的文化形态才是其主要形态。这里,我们发现一个悖反现象:一方面是现代主义那种二元对立的文化结构被某种一元结构所取代;另一方面,整个文化又处于一种片断的破碎的和无中心的状态中,而生活在后现代的主体,则始终被一种片断感所笼罩,正像英国社会学家鲍曼(Zygmunt Bauman)的一部近著的标题所示:“生活在碎片之中”(Life in Fragments)。

第二节 多元并存的中国现代文化

以上我们以西方社会—文化的发展为线索,追踪了从原始文化到古典文化,再到现代文化和后现代文化的发展历程,指出文化在这几个阶段的不同历史形态:从整合到分化,构成了原始文化向古典的转变;从和谐转向冲突,导致了古典文化向现代文化的转变;再由分化转向去分化,导致了后现代文化的出现。这里,我们所采用的分析系统实际上是一个对文化内部各

① Scott Lash, *Sociology of Postmodernism*, London: Routledge, 1990, p.6.

种力量的关系的结构性考察,特别关心的是在这样的结构中哪些力量之间形成什么样的动态关系,以及它的内在矛盾及其运动。

西方文化的发展具有一个形态上较为显著的特征,各个不同阶段之间的时间与空间的界限也比较清楚。如果说以上分析系统完全适合对西方文化的分析的话,那么,把这个分析系统直接用于对中国文化的分析,就得相当谨慎。首先,我们承认,不同的文化发展既有各自的独特性和轨迹,又有相对一致的共同过程和规则,特别是当代世界正处于一个“全球化”的新的历史情境中,文化间的互相影响和互动现象更加显著。这就意味着,我们在采用这种分析系统时,一方面必须充分注意到中国文化的历史独特性,另一方面,又必须把中国,特别是当代文化摆到一个“全球化”的特定历史条件下来考察。其次,相对于西方社会—文化的形态结构上的共时性转变,中国文化的转变可谓更为复杂。换言之,中国文化是一个包罗万象的复合体,而不是界限分明时空明晰的单纯结构。远的不说,就中国当代文化而言,从历时的角度说,传统的、现代的甚至后现代的各种文化成分互相交错纠结,混杂在一起。近代以来,中国社会发展的特殊背景,使得中国社会—文化的转变带有许多相当难以把握的复杂性,中国对外开放和国际交往的加强,又把外部世界的新思潮新观念带入中国文化之中,各种成分的并存就成为一个不可避免的结果。再从共时角度说,中国是一个幅员辽阔、文化差别巨大的国度。不同的地区经济文化的发展水平差距极大,有的地区已经进入“小康”,一些地区却仍处于相当落后的状态。这种地区差异,也使得各种文化因素的并存必不可免。无论从历时还是共时的角度,我们都会得出一个合理的结论,中国社会—文化的特定现状,是一个各种成分并存的复合体。因此,在分析中国当代文化的发展转变的时候,我们既要充分注意到这样的复杂性,不能简单地套用某一历史阶段的理论框架去生硬地分析中国的情况,也必须始终把握中国文化的发展主流和主导结构,而不致把某些正在衰微和正在发展的趋向相互颠倒。最后,从中国文化的当代发展来看,西方文化的某些结构和要素的模式未必适合中国的现状。比如,在西方现代文化中所谓现代主义文化—大众文化的二元格局,就未必适合中国的现实。中国社会政治、经济和文化的特定发展状况和水平,导致了中国文化的特殊构成。按照导言中提出的设想,中国文化实际上是一个主导文化、精英文化和

大众文化的三元结构。因此,当我们分析中国文化的当代转变时,就必须特别考虑到这样的现实状况和构成因素。

一 多元并存的文化结构

当我们提出中国当代文化是一个多元并存的结构时,这个多元并存究竟是指什么呢?这是我们必须首先回答的问题。按照结构主义的基本原理,结构的功能有赖于要素及其关系。如果我们说中国当代文化与传统文化有所不同,这实际上就等于说,中国当代文化的结构和传统文化不同,同时也就是说,中国当代文化的现有要素及其关系不同于传统文化。任何关于中国文化当代转变的分析,都离不开这个对要素及其关系的考察。多元的含义显然是指在现有的中国文化结构中,存在着一定数量的不同要素,这和改革开放之前那种单一的中心化的社会—文化是判然有别的。并存显然是指这些不同要素共存于一个结构之中,并且相互制约发生作用。

对于这种多元并存的局面,至少要作出两点说明。第一,所谓的多元并存,首先是指历时的多元并存。所谓历时的多元并存,在这里指称的是各个不同历史阶段的文化要素,在当前的文化结构中集合与互动。简单地说,就是中国当代文化中同时存在着传统的现代的甚至后现代的诸种要素。我们知道,文化的发展是一个不断积累和丰富的非线性过程,是一种传统延续和发展的过程。这种过程的特征,我以为可以用美国科学哲学家托马斯·库恩关于科学和艺术发展的不同模式的理论来予以说明。库恩认为,科学和艺术是两个发展完全不同的领域。通过深入的比较,他发现,科学和艺术在一系列问题上具有截然相反的特征。比如,解决技术难题对艺术来说只是一个手段问题,但在科学中却成为一个目的;再比如,对艺术来说,它需要公众的反应,需要特定的观众,但对科学来说,则没有这样的观众群体的存在,等等。对我们这里要讨论的关于文化的多元并存局面有所助益的是库恩的如下观点:第一,库恩认为,科学和艺术的一个基本差异在于,“科学家力图解决的疑点反被认为是只有一个解答,或者只有一个最好的解答。找出这个解答正是科学家的目标:一旦找到解答,以前为此所作的种种尝试就失去了与科学研究的明显联系。对于科学家来说,这些尝试已成了多余的‘行

装',不必要的负担,必须把它们抛开。……正因为如此,无论过了时的理论还是现行的理论的最初公式,都不能引起专业人员的深切注意。换句话说,这就是为什么科学作为一种释疑的事业在博物馆里没有自己的位置。……然而,疑点的解决与其说是艺术家的目的,而毋宁说是他达到目的的一种手段。……看过马蒂斯的《东方女奴》,人们会以新的眼光去看安格尔的《东方女奴》,但不会因此不再欣赏它。两个作品都是美术馆的展品,可是对一个科学疑点的两个解决方案却难以并存"①。库恩的这段话道出了一个根本的区别,那就是比较来说,科学的发展是以追求唯一合理正确的解答为目标的,因此具有一种排他的特征,新的解答总是不断地取代旧的方案。艺术正好相反,科学的目的在艺术中只是手段,于是,新的艺术风格和流派的出现并不取代过去的传统。这就是他所说的如下原理:"正因为一个艺术传统的成功并不能使另一个传统变成不正确或谬误,艺术远比科学易于容许好几个不相容的传统或流派同时存在。"②第二,在此基础上,库恩发现:

> 科学和艺术对自己专业的过去采取截然不同的态度。尽管现代人以改变了的不同感觉去看过去的艺术作品,可是艺术活动的过去仍然是艺术舞台的一个重要部分。毕加索的成功,并没有把伦伯朗的绘画挤进博物馆的储藏室。近古与远古的艺术杰作在形成公众的艺术趣味与启迪许多艺术家走上专业道路方面,仍然起着重大作用。……科学与艺术的对比,再也没有比这个领域更强烈的了。科学教科书中也有许多老科学家的名字,有时还插入他们的肖像,然而只有历史学家才阅读古代科学著作。在科学里,由于有了新的突破,昔日在科学图书馆里占据重要位置的一些书刊突然过时了,被扔到仓库的废纸堆里。……与艺术不同,科学毁灭自己的过去。③

虽然库恩所讨论的是科学史和艺术史的差别,我以为可以从中引申开去,进

① 库恩:《必要的张力》,福建人民出版社,1987 年,第 342 页。
② 同上书,第 343—344 页。
③ 同上书,第 340 页。

入我们这里所要讨论的问题。若把科学的历史视为一个新旧理论范式不断替代的过程,那么,可以说,科学的发展是线性的,其过程是新的理论范式不断把旧的过时理论扔进废纸堆。艺术则不同,它采取的是一个不断积累丰厚的发展路线,后来者并没有因为是新的风格就把旧的风格排挤出去。因此,艺术的历史实际上是一个包容的连续的过程。

从艺术史的这个特征,我们可以进一步转向审美文化的历史发展问题的讨论。所谓历时性的多元,在这里实际上就是指的这种状况,原本属于不同历史阶段的审美文化要素,同时存在于一个共同的结构之中。传统的、现代的甚至后现代的成分的互相纠结,也就是不足为奇的了。从更加广泛的文化观点来看,传统的、现代的和后现代的各种文化要素的共存,使得中国当代文化的转变具有多重复杂任务:既要弘扬传统,又必须对传统中某些糟粕加以批判,更要注意传统中的某些东西被用作保守主义和封闭僵化的合法依据;既要推进现代化,吸纳西方文化的优秀成分,又要对西方文化某些负面因素保持警惕,等等。

中国当代文化多元并存结构的另一个含义,是指共时的多元。所谓共时的多元,是表征当代中国文化中,共时地存在着不同亚文化,以及相应的意识形态或价值观等等。在共时的多元并存格局中,首先是主导文化、大众文化和精英文化三元并立的结构。关于这个三元结构的文化,我以为是中国当代文化的一个有别于西方文化的重要指标。如前所述,在西方现代文化中,现代主义和大众文化(或不那么严格地说是高雅文化—通俗文化)的二元结构,以及两者的矛盾冲突,构成了西方现代文化的基本面貌。但由于中国社会的政治经济和文化的特殊性,不同于西方式的二元结构,是一种三元结构的特殊样态。比较来说,主导文化是一个重要的文化力量,它在相当程度上体现为一种体制的文化,或政治文化对审美文化的制约。毋庸置疑,主导文化在整个中国当代文化的发展中具有相当重要的意义和作用,它的存在,直接影响到其他文化的运作和发展。主导文化正是“有中国特色的社会主义”文化的一个体现。之所以把这种文化称为体制的文化,一方面是说主导文化直接体现为文化的各种体制性力量,而这样的体制力量又是政治场的引力的直接作用。当然,相对说来,主导文化和改革开放前的那种把文化直接转变为政治的结构形态有所不同,体制的作用有时是以一些中

介环节实现的。另一方面,主导文化对其他文化还具有制约和诱导功能。作为一种主导的意识形态,主导文化提倡什么和鼓励什么,虽然对这种文化本身具有直接的影响,但同时对精英文化和大众文化也不可避免地带来某种复杂影响。顺向和逆向的作用力同时存在,这是不言而喻的。主导文化的真实功能是一种支配文化,是一种体现政治场对文化场引力作用的特殊领域,和西方现代文化中那种支配关系有所不同。

中国的精英文化,在比较的意义上说,也不完全等同于西方的现代主义或先锋派文化。与西方文化的特定语境相比,中国当代文化中的这种精英文化是一种弱势文化。这一方面和中国历来没有独立的知识分子阶层有关,另一方面,又和中国文化当代的急剧转变,从过去的政治中心化结构转向政治—市场经济二元结构有关,在这种转变中,作为文化精英的艺术家和文化人,对市场和体制的依附,以及自身对转型的文化冲击所带来的适应不良等,都使得这种文化的边缘化和他者化不可避免。另一个值得注意的现象是,在西方现代文化中,现代主义文化常常就是先锋派文化的代名词。即是说,在西方现代文化中,那些具有巨大创新冲动并追求个性风格的艺术,往往只限于现代主义文化领域。正像布尔迪厄在分析西方现代艺术场的状况时所指出的那样,“有限生产场”作为具有“异端”色彩的文化生产,实际上是和服务于“正统”的“大规模生产场”相对的。显而易见,精英文化在中国当代文化中,是一个“有限生产场”,它自身的先锋性似乎日渐式微。这是由多种原因造成的,既有其他文化对精英文化的制约,又存在着大众文化的资本与利润的诱惑,这造成了它在多种引力作用下的变形。因此,虽说中国当代文化中的精英文化仍保留着一定的先锋性,但这种先锋性正在衰落,这是一个不容忽视的事实。

相比之下,中国的大众文化似乎和西方的大众文化有更多的表面相似点。中国的大众文化完全是近二十年才发展起来的新的文化形态。与主导文化和精英文化相比,它更多地受到全球化文化背景的影响。换一种表述,那就是,中国的大众文化与西方的大众文化有许多方面是节拍相近的,这特别明显地反映在形式和技术层面上。关于什么是大众文化,在中国当代学术界仍有分歧和争论。但有一种观点显然是有必要加以廓清的,那就是有人认为,当代中国文化中的大众文化,和传统社会中的民间文化或通俗文化

名为二实为一,以至于有些人提出,分析讨论中国当代大众文化现象,可以在明清以来的通俗文化的发展中找寻答案。我以为,这样的说法是值得怀疑的。这里有两个问题需要澄清:第一,当代中国文化中的大众文化,究竟是否等同于传统文化(古典文化)中的民间文化?第二,如果不同,那么,大众文化向我们提出了什么新课题?

依照我对文化的历史形态的基本分析,古典文化和现代文化是两个不同的历史范畴。古典文化中存在着贵族文化和民间文化两个亚文化形态。民间文化有时又被称为通俗文化。而通俗文化实际上是一个相当含混的概念,因为这个概念既可以指传统社会中的民间文化,又可以用来描述现代社会的大众文化。所以,本书采用的是大众文化和民间文化两个范畴,而避免使用通俗文化这个容易引起歧义的概念。我认为,古典文化中的民间文化和现代文化中的大众文化实际上是完全不同的两个范畴。首先,大众(mass)这个概念是一个现代的范畴,与传统社会的俗民(folk)概念截然不同。从社会学角度看,大众文化首先和大众的形成密切相关。而大众的形成又是现代社会的工业化都市化的必然产物。随着工业化,现代城市出现了,城市吸引了大批人口的迁入,大批的农村人口进入城市,而城市里原来的居民也发生了变化,于是便形成了奥尔特加所说的"平均的人"——现代都市大众。这和传统社会中分散地居于乡镇甚至乡村的俗民完全不可同日而语。造成大众文化出现的第二个直接原因,是技术的进步所形成的大众传播媒介。在相当程度上说,没有大众传播媒介,就没有大众文化。正是大众传播媒介使得大众文化迥然异趣于古典文化中的民间文化。美国大众媒介专家里索弗尔认为:"大众媒介就是使通俗艺术通俗的原因。但在更基本的水平上讲,大众媒介就是使通俗文化之所以可能的原因。……大众媒介使通俗艺术成为可能并通俗起来,而通俗艺术又创造了对大众媒介的需求并离不开大众媒介的发展和精致化。"①我们只要对中国大众文化近几年的迅猛发展稍加留意,便不难发现大众传播媒介在塑造中国当代大众文化方面所具有的重要功能。无论是流行歌曲还是走红的电视剧,或者是畅销

① Fredric Rissover and David C. Birch, eds., *Mass Media and the Popular Arts*, New York: McGraw-Hill, 1983, p.5.

小说、卡通影片，都与大众传播媒介密切相关。离开了大众传媒，通俗和流行便不复存在。由此看来，大众文化完全是现代文化的产物，它和古典文化中的民间文化截然不同。因为道理很简单，无论是大众抑或大众传媒，都是现代文化的产物。关于这一点，法兰克福学派的宗师阿多诺曾在解释他为什么不用“大众文化”的概念，而用“文化产业”的概念时说道：“‘文化产业’这个术语最初是在《启蒙的辩证法》一书中使用的，该书是霍克海姆和我 1947 年在阿姆斯特丹出版的。在我们的草稿中，我们使用了‘大众文化’这个概念。后来，我们用‘文化产业’取代了‘大众文化’，意在一开始就排除接近后者的拥护者的某种解释：即，这不过是一种文化，它自发地来自于大众本身，是通俗艺术的当代形式而已。文化产业必须和大众文化严格区分开来。文化产业把旧的和熟悉的东西熔铸成一种新的特质。在其各个分支中，那些适合大众消费的产品，那些在很大程度上决定着消费特性的产品，或多或少地是按计划生产的。某些分支具有相同的结构，或者至少说是彼此互通，它们被置于一个几乎没有差别的系统之中。正是通过技术手段以及经济的和管理的集中化，这一切才有可能实现。”[①]这里，阿多诺使用“文化产业”概念的理由，正好说明了我们所说的大众文化的现代性质。换言之，产业的性质，以及按预先规划好的计划生产，甚至适合大规模生产和消费的性质，都是现代社会的产物。所以，我们绝不能把大众文化当做古典文化中的民间文化的当代形式，而应该充分注意到两种文化形态的许多根本区别。只有注意到这些区别，才能把握现代文化的某些特征和游戏规则。

具体说来，当代大众文化和传统的民间文化有一系列的差别。区别之一在于：民间文化与传统社会特定时—空的群体生活密切相关，而大众文化则缺乏这种必然联系。从理论上讲，民间文化是前工业社会的产物，与传统农业社会的特征有关。这种社会的封闭性、割据性和宗族血缘关系，决定了民间文化与特定文化群体的生活方式、传统、价值观及信念休戚相关，因而它事实上起到维系特定社会成员的体制化力量的作用。现代社会则不同，其高度的开放性、流动性和组织化，已消解了传统农业社会的差异与距离，

---

① Theodor W. Adorno, “Culture industry reconsidered”, in Jeffrey C. Alexander and Steven Seidman, eds., *Culture and Society*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 275.

它所孕育的大众文化不再是维系特定社会成员的群体生活,而是现代社会一般情状的体现。用英国社会学家吉登斯的理论来说,由于时间和空间的“虚空化”和抽象化,使一种“游离机制”的运作成为可能。于是,文化在某种程度上的同质化和普泛化便有了可能。这正是现代大众文化的一个本质特征。而在古典文化中,民间文化的参与者有某种强烈的对所属文化的归属感、亲切感和认同感,而现代大众文化的参与者则更多的是时尚和公众压力或从众倾向使然。区别之二,民间文化是特定社会成员情感意愿的表现,而大众文化则具有相当程度的非人格化的普遍情状。传统农业社会经济、政治、宗教、文化甚至地理的种种差异,决定了民间文化一方面丰富多彩风格迥异,另一方面又是特定社会群体情感意愿的个性表达。现代工业社会由于都市化、交通通讯的发展,正在形成“地球村”(麦克卢汉语),社会生活的高度组织化和技术理性的统治削平了差异与区别,如奥尔特加所描述的:“大众就是平均的人(average man)。”再加上无处不在的大众传媒的作用,大众文化必然带有同质化和标准化的特征。这与风格各异的民间文化相去甚远。区别之三,民间文化是自发的质朴的,而大众消费文化充溢着强烈的商业动机。传统农业社会不具备发达的市场和总体性的交换关系,再加上民间文化产品的生产基本是手工,它的功能并不是纯粹商业性的。现代工业社会则是另一番形态,成熟的市场和总体性的交换关系,大规模的生产方式和广大的市场需求,使得大众文化有强烈的商业性。这就彻底抛弃了民间文化所特有的自给自足和质朴风格,而日益转向取悦大众的商业价值和市场运行规则。区别之四,民间艺术具有持久的生命力,大众消费文化则必然创造和依赖短暂的时尚而流行。这一区别显而易见,无须赘言。

通过以上分析,我们可以看出两种“俗”文化分别属于不同的历史时期,本质上毫无共同之处。因此,倘若我们以古典文化的雅俗关系,来臆测现代文化冲突解决的可能性,无异于缘木求鱼。

综上所述,中国当代文化的多元是由历时的和共时的二重结构形成的。多元并不是简单的相加,也不是机械的整合。从总体上说,中国当前的文化结构已经具备了现代文化特征。换句话说,中国文化,特别是都市文化,已经具备了相当程度的现代特征。正是基于这样的估价,我们在讨论中国文化的当前变化时,既要采取一种现代的视野,又不能忘却对传统和后现代问

题的关注;既要注意文化内部多元的各种力量之间的此消彼长,又不能忽略整体的把握和评价。

二　大众文化的“三部曲”

在当代中国文化的多元并存结构中,大众文化最典型地反映出现代文化的特征。如前所述,大众文化不能简单地等同于传统社会的民间文化,这不仅是一个文化性质的界说问题,更是一个如何看待现代文化的方法论问题。道理很简单,如果我们把大众文化等同于传统社会的民间文化,那么,许多值得注意的现代文化的矛盾和特征,也就随之消失了。

严格意义上的大众文化,在中国是改革开放以来才出现的。这和中国社会的飞速发展,以及全球化文化格局的形成有着十分密切的联系。虽然五四文化运动以来,在上海、北京等大城市里已经出现了一定规模的市民文化,但囿于其生产方式、传播和接受方式的局限,以及大众传媒的不发达和大众阶层规模较小,所以这一时期市民文化充其量只能是大众文化的雏形或早期形态。回顾近几十年的改革开放,在社会和文化分化基础上形成的最有冲击力,并在相当程度上造成“文化冲击”的现象,当属大众文化。回顾一下大众文化在中国近几十年的发展历程,对于我们深入地理解中国社会的变迁和文化观念的演变,具有相当重要的意义。

回顾近几十年大众文化的历程,我们可以清晰地看见一个三部曲,即抢滩——构型——扩张的三部曲,与之相应的主观反应则是人们怀疑——认可——惊惧的三部曲。文化的变迁不但是一个客观的物理的事实,同时又是主观的对变化了的事实的感受。而“怀疑”、“认可”和“惊惧”正是三种不同的心理反应,它们历史地表征了中国近几十年文化的变迁和发展。

上世纪70年代末到80年代初,典型的大众文化以港台流行歌曲、通俗小说和电视剧为先导,拉开了大众文化发展的序曲。刚刚从十年浩劫中解脱出来的中国文化,一方面面临着百废待兴的发展任务,另一方面又面临着清算极“左”文化路线的任务。当文化从过去那种整一的政治文化中一定程度地分离出来时,转变时期特有的松动和文化复兴的冲动,使得各种新的尝试和探索不但合法化,而且受到鼓励。当然,这时中国文学艺术的各种尝

试,无论是作为新时期文学最初曙光的“伤痕文学”,走出样板戏模式的戏剧探索,或是音乐绘画的复兴,大都是沿着五四以来的现实主义道路前进。一种比较带有精英文化色彩的文化一时间沛然勃兴。强烈的使命感和责任感,驱使文学艺术家以一种严肃的现实主义观念看待审美文化。在这个过程中,当以港台流行歌曲和通俗小说及电视剧为先导的大众文化进入大陆时,人们的直接反应是“要不要这种文化”的怀疑和不解。在当时的文化语境中,发扬五四以来的现实主义传统,提倡干预社会和现实的严肃艺术,是一个相当普遍的共识。一部又一部引起“轰动效应”的文学艺术作品,在渴望丰富文化生活和关心社会历史的广大受众中流传。因此,邓丽君的流行歌曲、金庸的武侠小说和《上海滩》一类的电视剧,虽然给老百姓不少新鲜感和兴趣,但总的来说,文化界对这样的具有纯粹的消遣娱乐功能的文化类型,是抱着强烈的怀疑态度和观望立场的——尽管鼓励各种艺术风格和流派的探索创新,但对于这样的大众文化形式,却始终未给予积极的评价和大力支持。我以为,造成这样的文化景观是必然的,原因在于,第一,当时从极“左”的文化环境中转移出来,文化发展的动力显然指向恢复过去已经丧失了的,并被认为是当然的现实主义传统,即是说,恢复在当时具有首要的“创新”涵义。正像社会学家帕森斯在其研究中所指出的,社会文化的发展转变时期,总是会把某些价值看得比另一些价值更高,具有优先发展的必要性。因此,社会和文化的转变也就是一个价值维度的变化。当时的文化氛围鼓励严肃的正统的主流的探索,自然和开始萌芽的而且来自港台的大众文化相抵触。第二,由于以上原因,大众文化的这些形式也就自然而然地被当做一种左道旁门,当做非主流的异端而不受重视。因为在经历了政治工具主义的束缚之后,恢复艺术伟大的现实主义传统和优秀的审美规范,显然与流行歌曲或通俗小说这样的文化样式大相径庭。这一方面是因为文化界对这样的文化样式尚有陌生感,另一方面也因为这种文化尚未形成较大的规模和气候,并不足以构成对现有文化格局和观念的严峻挑战。从根本上讲,要不要大众文化的论争,实际上反映了文化界对大众文化本身的特性尚缺乏深入的了解,并没有把这样的文化形式和中国社会文化的巨大转变联系起来。同时,也体现出当时的文化人对恢复高雅的正统的艺术规范和标准雄心勃勃。所以,对大众文化持怀疑态度和不予重视,就是一种合理的和

必然的文化选择。

事情的发展常常超出人们的主观预料和期待。从上世纪80年代初到80年代中后期,大众文化在中国的迅猛发展完全超出了人们的想象。其速度之快,范围之广,花样之多,对文化人极力营造的严肃的正统的艺术格局的冲击之大,是十分触目惊心的。这一时期可以说是大众文化的长足发展时期,与第一阶段相比,有几个特别值得注意的方面,正是这些新的变化导致了中国文化界从对大众文化的怀疑转向认可,尽管有时是迫不得已和无可奈何的认可。这些新变化概括说来,有如下几个方面:第一,中国内地的大众文化已经不再局限于引进的港台文化产品,本土化的大众文化已渐臻成熟。从对港台西方的大众文化样式和风格的模仿,逐渐转向立足本土文化的创新和发掘,中国内地本土的大众文化产品的生产出现了空前发达的局面。如果说第一阶段港台的大众文化产品多半被认为是品位格调不高的娱乐产品的话,那么,在发展中国本土的大众文化生产时,如何提高大众文化的品格,成为当时文化界不少人思考的问题。从要不要大众文化,到如何提高它的格调品位,这样的转变足以说明,大众文化已经不是要不要的问题,而是如何发展的问题。这一时期谈论得比较多的话题是如何引导大众文化。第二,如果说第一阶段大众文化的雏形是以港台大众文化产品为代表的话,那么,在第二阶段,除了本土大众文化工业开始起步以外,西方的大众文化产品也随着开放的扩大蜂拥而至。与港台流行歌曲、通俗小说和电视连续剧相比,西方大众文化的冲击显然有过之而无不及。西方大众文化产品,从好莱坞的电影,到名目繁多的电视节目,再到各种流行歌曲和音乐,通俗小说和卡通画报,或者是各式各样的印刷物,应有尽有。西方大众文化产品的空前涌入,一方面造就了一代具有与之相一致的文化“习性”的消费群体,于是,各种“发烧友”、“追星族”大量涌现;另一方面,西方大众文化所反映的那种西方文化和消费社会的意识形态,对中国传统和社会主义意识形态构成了挑战。在这样的局面下,如何坚持“中国特色”,弘扬本土文化的传统,便被提到了议事日程上来。本土化的大众文化在寻找中国传统文化资源时,在发展中国式的大众文化生产模式时,便不可避免地把传统文化和民间文化仪式化和形式化了。与第一阶段相比,大众文化的讨论不再局限于对港台式的文化趣味和格调的评价上,更反映在抵制西方文化“入侵”

的问题上。现在我们回想一下从拒斥大众文化,到如何发展本土的大众文化,这种态度和立场上的变化,鲜明地说明了中国文化的微妙变化,也反映出对大众文化的认可。第三,这一时期的大众文化,是在技术不断进步,新的文化样式和消费方式不断涌现的情况下获得发展的。从卡拉 OK,到 MTV, 再到卫星电视或 Hi-Fi 设备, 或形形色色家庭影院,录音录像播放设备,多媒体等,都是随着新技术在文化中的使用而得到推广。毫无疑问,新技术的使用极大地扩张了审美文化的范围,推进了大众接近文化的民主化进程,但同时也在消解文化的许多固有的界限和方式。这里,我们注意到大众文化的生产方式、传播方式和消费方式的许多巨大的变化。大众文化彻底地摆脱了手工作坊式的生产,转向大批量标准化的生产;实现了远距性的大范围的文化传播,无论是卫星电视,或是流行音乐的巡回演出,或是通俗书刊或影像产品的流通,都呈现出超越过去诸多限制和封闭的特征。天南海北,各色人等,可以在同一时间的不同空间里观看同样的节目,这种吉登斯所断言的作为现代性标志之一的“远距作用”,已经在中国成为现实。如果说中国当代大众文化的发展有许多原因的话,可以说,技术是一个极其重要的动力因素,它在相当程度上决定了大众文化的发展速度和规模。与那些恪守传统艺术生产方式和接受方式的艺术类型比较起来,大众文化技术上的优势自然而然地转化为对传统高雅文化的一种“文化暴力”。这使得钟情于传统艺术趣味和操作的艺术家们感到极大的震惊。第四,是一种初具规模的市场化的文化正在形成。与第一阶段相比,这一时期在中国已经发育出一个文化市场,大众文化的生产、流通和消费,已经彻底摆脱了传统的体制渠道,进入市场化的阶段。把文化行为当做市场行为,把文化产品,即过去认为神圣的不可贬低的艺术作品,当做和其他商品无甚区别的商品,把审美的欣赏与市场交换行为等同起来,这不能不说是一个巨大的变化。在上世纪 80 年代中期,电影界曾经为电影能否作为商品发生过激烈的争论,现在来看,这样的争论在当时实属必然,可现在却不再是一个问题了。个中三昧,足以说明中国当代文化的变迁。既然文化也是商品,而且必须和市场发生关系,那么,文化的品性是否也随之发生变化呢? 这正是这一时期文化论争的问题之一。一种观点认为,既然文化的生产、流通和接受,都必须经由市场,那么,市场活动的一般经济规则,也就自然而然地转化为文化

的游戏规则。按照市场游戏规则来操作文化产品,就必须服从于市场的供求关系,实现资本的增值。文化市场的出现,是一个必然的发展趋势,它在很大程度上消解了过去由单纯的体制原因造成的种种界限和特权。文化的消费不过是一个和购买商品的行为别无二致的事,这样一来,许多文化限制和禁忌也就瓦解了。过去那种以其热点问题而搅动大众兴奋中心的“轰动效应”,也就逐渐转变为带有商业性的时尚。文化不再死守什么教条和范式,类似费耶阿本德所说的“怎么都行”的哲学,自然成为大众文化市场化的游戏规则。这一方面使得过去依赖于体制的艺术家们手足无措,因为体制和市场并不是完全一致的;另一方面,市场化不但瓦解了过去在体制内活动的艺术家阵营,同时又培育了新的市场化的文化人或“中间人”。于是,大众文化的发展不可避免地出现了一系列负面效应。另一种主张则有所不同,文化产品可以按市场规则运作,但文化产品却是一种独特的商品,它不同于纯粹物质性的消费,而是关系到人的精神生活的质量。顺着后一种思路,就应该对大众文化的市场化规则作出必要的限制和规定。当文化市场以其难以想象的速度发展时,要不要大众文化的问题已经不复存在,文化界关心的是如何在这个飞速发展的市场化的文化格局中保持一个安宁的“绿洲”。

上世纪80年代末以来,大众文化不但在中国社会立足生根,而且出现了急剧的膨胀或扩张。造成大众文化在中国当代文化格局中急剧膨胀的原因是多方面的。上述几个方面的进一步发展,导致了大众文化在运作方式、市场化和形态类型等方面渐趋成熟。除此之外,中国当代大众文化进入扩张阶段,还有另一些特别的原因。比如,闲暇时间的增多,大量农村人口涌入城市,文化产业的规模经营,以及作为大众文化基本受众的青年亚文化阶层的发展等等。在大众文化的扩张阶段,文化论争的焦点已经有了极大的变化。如果说在大众文化“抢滩”的第一阶段,文化界争论的焦点是要不要大众文化,而大众文化“构型”的第二阶段,争论的焦点转变成如何发展和引导大众文化的话,那么,在大众文化“扩张”的第三阶段,文化界的一个基本论争是面对大众文化的膨胀,如何拯救日益面临危机的严肃文化甚至主导文化。在上世纪90年代初,一种对大众文化急剧扩张感到无可奈何的悲观主义,一度在文化界蔓延开来。传统艺术告急,先锋派艺术告急,曾经风

光一时的各种纯文学刊物发行量纷纷下滑,严肃音乐演出门可罗雀,各个艺术表演团体人心涣散,财政危机,这些都曾是相当普遍的文化景观。于是,在文化领域出现了一些值得注意的现象。

第一,主导文化、精英文化和大众文化的结构关系发生了较大的变化,这三种文化的力量对比完全不同于前两个阶段。大众文化已经开始成为中国当代文化中最具规模和活力的部分,无论在市场化的程度,还是在流通的范围,或是受众的人数,以及对大众的吸引力和娱乐性等方面,大众文化都远远地超过了任何其他文化。不同于依赖于体制的主导文化,大众文化在市场的运作中也逐渐形成某些对其他文化的压力和"霸权"。第二,大众文化的飞速发展,必然导致它所固有的交换逻辑和快乐原则的广泛扩张,这就不可避免地改变以至消解着其他文化的本来样态和运作方式。大众文化和中国经济飞速发展同步展开,在相当意义上是一个消费社会原则和世俗享乐主义扩张的过程,日常生活的意识形态的胜利,使得主导文化的崇高和精英文化的规范都失去了以往所具有的震撼力量。而另一方面,主导文化也在一定程度上开始从大众文化的某些卓有成效的方式中吸取有用之物,精英文化也同时向大众文化借鉴。从主导文化和精英文化阵营中分化出来的人,不断地加入到大众文化阵营之中,既壮大了大众文化的队伍,也促使精英文化的解体和进一步的"边缘化"。更有趣的现象是,有些原来恪守精英文化信念和规范的作家、艺术家,也开始转向大众文化的路径。以一些具有商业价值的题材和手法来创作,并按照市场的运作规则来操作文化产品,这在上世纪90年代初的"《废都》现象"、"海马现象"中体现得最为显著。第三,面对大众文化急剧膨胀和扩张的压力,存在着两种看似对立的倾向。一些人站在文化精英主义立场上看待大众文化现象的当代扩张,不可避免地抱有某种程度的文化悲观主义。他们像上世纪40年代的法兰克福学派理论家一样,把大众文化视为当代中国文化衰落的标志,极力主张一种激进的先锋派的批判性文化,呼唤失去了的"终极关怀"或"人文精神"等一类的"元叙事"。另一些人则从新的角度来理解大众文化,即把过去那种过于精英主义的立场,转化为更加宽容、更加开放的立场,从而把对大众文化的排斥态度,转变为认可、包容并加以运用。大众文化并不可怕,可怕的也许是刻板封闭的观念和立场。大众文化的发展是一件再正常不过的事了,当代

中国文化人的失落感，不过是过去畸形文化以及文化人优越感和“中心情结”的必然产物而已，严肃艺术的边缘化不过是使其回到它本来的位置上去的过程而已，同时也暴露出它固有的局限和问题。

大众文化在当代中国发展的三部曲或三次浪潮，清楚地显示了中国文化的当代变迁。

第三节　边界的消解与类型的重组

中国当前的审美文化正在经历巨大的转变。在这种巨大的转变过程中，我们注意到一个明显的审美文化变迁的标志：传统审美文化的类型和规则，以及许许多多的禁忌正在或已经瓦解，新的游戏规则正在或已经取而代之。文化其实是一种动态的活动，无论参与者是谁，都必须按照一定的游戏规则进行。法国社会学家布尔迪厄认为，文化是一个各种力相互作用的“场”，在这个“场”里，不同的角色参与进来，他们之间依据各自的文化资本的大小，以及各自角色的功能，相互争斗，以便取得某种有利的地位。如果我们把这种理论加以推广，可以说，在文化这个“场”之中，参与者是围绕着各自不同的话语而进行“争夺”，“争夺”的结果必然是某种话语及其文本占据主导地位，而迫使另一些话语或文本处于相对的劣势和边缘地位。各种文化力量之间所发生的这些互动和妥协，也就在相当程度上改变了“场”内的力量对比，最终改变了话语方式和文本生产及其接受的模式。这就是文化的游戏规则的转变。

从传统文化向现代文化过渡，一个重要的标志就是话语类型的变化。所谓类型，这里取相当广泛的涵义。它首先是指文化产品的样式和形态。当然，样式或形态的概念要大于文学理论中通常采用的“文体”或“文学分类”的概念。在较为具体的意义上讲，这里所说的文化产品的类型，是指具有特殊功能的对象，它服务于特定的文化群体及其特定的文化目的。所谓的游戏规则，实际上就是指这样的特定文化产品的生产、流通和接受的规则。而传统文化向现代文化的转变，一个非常明显的标志就是各种传统的文化产品生产和接受的规则发生了变化；这种变化的直接结果之一，是传统的文化产品生产、流通和接受中所特有的那些边界和限制消失了，新的文化

产品类型依据新的游戏规则来运作。如果我们忽略了这些类型的转换,以及相应的游戏规则的变化,就不可能深入地理解中国当代文化的内在转变。

一 传统的类型和边界

关于文化的历史发展,我们大致可以区分出原始文化、古典(传统)文化和现代文化三个不同阶段。虽然很难清晰地指出中国文化的这些阶段的明显标志,但是,就最近几十年来中国政治、经济和社会发展的总体趋势来看,有一个从传统社会向现代社会的历史性过渡,而审美文化作为这种历史转变的一环,在相当意义上可以说正在或已经从传统的形态向现代的形态转变。

每种文化都有其特有的形态和规则,就是说,不同历史阶段的审美文化各有不同的游戏规则。传统社会由于处于前工业社会,社会分层导致了不同的社会群体,而这些彼此有别的社会群体又相应地构成了不同的审美趣味,以及与这些趣味相一致的不同的审美文化类型。最典型的文化类型莫过于传统社会中的贵族艺术和民间艺术,这两种判然有别的审美文化形态构成了传统社会的基本文化景观。不同的艺术形态在一定意义上可以说是一种总体文化中诸种亚文化的产物,它们之间复杂的互动关系构成了总体文化的基本面貌和内在运动。

任何人类社会都存在着这样或那样的不平等和差异,这是导致社会成员政治—经济地位有所不同的原因。从社会学角度说,有差别就会出现社会分层,人们根据各自权力、声望和财富的不同相应地形成了不同的社会群体或集团。按照马克斯·韦伯的看法,社会分层构成了特定的“地位群体”,这些人具有相同的生活方式和意识形态。这里,我们把社会学的理论进一步引申到文化领域。依照社会学的研究,社会的分层过程是由其社会成员享有的权力、声望和财富等因素的不平等而导致的,这就形成了不同的社会群体或集团。社会分层除具有政治经济学上的重要意义以外,我以为还有一般文化学上的意义。即是说,社会分层不但导致了人们利益之间的区分或冲突,而且构成了不同群体文化上的显著差异。文化,特别是审美文化,在相当意义上可说是不同社会群体的意识形态表现。因此,从社会分层

中我们可以进一步归纳出一种与之基本平行的文化分层(分化)过程。这里所以说是“基本平行”,乃是因为文化分层实际上比社会分层更复杂,如果说社会分层只是权力、声望和财富上的差异所导致的,那么,文化分层的原因则是在此基础上更多因素互相作用的结果。

文化分层作为一个尝试性的范畴,有助于我们更深入地分析社会文化的内在规律。在审美文化的领域内,文化分层的直接结果是出现了不同的审美文化类型,它们之间的区别是明显的,界限也异常清晰。生活在现实中的人们是通过运用符号来进行思考和交往,而群体的认同和共同生活方式的形成,在这个意义上看,乃是一种群体中诸多个体间符号互动的结果。群体内部符号的互动,在实际的生活过程中必然创造出相应的“游戏规则”,也就是符号运用的程式、惯例和禁忌。正是这些程式、惯例和禁忌的区别使得总体审美文化中可以明确地区分出亚文化的不同形态。权力、声望和财富这些导致社会分层的基本要素,并不是直接作用于文化分层,那么,这些因素是如何影响到文化分层的呢?这就是人们经常说的“趣味”,或者更准确地说,是“审美趣味”。趣味虽然不是一个像符号那样具体可辨的客观物,但它却深蕴在不同群体的艺术符号运用的程式、惯例和禁忌中。换言之,特定的社会分层导致了相应的文化分层,而文化分层又形成了相应的趣味,这些趣味又构成了不同的艺术符号运用的“游戏规则”:

社会分层——趣味分化——文化分层——特定游戏规则——审美亚文化

一般来说,无论是传统社会还是现代社会,这样的规律都是基本适用的。但是,需要我们特别注意的是,传统社会和现代社会的文化分层有着许多值得思考的差异,这些差异只有通过两者的对比分析才能看到。因此,在本节中,我们有必要深入地分析一下传统社会的审美文化的基本特征。

从传统社会和古典文化的整体特征来说,以下一些文化现象是值得特别加以讨论的:第一,传统的农业社会具有封闭的自足的特征。一个庞大的社会—文化系统的运作,依赖该系统的某种总体性关系。虽然与原始社会相比,传统社会已经出现了较明显的分化现象,但农业社会的浑整特征在相当程度上制约着文化的各个方面,现代意义上的自律的文化分化尚未出现。

在这样的条件下,社会分层具有明显的稳定恒常的特征,而不像现代社会那样,社会分层具有可变性和动态性。相对恒定的社会分化,也就构成了相对稳定的社会群体及其所属的亚文化。我们发现,在传统社会中,文化的分层在相当程度上要受到社会分层的直接影响。这里有两个问题需要特别指出:其一,社会分层和相应的文化分层,比较直接地受制于地位群体的权利、财富和声望等社会学条件。换言之,特定的社会群体和文化趣味,往往就是社会分层的直接产物。地位群体在某种意义上就成为文化群体乃至亚文化的另一种表现形态。在这个意义上说,社会分层—趣味分化—文化分层之间具有内在的一致性。其二,在传统社会中,由于社会分层的较为稳定的特征,文化之间的界限也是较为稳定持久的。在传统社会和古典文化中,最明显的文化分层莫过于贵族文化和民间文化这两种基本类型。前者是教养良好的贵族阶层的审美趣味的表现,后者则是社会中下层的普通民众的审美趣味的反映。从现象上看,这是两种在许多方面截然不同的审美文化,其符号使用的规则和禁忌有着根本的差别。比如,豪瑟尔等美学家就曾指出,贵族的精英的艺术是一种体现了艺术家个人才能和人格的艺术类型,而民间艺术则大多是非个人化的,而且生产者和消费者是同一的,所以它的非专业性和质朴、传统特征及其保守性显然有别于贵族艺术,而贵族艺术在技巧及形式上的繁琐复杂,在题材和内容上的狭窄和程式化,甚至特定个人风格或偏爱上的倾向性等,又迥异于民间艺术。在中国,传统的文人画、诗和书法等艺术形式,同流传在民间的工艺美术、民谣歌谣等就有着很大的差异。虽然从发生学的意义上看,贵族艺术通常会从民间艺术中汲取营养,就像中国古代的文人诗从民间乐府中吸收养料,文人的话本小说从民间流传的故事中吸纳精华一样。但是,这毕竟是两类不同的文化形态。两种文化的不同,说到底是审美趣味的差异所致,而趣味的差异又表现为艺术符号使用的规则、程式和禁忌的区别。与现代文化相比,古典文化中尚不存在任何可以超越社会分层和地位群体的“共享文化”,这是我们在比较古典文化和现代文化之间的区别时必须留意的一个差异。

第二,传统社会中的文化产品生产和接受的类型与游戏规则,在与现代文化比较的意义上说,还有一个显著的差别,那就是传统社会特定的时间—空间模式,决定了古典文化的类型和差异往往体现为某种地域的差别。正

如我们在导论中所提出的古典文化和现代文化的一个基本区别,在古典文化中,时间是和特定地域的地方活动不可分割地联系在一起的,时间基本上是一种本地的空间范畴。恰如英国著名社会学家吉登斯所言,现代社会和前现代社会的三个本质区别,“第一个差别就是所说的时间和空间的分离。……然而,在前现代社会背景中,时间和空间是通过地点的位置性而联系在一起的。……在前现代时期,对整个人口和大多数日常活动来说,时间和空间基本上是通过地点的联结而维持的”①。乍一看来,吉登斯的这个理论并没有说出什么深刻之理,其实不然。用他的关于现代性的理论来分析,我们可以看到传统社会及其文化类型和游戏规则的许多根源。吉登斯这里所说的时间与特定地点的空间的联系,道出了古典文化地区差别和文化的封闭性特征。当人们的社会生活和文化生活始终与特定的范围狭小的地域限制联系在一起时,毫无疑问,文化活动必然带有特定的地域性特征。换言之,割据的分离的地区的差异,在传统社会中必然塑造不同的审美文化形态,以及相应的文化产品类型和游戏规则。这是一个显而易见的事实。中国历来有所谓南北文化差异的说法,这不但反映在哲学观念上,而且更具体地呈现在艺术、语言乃至生活方式等各个方面。从明代董其昌提出中国画有“南北宗”之别,到刘师培归纳中国文学的南北差异,都是对较为封闭自足的传统文化的地域差别的理论说明。其实,中国文化的地域特征是十分显著的,这不仅因为中国地域广阔,过去常有“老死不相往来”的闭塞,更因为汉文化的内在成分和起源本身就是十分复杂的。所谓南北差异无须赘言,即使同是南方文化,江浙不同,闽广亦有别。按照吉登斯的看法,传统的前现代社会,必然带有一种“本地生活在场的有效性”。这种在场的有效性自然而然地导致了文化差别的出现,这就是文化的界限和差异,当然也就包含各自不同的类型和游戏规则。北方的地方戏和南方的戏曲判然有别,苏州的园林和北京的颐和园的风格区别更是再显著不过了。至于语言、文学、绘画、工艺等差别,自不待言。地区的差别和吉登斯所说的“游离机制”和“时间的虚空化”的缺乏,使得传统社会的文化自然而然地形成了各自不同

① Athony Giddens, *Modernity and Self-Identity*, Cambridge: Polity, 1991, p. 16.

的形态和类型。于是,互相的非包容性关系也就不可避免地出现了,尽管历史上中国南北文化有过多次大融合。

第三,传统社会中的文化类型和规则不但表现为地区的差异,还在更多的方面体现出来。与我们考察现代文化某些典型问题相对的是年龄所导致的不同文化类型及其规则。我们知道,中国文化具有深厚的儒家传统,在儒家文化中,作为"仁"的核心内容的"礼",便是一套严格的等级制度,它推而广之地涉及到社会生活的各个方面。长幼之序不但体现在封建礼节上,而且还表现在教育和文化活动的类型和规则上。年龄差异形成了不同的文化活动和特殊要求。中国传统社会的教育思想异常发达,儒家关于个体人格修养的学说可谓十分精致;而在古典文化中,艺术不只是一种娱乐的方式,同时也是一种修身养性的手段。孔子曰:"不学诗,无以言。""诗可以兴,可以观,可以群,可以怨;迩之事父,远之事君;多识于鸟兽草木之名。"就是说的这个意思。所以,古代圣贤们早就发现,不同的年龄各有不同的道德和智力特点,因而需要有不同的艺术类型与之相适应。一言以蔽之,不同年龄段的生理心理特征,要求相应的文化活动和类型,长幼之别不能混淆。青少年在成长阶段,有适合他们年龄特征的各种启蒙活动,从文学、书法到绘画、戏剧,不会和中年和老年人的文化活动类型相混淆。年龄在古典文化中不但是一个自然的生理的标志,同时也是一个文化的审美的范畴。年龄因素所导致的文化差别在传统社会中很多,老少的审美欣赏范围和规则就有许多严格的限制,所谓"少不看《三国》,老不读《红楼(梦)》"一类即是。即使是习书法绘画也有各种严格的限制,少年气盛时不能学米芾朱耷一类说法就是明证。少儿的各种启蒙读物中,无论在内容和形式上,还是在意识形态上,都和中年之后的文学读物那种闲适超脱风格以及知足常乐的思想有所不同。如果说年龄这样的因素在传统文化中扮演着极为重要的作用的话,那么,转向现代文化的过程中,我们不难发现一些微妙的变化,那就是,现代文化的某些领域,这种由年龄所导致的文化上的类型差别和游戏规则的差异正在消失,一种不同年龄段的消费群体共享的文化正在形成。

依据以上分析,我们有理由认为,传统的审美文化是一种包含了各类不同审美亚文化类型的总体文化,在这样的总体文化之中,尚不存在任何超越这些亚文化类型的共享文化。更进一步,各种审美亚文化类型的边界十分

清晰,而且各自领域的也存在排他性。每个领域的文化符号的使用,都有着确定的规则和禁忌。加上传统农业社会相对封闭,交通和通讯的限制,以及自给自足的经济形态和生活方式的作用,使得审美文化形成一个“诸侯割据”的局面。因此,我们把这种审美文化称为边界明确的古典形态,它是由多种异质性成分构成的文化。

二　边界的消解和共享文化

宽泛地说,传统的审美文化在中国走过了几千年的漫长历程,成为传统社会的基本文化形态。然而,近几十年来,传统的审美文化形态面临着严峻的挑战,它正在向新的现代形态的审美文化转变。在这些巨大的文化演变中,我们可以辨别出一个趋势和倾向,那就是现代形态的文化由于各种复杂的原因,正在以各种方式消解着传统社会的古典文化曾确立的那些类型和边界。换言之,传统文化特有的类型和边界正面临着巨大的挑战,甚至不可避免地面临瓦解。一方面,一种削平差别取消排他性的文化日趋成熟,这种文化在消解传统的边界的同时,创造了崭新的人人都可以享受和消费的共享文化。这种文化以其特有的趣味和构成形态,最广泛地适合于不同文化群体的消费需求,进而导致了中国当代审美文化一定程度上的同质化现象。另一方面,中国当代审美文化又在以空前的速度和范围,在这样的共享文化内部不断地细致化、分类化,出现了更加细致更加专门的文化产品类型。从表面上看,这两种倾向似乎是彼此对立的,其实不然。我想特别指出的是,这两种趋向本质上是一致的,不过是同一文化趋势的两种不同表现形态而已。更进一步,如果我们深入到这样的表面对立的倾向之中,便不难发现某些中国当代文化发展的内在轨迹。在具体讨论这种文化变化之前,我们先从理论上假设一下两种不同的文化。依据前面的分析,我们有理由认为,古典文化是一个内部包含不同亚文化类型和相应游戏规则的文化。这些所谓的差异、边界和规则,彼此互不混淆,明确地起作用。即是说,在传统社会,不存在超越这些差异、边界和规则的任何文化现象。然而,中国近二十年的文化变迁,在一定程度上改变了过去的文化边界和规则,一种可供社会绝大多数人,甚至是不同的地位群体共同消费的文化正在形成。这样的所谓

“共享文化”,显而易见是指中国当代文化中的大众文化。如果我们对当代中国大众文化稍加分析,便不难发现,这种文化以其特有的趣味和运作方式,消解了过去的文化赖以生存的种种界限,将越来越多的受众包括进来。原本不同的文化群体和地位群体,可以共享同一种文化,这委实是中国当代文化值得思考的一个现象。

当我们说当代大众文化已经在相当程度上变成不同社会群体和地位群体的一种共享文化时,必须说明一点,当代中国社会的共享文化的形成,并不是因为社会分化现象停止或消失了,而形成了一个差别越来越小的社会及相应的共享文化,情形正好相反,当代中国的社会分化不但没有停止,而且更加明显,分化的速度越来越快,范围越来越大。从理论上说,共享文化与社会分层和文化分化应该是相悖的,因为道理很简单,分化的直接结果必然是不同的文化及其趣味的形成。但耐人寻味之处恰恰在于,正是在这样的分化加剧的社会条件下,一种共享的文化应运而生。

所谓共享文化,其基本含义在于它不是一种特定文化群体或地位群体所特有的亚文化,而一定具备了某些超越不同文化群体差别、分歧甚至利益冲突的特征,进而变成人人都可以享受的文化。在西方文化社会学中,存在着两种不同的看法。一种功能主义的看法认为,大众文化可以给绝大多数人带来消遣和娱乐,同时表现出不同群体的人们甚至整个民族和国家的和谐。换言之,大众文化正是通过向大众提供娱乐而把他们凝成一个整体,并达到维护现存社会秩序的目的。另一种冲突论的观点认为,大众文化是通过表面上所有人均可共享的文化,来达到消除社会矛盾,缓解不同社会群体之间矛盾和利益之争,进而维护现存社会秩序的目的。前者从积极的方面去认识大众文化的共享性质,而后者则指出这样的共享恰恰消解了文化自身应具有的批判和颠覆功能。就中国当代审美文化的发展来看,大众文化越来越具有共享文化的特征。它之所以能够超越亚文化的局限性,变成一种共享文化,原因是极其复杂的(详后)。从它的形成发展过程来看,中国当代大众文化是通过不断地消解传统文化类型和边界,来取得其共享文化的地位的。只有打破了传统文化的边界和类型,新的共享文化才有可能取而代之。

就中国当前文化的发展现状来看,共享文化究竟在哪些方面消解了传

统文化产品的类型和边界呢?

第一,是雅俗文化界限的模糊。在古典文化中,贵族文化和民间文化作为雅俗文化的二元结构,形成了既有对立又相对和谐的文化形态。这两种文化之间的界限是非常清晰的,尽管贵族文化经常会从民间文化中吸取有用的养料。在当前中国的审美文化中,虽然存在着主导文化、精英文化和大众文化的三元格局,但人们不难发现,大众文化作为一个新的文化形态,近几十年来发展极为迅猛,不但在其生产和流通的规模上超过了任何其他文化,而且还在以各种"文化暴力"方式掠夺其他文化资源。这就造成了大众文化对精英文化甚至主导文化的"殖民化"。所谓"殖民化",在这里主要是指大众文化以各种方式利用来自其他文化的资源,并把这些资源最终改造成为适合于大众文化逻辑的共享性的文化。正是在这个问题上,我们注意到一个与古典文化相反的文化运动轨迹。在古典文化中,贵族文化通常是从民间文化中寻找发展的契机和材料,这个文化发展的规律,在俄国形式主义者那里,被表述成文学发展的"陌生化"规律。根据梯尼雅洛夫的研究,他发现,文学史的发展规律之一,就是文人雅士不断地从民间俗文学,甚至称不上文学的各种形式和题材中寻找有用的材料。于是,原先作为边缘的非文学的民间素材,经由文人雅士的改造,就演变成为一种具有生命力的"陌生化"的文学形态,逐渐进入了"正统"的文学主流之中。① 从经验上说,梯尼雅诺夫的理论有相当普遍的适用性,中国文化的发展有许多事实证明了这个规律。如果说这种状况在古典文化中是普遍情形的话,那么,在现代文化中,除了精英文化继续从各种俗文化中吸取有用之物外,又出现了相反的情况,这就是大众文化对精英文化材料的反向吸纳。大众文化不但在自己的轨迹上运行,而且也"侵入"过去属于雅文化的各个领域,并粗暴地强制性地利用雅文化的各种材料、形式和主题,将这些材料很快处理成流行的熟悉的和易于接受的东西。如果说雅文化对民间文化的吸纳是一个"陌生化"的过程的话,那么,大众文化对雅文化材料的吸收则是从"陌生化"转向"流行化"或"通俗化"。一些经典的文学作品和戏剧作品被改编成电视

① Yuri Tynyanov, "On literary evolution", in David H. Richter, ed., *The Critical Tradition*, New York: St. Martin´s, 1989, pp. 748-754.

剧,原先主张严肃艺术的作家开始以这样或那样的方式进入通俗的电视剧写作行当,严肃音乐的某些片断用通俗音乐的演奏方式加以处理,或原本是“阳春白雪”的理论学术著作被改编成学术“小品”或“散文”,等等,都是这种现象的表征。经由大众文化的特殊处理,雅俗的界限自然而然地消失了,原本不流行不通俗甚至具有相当先锋性的文化对象,也就变成大众易于接受消费的文化产品了。在这个过程中,严肃文化失去了原有的语境,在大众文化的新语境中演变成失去某种固有特征的模拟之物,在一定程度上也就失去了它原有的文化品格(诸如先锋性、批判性和反思特征等等)。大众文化的这种改造,在另一方面也使原来局限于少数人的文化产品,变成大众可以消费的对象。依照法国社会学家布尔迪厄的理论,在文化生产“场”中,存在着两个不同的部分:一个是所谓的“有限的生产场”,在这个生产场中,生产者和消费者是同一种人,即文化人;另一个是所谓的“大规模生产场”,在这个领域中,生产者和消费者是两类人,供求双方是不同的群体。这两个“场”之间的联系是十分复杂的。“有限的生产场”中,各种艺术家通过互相争夺命名权而获得各自的象征资本,并对“大规模生产场”发生作用。布尔迪厄是从雅文化对大众文化的作用角度来阐述这个问题的。我以为也可以用相反的思路来思考,这就是大众文化对雅文化的象征资本的剥夺和利用。换言之,大众文化可以通过对雅文化产品的改造和变形,通过对命名权的“光晕”的吸纳,来增加大众文化自身的文化丰富性和象征资本,进而达到在大规模生产场中的资本增值。

第二,是地域文化界限的模糊甚至消失。在上一节里,我们依据吉登斯的理论,指出由于“本地生活在场的有效性”,时间和空间的地域性密切联系在一起,因此使得文化的地域界限十分牢固,而且彼此有别。中国现代化的过程,有一个吉登斯所说的“时间的虚空化”过程,即时间逐渐从过去那种“本地生活在场的有效性”中解脱出来,可以“抽象化”了,出现了超越不同地域特征的“北京时间”甚至“国际标准时间”。时间的抽象化,就使一种文化的“游离机制”成为可能,知识系统、文化系统本身不断地“抽象化”,越来越脱离特定的地域限制和特征,通过大众传播媒介,传递到以前无法达到的地区,并无情地消解那种“本地生活在场的有效性”。当代中国文化的媒介化,时间对空间范畴的超越,已经打破了原有的地域文化局限性,使文化

的日益平均化和同质化成为现实。在这个发展过程中,一些有趣的现象发生了。过去原本属于特定的“本地生活”的文化材料,其有效性只有在文化主体(无论是生产主体还是接受主体)“在场”的条件下才有效的东西,现在却经由大众文化的改造变成普遍适用的文化材料了。最典型的情形莫过于那些具有相当地方性的文化产品或风格,比如一种民歌形式,或一种语言表达方式,或一种造型风格等等,一旦经过大众文化的改造,变得越来越流行和通俗时,也就失去了与“本地生活在场的有效性”主体的内在联系,成为与这样的“本地生活”无关,成为那些不具有“在场有效性”的其他主体的文化消费品。这就意味着,一旦进入大众文化的流行通俗和时尚的运作过程,任何文化产品原有的地域特征和界限就随之消失了。可以想见,当一种起源于特定地域的文化产品成为人人享用的商品时,当它们变得为所有人喜欢时,它们本来具有的“地域根性”也就不复存在了。最近几十年来,中国文化的发展,特别是大众文化的“抽象化”和“普泛化”,正在以越来越快的速度消解着中国传统文化的“本地生活在场的有效性”。这同时也可以看做是文化的同质化的一个历史过程。更进一步,不但中国本土的地域边界正在消失,而且中国当代文化还受到外国文化的“远距作用”,从巴黎时装的流行风,到好莱坞大片的上映,再到西方文学艺术新风格新潮流的渗透等。中国文化已经进入了一个“全球化”的文化格局,不再处于一种封闭的自给自足的发展形态。英国学者汤姆林森在分析这个问题时说得好:“这一时期的文化帝国主义的思想集中在比较安全的文化共同体的形象上,这些共同体对那些‘较虚弱的’的文化施加影响。由于在晚期现代性中的民族政府越来越不能做到在政治—经济领域里自律地行动,一切都改变了。当人们发现他们自己的生活越来越多地受到别的力量的控制,这些力量超越了民族体制(这种体制形成了自己特殊的政策)影响之外,他们属于某种安全的文化的感觉也就丧失了。”①

第三,是年龄界限的消失。我们知道,在古典文化中,年龄通常是一个导致文化产品类型和边界存在的重要因素。如前所述,不同的年龄在文化

① John Tomlinson, *Cultural Imperialism*, London: Pinter, 1991, p. 176.

上有不同的伦理的、心智的和审美的差异，这就形成了传统审美文化的年龄界限，少儿与老壮各有不同的文化形态。但是，年龄因素所构成的审美文化的边界如今变得十分模糊了，像电视这样强有力的传播媒介，尽管其内部有所谓不同的节目类型，但它自身的公共性和开放性实际上使得任何节目都可能被所有观众接触和观赏。最典型的例子是米老鼠、唐老鸭一类的卡通节目，原本作为儿童节目，可实际上的观众远远超出了儿童的范围，成为老少咸宜的对象。另一方面，原本作为成年人节目的许多爱情戏、侦探片，甚至许多“少儿不宜”的节目，由于在公开的传播渠道上播出，也成为未成年观众的实际接收对象。几乎所有的大众传播媒介都具有公共性和开放性，如书籍、杂志、画报等印刷媒介，电影、录像、卡拉 OK 等电子媒介，在这一点上和电视别无二致。这就带来了人们往往容易忽略的一种矛盾现象：一方面，大众传媒将其传播内容区分为不同的类型和层次，以适合于不同年龄段的不同观众的审美需求；但另一方面，大众传媒本身所具有的公共性和开放性，事实上又不可能在手段上做到排他性，因为任何观众都可以随意接触到属于他的年龄段或不属于他的年龄段的各种传播内容。再加上它对市场的扩张的需要，趣味对大众的塑造，以及内容和价值观上的日益中立化，都使得文化产品的内容与形式趋向于某种同质化和普泛化。在这样的发展演变过程中，传统文化中历史地形成的不同类型的界限，实际上在大众传播媒介的公共开放性和同质化中不复存在。

审美文化中这种年龄边界的消失，使得当前的审美文化消费出现了过去所未曾有过的现象：成年人的“返童现象”和儿童的“早熟现象”。前者表现在成年人对儿童卡通等类型的文化的“固恋”，如在大学生中卡通画报是很流行的读物。这样的“固恋”具有弗洛伊德所谓心理发展过程“固着”的意味，即如果去除弗洛伊德理论中的泛性论成分，而接受其中关于人格发展的某些合理因素，那么，我们显然可以把这种成年人的“返童现象”视为人格发展的一种停滞甚至倒退。在弗洛伊德看来，心理发展过程中的“固着”或“固恋”现象是一种心理病症，它将会导致个人生活和行为的焦虑和不适。诚然，我们现在还无法判断在审美文化中这样的“固着”是否有什么确定的负面效应。与成年人的“返童现象”相反，儿童在这样的边界消失的过程中却经历了“早熟”。如果说成年人的“返童现象”意味着智力（心理）年

龄的倒退的话,那么,儿童的“早熟现象”则意味着相反的倾向,亦即智力年龄超越生理年龄的发展。电视这样的传媒在消解传统审美文化的年龄边界时,不可避免地把非成年人不该观看的或暂时不应观看的东西带到了他们面前,因为在电子传播媒介的公共和开放的空间里,各种信息的接触是唾手可得的。过早地了解了人生的复杂和命运的多变,过早地目睹了人间爱情的演出以及正义和邪恶的血腥较量,脆弱的幼小心灵不是早早地蒙上了一层阴影,就是患上了“早发性麻木症”。童话的幻想年代与复杂严峻的现实世界是如此地不协调。可以断言,这种“早熟现象”对未成年的儿童或少年的成长将是十分不利的。美国学者麦克唐纳在分析这一问题时尖锐地指出:“儿童和成年人之间界线的消失,意味着:1. 成年人的‘婴儿退行’(infantile regression),他们无法适应紧张而复杂的现代生活,特别是通过大众艺术(这倒反过来强化和促进了他们的婴儿特性)而形成的,2. 儿童的过度刺激又使得他们成长得太快了。或者象霍克海姆所说的那样:‘成长已经不复存在。儿童一旦学会了走路就成熟了,成年人基本上总是维持原样。’”①

第四,是公共话语和私人话语界限的消失。这也是晚近中国文化发展过程中值得思考的一个变化。在传统文化中,公共的领域和私人的领域之间存在着明显的界限,适合于在私人场合表达的东西,不会在公共场合中表达。在艺术上,虽然说古典的艺术是一种表现出艺术家个人风格色彩的文化形态,但是,在艺术家的表达内容里,极端的个人话语通常被一定程度地修饰和掩盖起来,以适合于传统社会公共话语的伦理和文化的要求,适合于种种特定场合与环境的要求。在这个意义上讲,“内外有别”或“家丑不可外扬”,是明确的游戏规则,它体现为传统文化中公共和私人话语彼此有别的距离状态。公共话语和私人话语的界限,实际上既是传统社会传统的必然要求,又是古典文化的生产、传播和接受的特定条件的必然限制。吉登斯所说的“本地生活在场的有效性”,亦即特定地域的空间对时间的具体化,自然而然地把文化的传播范围局限于特定的区域,广泛的公共空间并不存在。所以,即使私人话语得到扩

① Dwight Macdonald, “A theory of mass culture”, in Bernard Rosenberg and David M. White, eds., *Mass Culture*, New York: The Free Press of Glencoe, 1957, p.66.

展,也是在相当有限的范围内展开。更进一步,私人话语和公共话语的界限,同时也是传统文化的一个伦理要求。个体对社会的服从,个体活动的社会限制,这些都在很大程度上强制性地区分了公共话语和私人话语的界限。近几十年来,中国社会的变迁是巨大的,各个层面所发生的变化,导致了公共话语和私人话语界限的模糊以至消解。一方面,公众的表达欲望空前地被大众传媒所诱发,在意欲窥见他人生活的同时,滋长着另一种欲望:不断地向他人展露自己的生活。于是,生老病死,婚丧嫁娶,甚至平庸的生活和经历,也可以借助电子媒介或印刷媒介向世人公布,诸如电视或电台的各种访谈,点歌或发布个人私事"广告"等。另一方面,从先锋文学和艺术,到新闻报道或其他大众传播,都在追求"可读性"和对受众的吸引方面花样迭出。名人的生活甚至隐私都成了抢手的东西,甚至不惜歪曲事实,先制造出某种具有新闻价值的假"名人",再以个人生活的话语形式展现出来。作家艺术家对自己私人经历的钟情,也正在缩小文学艺术的社会意义,膨胀个人偏私的体验和经历。在我们这个信息模式正在发生巨大变化的时代,媒介自身的逻辑已经侵入到个人生活的领域,公共空间变成一个没有边界的"场",在大众"出场"表达的欲望和新的文化生产—接受模式的双重压力下,我们时代的文化中,私人话语和公共话语的界限已经变得十分模糊了,传统的禁忌正在被边界消失的混杂形态所取代。于是,许多私人话语简单地而非艺术地被转化成公共话语,这种倾向实际上混淆了个人话语和公共话语的游戏规则,取消了两者之间的界限,从而导致了隐私权的拍卖。公共话语和私人话语界限的消失,隐含着某些令人担忧的倾向。首先,这将导致个人自由空间的缩小。一个人越是把自己在公共空间频繁曝光,他就越是处在被他人"观看"("监视"或"控制"?)的位置上。这就好像一个演员处于舞台灯光的直接照射下被一览无余,而处于灯光照射之外的观众则处在安全地带一样。个人自由空间的缩小,意味着他始终处在一种无形但却是强大的公众压力之中,但是,这样的个体也许意识不到自己的真实处境。其次,这助长了个体在公共视野和公共记忆中"在场"的欲望。这种强烈的"在场"欲望的膨胀,有可能使个体产生认同混乱,进而形成某种程度的"适应不良"。"在场"的欲望最终把个体变成一个"公共的人"。最后,个人话语和公共话语界限的打破,在人们的意识中造成一定的混乱,人们不再像过去那样有分寸

有节制地介入公共生活,而是把公共生活误当做自己的私人生活;人们也不再像过去那样在两种话语之间保持必要的距离,而是丢弃了这种距离。这不但带来许多伦理方面的问题,诸如公共视野对个人生活的“入侵”,隐私权的失落,个体自由空间的丧失等,而且在相当程度上改变了文化的形态,混淆了可以说和不可以说的界限。可以预言,随着公共话语和私人话语界限的消失,两者的混淆必然会导致更加严重的文化和伦理问题。在发达国家的当代文化发展中,这已经相当普遍,出现了许多值得我们警醒的深层问题。① 往深层说,这里的问题实际上是在媒介社会中,如何保护个人隐私权的问题。我以为,个人在公共空间中出场表现和个人隐私之间,必须保持某种距离和限制。遗憾的是,这个问题的严重性却没有得到重视,而且个人话语和公共话语的混淆有愈演愈烈的趋势。

三　类型的重组

我以为,在某种意义上说,中国文化的这种变化,是从传统社会的古典文化向现代文化转变的一个值得注意的方面。如果我们忽略了这些新的变化,把文化的发展视为一个与古典文化无甚区别的雅俗之争的现代翻版,那将是十分有害的。现代文化的许多新的特征也就随之消失了。显然,指出文化的变化只是问题的一个方面,更重要的是必须分析导致这些变化的内在原因是什么。

传统文化的边界之所以会被无情地消解,原因是复杂的,这和中国当代社会的发展变化密切相关。从总体上说,以下一些原因有必要进行较为深入的分析。首先,我们看到,在中国当代文化中,正在形成一个超越性的共享文化,它摆脱了传统文化的限制,成为当代社会各个群体和个体可以自由接近的活动。我们知道,在传统社会中,地位群体和文化具有某种直接的对

① 比如,美国电视的一些访谈节目,频繁地介入个人的私生活,有的甚至以暴露个人隐私为快,进而导致了严重的社会问题。据报载,美国一个商业电视台访谈节目采访同性恋者,被采访者说出了自己的同性恋伴侣,结果这个被采访者最终被其同性恋伴侣所枪杀。这个极端的例子清楚地表明当个人话语被无节制地转化为公共话语时,将会有什么样的危险。

应性,即是说,不同社会地位的群体具有与之相一致的文化。最基本的划分就是贵族文化和民间文化的二元结构。这两种文化分属不同的地位群体或阶层——贵族和俗民。中国近几十年来,随着经济改革的深入,随着让一部分人先富起来的政策的执行,由于中国地区发展的差异等多种原因,中国社会的分化越来越显著。照理说,这种分化的直接结果应该是文化的分化。确实如此,中国文化的分化是一个有目共睹的事实。但是,在这样的分化过程中,又出现了新的情况,那就是在分化过程中,作为分化产物的大众文化,具有了某种超越地位群体的共享文化的特征。换言之,在日益分化的中国当代社会中,虽然出现了各种不同的社会群体,他们的经济、政治和社会地位有所不同,但这并不妨碍他们可以共享同一种文化——大众文化。这么一来,社会学意义上的地位群体,和文化学上的文化共享性,就变成两个不对称的范畴。这种不对称性不可避免地消解了传统文化的诸多边界和类型,不断地强化文化的同质化趋向。正是在这个意义上,无论在西方的思想家中,还是在众多当代文化的研究者中,都有一些人极力主张大众文化实际上有一种冲破传统文化藩篱,使文化趋向于民主化的功能。比如德国学者本雅明和戏剧家布莱希特就是如此。本雅明甚至认为,技术为文化带来了新的复制手段,于是,文化变成人人可以享有的权利,而艺术家也可以用这样的文化来达到革命的目的。大众文化具有共享文化的特征,这是一个不争的事实,也是中国当代文化的一个重要的文化景观。忽略这个事实,我们就无法区分古典文化中的民间文化和现代文化中的大众文化。日益加剧的社会分化,导致了文化的分化,进而使大众文化应运而生;但大众文化的出现,却又超越了其他文化,转而成为一种共享文化,其内在的复杂矛盾和结构是需要深入研究的。

传统文化边界的消失还有第二个原因,那就是文化的市场化、商品化和产业化。在历史上,没有一种文化可以和大众文化的生产、流通和消费规模相比。这就意味着,大众文化是一个在相当程度上产业化了的行业。阿多诺在分析他为何不用大众文化的概念,而执意要用“文化产业”的概念时,就曾解释现代文化产业不是过去通俗文化的现代发展,它已经彻底地产业化了,完全是依照产业的要求和规则来进行生产和流通的。产业化必然导致市场化和商品化。经济的商业的价值从其他价值中凌越出来,变成主导

的价值规则。当这种非审美的价值越俎代庖地占据核心地位时，显而易见，传统文化中那种伦理的、传统的甚至地域的界限，也就随之消失了。产业化的经济游戏规则对审美规则甚至伦理规则的超越，是大众文化所以能摧毁传统边界的一个强有力的动力。资本增值的规律在文化中的贯彻，把原来各种作为规范的禁忌打碎了。最大化原则把资本增值的最大化，转化为市场占有的最大化，转化为传播范围的最大化，转化为受众人数的最大化。于是，这样的文化趋向于超越种种边界限制就是不可避免的。

文化的产业化，必然导致意识形态的中立化。所谓意识形态的中立化，是一个比较的概念。在主导文化和精英文化中，意识形态的倾向性是十分明显的。文化不只是一个纯粹的消遣过程，同时也是一个精神的塑造过程。依据这样的功能论，在主导文化和精英文化中，其意识形态的倾向性、伦理价值的纯洁性，都不可避免地反映出来。相比较来说，共享文化必须具有一种可以超越这些特定功能主义目标的特征，正是由于这个特征，前面说到的社会学上的地位群体的区分，才会和文化上的区分具有某种不对称性。从中国大众文化转向共享文化的过程中，我们可以清楚地看到它是如何在意识形态或伦理价值中立化方面获得巨大转变的。显而易见，一个过于局限于特定规范和意识形态的文化，是不可能超越地位群体和亚文化的局限性而演变成共享文化的。中国大众文化的中立化，表现在一系列方面，诸如淡化文化产品语境的政治色彩，即强化能指的作用而压缩所指的政治意蕴；将所指普泛化和抽象化，即对具体作品的内容，不再强调特定性和具体性，而是转向对一般情境和内容的描述，以避免具有意识形态特征的联想；选择具有娱乐性质的题材和内容，将现实历史化，或把历史戏剧化，以避开对现存社会的激烈干预和指涉；用消费主义和享乐主义的观念，来冲淡作品的内在升华效果，把审美的过程局限在直接的反应之中，从而遏制任何可能的批判性等等。我们看到，为了使更多的人消费其文化产品，共享文化必须完成这样的转变。中立化就是对激进的压制，大众文化的政治学其实就在这里。历史地看，中国经过了近代以来，特别是建国以来持续不断的政治变革和政治运动，在已经习惯于那种政治文化的条件下，淡化政治倾向和伦理价值，是一个物极必反的必然过程。而中国近几十年的大众文化发展，正好顺应了这样一个过程。也正是在这一点上，主导文化和精英文化与大众文化的

冲突抵牾不断。当然,这里还存在更为复杂的问题,即对大众文化的价值中立化的分析,是基于大众文化的总体特征而作出的,这并不意味着大众文化中不具有任何批判的可能性。另一个问题是,主导文化和大众文化在价值中立化方面的冲突,有时不过是互相协调的另一种表现形式而已。换言之,大众文化往往可以起到主导文化所要求的某种维护现存社会的功能,尽管两者有时在伦理价值的问题上会出现对立。

共享文化的出现,可以说是现代文化的一个相当重要的标志。与历史上任何一种文化相比,大众文化不但在其超越地位群体的限制方面不同于以前,而且在其复杂的细致分类方面也超过了以前任何文化形态。比较地说,大众文化所以能演变成共享文化,在一定意义上看,依赖于内部细致的分类系统。这里有两个问题特别需要引起我们的注意。第一个问题是,大众文化并不是一个浑整不分的复合体,严格地说,它的内部具有非常细致专门的分类,其细密性和专门性超过了以往任何文化。也正是在这个意义上说,大众文化不同于以往的民间文化。第二个问题是,一方面,大众文化本身带有明显的同一性和同质性,即是说,大众文化的内在形式和内容本质上都是相同或相似的。但另一方面,它又具有相当细致的分类,这种分类的细密程度令人惊异。比如,以印刷媒介的杂志来说,专门定位于不同的读者群体的各式刊物十分繁多,从体育迷、电影迷,到时装爱好者、艺术经纪人,各有各的特定读物,妇女杂志、卡通画报、通俗刊物等应有尽有。从中国的发展情况来看,这样的精致分类也正在形成过程之中,从电视电影到报刊杂志,各种针对特定消费群体的审美文化亚类型逐渐显现出雏形。由此看来,当前的审美文化经历了巨大变迁之后,消解了传统文化的许多类型和界限,进而发展出一些新的形态和类型。正是在这里,我们特别需要指出一个看似相背实际一致的现象,即大众文化正是通过它表面截然不同的分类系统,来实现其同质化的功能的。这个表面的矛盾实际上是内在统一的。

在比较的意义上说,当代大众文化正是依赖这样复杂的分类系统而存在的。一方面,存在着广大的趣味市场,而细微的差别事实上要求大众文化的生产提供不同的产品;另一方面,大众消费文化生产本身作为一种系统化大批量标准化的生产模式,也必然塑造出不同消费口味(趣味)。正像同样牌子的汽车或音响必然有不同的配置和档次系列一样,同一个文化消费对

象也必然会区分出不同的消费层次,因而构成相应的消费行为和产品。如果说传统审美文化的类型是在自然发展过程中逐渐无意识地形成的话,那么,当代大众文化显然是有意地人为发展出更加严密细致的分类系统。即是说,当代大众文化是建立在这样的产品分类和消费行为分类的基础之上的。

当我们指出这样的事实时,似乎和前面着重讨论的结论相悖。这里,我们可以合理地得出的第一个结论是,从传统文化向大众消费文化的转变,实际上是传统的类型和边界的瓦解以及新的大众消费文化类型的确立。在此基础上,我们需要进一步讨论的问题是,当代大众消费文化的新类型有哪些值得分析的新情况。

如果我们深入分析大众消费文化的基本面貌和特征,那么,不难发现,尽管这种文化本身包含了许多细致的分类形态,但是,从总体上看,这些形态有别的亚类型实际上具有相同或相似的共性特征。换一种表述,即当代大众消费文化是一种同质性的文化,虽然类型繁多,但它们都是同一种趣味的体现,都是同一种文化生产模式和消费模式的体现。比较来说,传统文化的边界和类型所构成的是一种带有异质性的文化,其中各种亚文化不但特征有别,而且趣味差异颇大。比如民间艺术和贵族艺术就是两种截然不同的亚文化形态,其中所反映出的审美趣味的巨大差异是显而易见的。至于不同年龄、地域和其他因素所导致的各类亚文化形态的区别,也是十分显著的。但是,这些差别在当前的文化演变中已经变得越来越小,变得越来越不清晰了。大众文化发展出来的许许多多新的样式和类型,本质上并无多大区别,说到底不过是同质文化的不同表现形式而已。这种同质性不但体现在其拜物的和享乐主义的意识形态上,而且还非常广泛地反映在其配方的程式化、生产的标准化、类型的稳定以及种种其他品格上。大众文化的分类系统,可以看做是经历了古典文化类型和边界瓦解,文化进入现代形态之后的类型重组。但类型重组的过程中,明确的边界却并不存在,因为不同的类型本质上具有同一性。

从深层分析来看,大众文化的共享性质,强化了它在当代文化格局中的文化霸权,使得文化的"独白"性质更加显著,而与之相对的"复调"状态则明显减弱了。同质的大众文化已经把其他与之相对立或不相一致的文化排

挤到边缘地位,尽管没有完全剥夺其他文化的存在,却也导致了它们的深刻危机。大众文化一方面通过其事实上的扩张所形成的“霸权”,来挤压话语的多重空间,使文化显现出相对的中心—边缘或强势—弱势地位;另一方面,又将其他不和谐的声音吸纳和同化,在模拟和组合中改变它们原有的挑战性和批判性。换言之,大众消费文化以其同质的框架来消解其他异质文化,并在这种同化过程中完成对异质成分的消解。更加值得注意的是,在大众消费文化的声音中,有时我们也可以听到一些不和谐的声音,看似形成了多重话语,而实际上,一些权力话语正是借助表面上不和谐的声音来巩固和强化自己的中心,同时又对边缘的反调话语进行压制和剥夺。比如,通过娱乐性来消解社会批判性,通过被动性来消解自觉的反思等。

这种耐人寻味的现象对我们文化的未来意味着什么呢?

第四节　意义及其历史范式

艺术作品的意义理解和解释,是近期美学的一个热点问题。它之所以成为美学理论和艺术批评关注的一个热点,原因是复杂的。从过去那种一元的政治文化主导一切的语境中解放出来,艺术的生产力有了极大的提高,千姿百态的各种风格流派不断涌现。艺术作品的这种纷繁复杂的表现形态,自然而然地把意义问题摆到了美学思考的前沿。

一　作为美学热点的意义问题

著者以为,改革开放以来文学艺术创作的新形态和新风格,打破了过去艺术作品单义性和说教式的意义诠释方式,向广大受众的传统审美理解方式提出了严峻的挑战,同时,也向过去那种索证式的或与主题先行相一致的意义解释方式提出了尖锐的挑战。从最近几十年的美学发展历程来看,艺术作品的意义问题所以重要,一个显著的方面是新的文学艺术创作在打破僵化困乏的创作方法的同时,也消解了过去流行的关于艺术作品的意义理解和解释的刻板范式。当然,这个挑战也是逐渐形成的。当新时期的曙光在中国大地上呈现时,现实主义的传统回归,对十年浩劫的反思和批判,尚

未直接提出艺术意义问题。随着更多的艺术风格和潮流的涌现,特别是那些超越传统的现实主义方式的作品,诸如寻根文学、现代派文学、新写实主义等,实际上提出了一个如何理解和解释作品意义的问题。最近这些年,在中国文化的舞台上,各种具有先锋色彩的创新和探索,从文学到绘画,从戏剧到电影,都把意义问题推到了美学思考的前沿。进入 1990 年代以来,文学艺术创作中出现了不少先锋派的激进的风格,比如造型艺术中的装置艺术、抽象艺术、包扎艺术等等,实际上迫使美学理论对这种难以理解的艺术的意义作出解释。这种争论在美术界尤为热闹,观点针锋相对。一种理论主张,艺术作品应有明确的意义,另一种观点认为,艺术语言是一种自我指涉的语言,它不表达什么意义。其他各种学说和理论纷纷登场。假如说具有先锋派色彩的文学艺术对传统的意义模式提出了直接的挑战的话,那么,来自大众文化的许多新的表达方式,则是以一种对传统意义构成方式和解释方式的消解,来达到对其范式的间接挑战的。一方面,当大众文化以其丰富多彩的形态、形形色色的花样而背离了传统的意义表达模式时,意义的问题显得不那么重要了,因为直接的感性冲动和能指的迷恋,把意义挤到了边缘;另一方面,大众文化的新表达式,从卡拉 OK 到多媒体,从生活的审美化到艺术题材的混杂,这些新的意义构成方式和接受方式又必然导致传统的意义模式的失效。于是,在先锋派艺术(往往就体现为精英艺术)和大众艺术的双重夹击中,中国当代审美文化的意义问题自然而然地凸现出来,成为理论界关注的一个焦点。

如果说文学艺术的创作变化是提出意义问题的直接原因的话,那么,美学和文学艺术批评自身的发展,一方面是对来自创作的挑战作出反应,另一方面,它自身也不可避免地把意义问题提到议事日程上来。诚然,美学中关于艺术作品意义理解和解释的思考,并不局限于对艺术作品的直接解释,还包括更加深广的内涵,涉及许多美学的历史传统和哲学的基本问题。从最近这些年中国美学界和理论界关于艺术意义的讨论来看,我以为有这样几个方面值得注意。第一,对中国传统美学的反思,特别是道家美学关于言—象—意的理论的研究,把中国美学对艺术意义的独特理解问题提了出来,进而深入到诸如“意象”和“意境”这样的中国美学的核心范畴。于是,意义及其中国美学的理解便成为一个引起人们注意的课题。第二,西方现代美学

的研究也相应地提出了艺术意义问题。我们知道,西方20世纪哲学有一个重要的转变,那就是所谓的“语言学的转向”。这个转向是指西方哲学从古典哲学专注于意识、精神和认识论的讨论,转向对语言的研究。这个转向对西方美学的影响是巨大的。从俄国形式主义、布拉格学派、英美新批评到法国结构主义,文本的意义解释始终是一个核心问题;读者反应批评和接受美学,从另一个角度涉及意义问题;现象学和解释学把意义和理解问题作为核心问题来加以探讨,而符号学更是直接研究符号内在构成规则,必然要涉及意义;至于晚近出现的后现代主义、新历史主义以及文化研究等,都避免不了意义问题。从西方当代学术的发展趋向来看,意义问题也同样是一个核心问题,它不但吸引了哲学、美学、文学批评、艺术理论等传统上关心文本意义的学科,而且在社会学、人类学、历史学等学科领域内,也把意义的问题作为一个核心问题提出来了。最典型同时也是最有影响的说法,就是美国著名人类学家吉尔兹的看法:文化即一个巨大的符号之网,人生活于其间;而任何理论的研究都是对这种意义活动的阐释。所以,人类学(甚至所有其他人文科学和社会科学)就是对解释的再解释。他的这种看法在西方学术界影响深远,突出地表明了意义问题的核心地位。

在这样的背景下,中国美学界和理论界自然把意义作为美学思考的一个焦点问题。国内美学界和批评界关于艺术作品意义的研究是十分重要的,它不只是一个批评的方法问题,而且是广泛地涉及美学和文学艺术理论许多根本问题的一个环节。对意义问题的讨论,一方面表现出中国学者的理论探索勇气和思考深度,另一方面对于推动美学研究的深入也具有拓展视野的作用。在有关艺术意义的讨论中,各种观点聚讼纷纭,互不相让,在我看来,其中一些争论是由于我们混淆了艺术意义解释的不同历史范式而引起的。换言之,有些看似对立的观念,其实正是文化的不同历史形态的体现。这里,我想通过关于意义理解范式的不同历史形态的考察,既对这个复杂的问题作一种历史描述,又为深入探讨这个问题提供一个基本的参照系。以下的历史描述以西方文化为基本参照系,通过对这个参照系的历史考察,再来反观中国当代文化的意义模式的细微变化。

二　意义的历史范式

人对世界上的万事万物总存有某种好奇心，对外在和内在的各种现象总会问个为什么，因为“人是理性的动物”（亚里士多德）；更进一步，人不同于其他物种，人创造了各种符号来表现大千世界，并通过符号来交流，因为“人是符号的动物”（卡西尔）；再进一步，人对他所生存的世界的探索，往往是通过他所创造的符号来进行的，艺术无疑是一个重要的途径。在艺术中，特定的审美话语总是在言说着什么，因此，美学总是回避不了意义问题。

如果在我们面前有三幅同一题材（女性形象）的画，它们是达·芬奇的《蒙娜丽莎》、毕加索的《阿维农少女》以及沃霍尔的《玛丽莲·梦露》，那么，面对这三幅同一题材但风格迥异的画，我们一定会有完全不同的反应和问题。也许我们会这样说：一望而知，《蒙娜丽莎》画了一位贵妇人；可《阿维农少女》画了什么，就难说了，或许，对这样的画不该问画了什么这类问题；至于《玛丽莲·梦露》，我们会产生一种特别的疑问，这是绘画作品吗？

导致对这三幅画的不同反应的根源，当然首推三位画家的不同风格和技法，然而，我们关心的并不是这样的范畴。换言之，我们关注的是自己如何对不同艺术作品的意义提出不同的问题。即是说，艺术家的个人风格已经融入了更大的文化语境，因此，他们的话语就不再是纯粹的个人声音，而是文化语境的产物。更进一步，从一般的意义上说，我们不妨把这三幅画视为三种不同文化历史形态的体现，即古典文化、现代文化和后现代文化。倘若这么来看，我们就可以清楚地把握到三种不同的话语及其意义方式，而三种话语的历史距离和差异准确地反映了文化的发展和变迁。美国科学哲学家库恩曾对科学革命的结构作过深入的分析，在他看来，科学的革命其实就是范式的革命，而范式则是科学共同体对于某种现象的理论和共识。这个原理在相当程度上是适合于美学思考的，我们不妨把古典的、现代的和后现代的话语视作三种范式，它们是关于审美话语的构成规则和意义方式的内在规定，而从古典的文化向现代再向后现代文化的发展演变，正是审美话语范式的变化。

首先，如同一般的言语行为和过程，审美的话语构成首先是艺术符号的

能指和所指关系。其次,既然有所指,就必然涉及到指涉物,这就形成了作为独立中介物的艺术符号与日常世界的复杂关系。在这种关系中,能指—所指—指涉物的不同联系构成了艺术的不同形态和特征。用一种不大严格的说法,符号的这三个要素不但构成了艺术的内在世界,同时也形成了艺术和外部世界的联系。再次,任何审美对象都是审美主体的审美关系的对象,因而,审美话语的意义就不是一种静止的事物,毋宁说它只存在于动态的过程,在艺术家(创作)——艺术符号(文本)——欣赏者(解读)这样的过程中形成。其中,艺术家作为意义的生成主体,而文本则是意义的载体,至于欣赏者及其解读活动则可以看成是意义的发现和解释。又次,任何审美的话语都不可能存在于历史之外,它们必然是历史的产物,因此,审美话语的语境就成了探讨它们的基本参照系。最后,从审美话语的历史运动来看,范式的形成和维系主要依赖于特定的文化语境,而其中,艺术家实际上是范式的规则的缔造者和维护者。正是通过艺术家的创造活动,特定的审美话语的规则应运而生,并逐渐被民众所接受。

1. 古典艺术的意义范式

面对一幅画或一首诗时,通过色、形、线或语音文字,我们必然会对深蕴其中的意义发生兴趣,并在观照中求得某种合理的解释。这就意味着,艺术的话语是由符号构成的,而符号作为一种人和世界的中介环节,总是在指称什么,因此,符号的物质表象和符号的意义是辩证统一的,意义在符号之中,符号之外无意义。

在宽泛的意义上说,古典的艺术是建立在朴素的实在论基础之上的。从恩培多克勒的“流射说”,到德谟克利特的“影像说”,再到亚里士多德的“实体论”,都倾向于在日常经验的范围内来领会符号和意义的关系问题。古希腊流行的模仿论,就是一种典型的古典观念。按照亚里士多德的说法,艺术是对现实的模仿,“艺术模仿人生”这种说法本身就承认了艺术的话语是有明确意义的,这样的意义又总是在日常经验的领域中被理解的。模仿论代表了古典文化中关于意义的一种基本观念,那就是艺术的符号通过模仿反映了现实,这种反映比历史更富于哲学意味也更重要。因此,对艺术话语的意义的理解,是按照可然律和必然律进行的。换言之,古典艺术的意义

是一种偏重于参照意义的范式,人们是依照他们自己的日常生活经验来理解艺术符号的意义的,这里,朴素的实在论起着重要作用。人们相信,符号和意义之间存在着约定的一致性,而艺术和现实之间也存在着同样的一致性。艺术符号所指涉的意义总是和现实的内容密切相关(尽管在中世纪,这种符号和指涉物之间的对应关系演变成了一种神学的象征),而人们又是依据他们的日常经验来理解艺术符号的基本意义的。这种情况很像审美的个体发生学规律,即个体审美的发展过程必然始于一个所谓的"恪守写实主义阶段",尔后才进入到其他更为复杂的阶段。①

在古典艺术时期,艺术的意义似乎并不是一个问题。无论是文学还是造型艺术,人们理解和阐释艺术符号意义的方式基本上是共同约定的和一致的。不管是荷马史诗,莎士比亚的戏剧,还是菲迪亚斯的雕塑,或是"文艺复兴三杰"的作品,一般说来,都不存在什么关于意义的严重分歧和障碍。特别值得我们注意的是,在古典艺术的范围内,日常经验和审美(艺术)经验是相对同一的。换句话说,审美经验尚未同人们的日常经验严重分离。特别是那些有明显写实倾向和历史记叙特征的艺术作品,其意义问题不但不会造成歧义,而且很容易把处于审美欣赏情境的观赏者引向过去的日常现实。比如,观看大卫的《马拉之死》,或达·芬奇《最后的晚餐》,或伦勃朗的《夜巡》,即如是。

由于古典文化中日常经验和审美经验的接近或同一,艺术符号的能指和所指之间的关系是比较牢固的,而人们对于特定符号所表示的具体意义也就不存在什么严重分歧。符号的这种能指和所指的相对同一关系,是古典文化的整体和谐的标志之一。更进一步,艺术符号所构成的文本与它所指涉的外部日常世界的联系也是较为确定的,这就构成了艺术家和欣赏者,以及艺术世界和日常世界之间约定的和谐统一关系,也形成了古典审美文化的意义范式的几个基本特征:第一,艺术和现实的关系十分密切。作为日常生活的一部分的艺术,其诸多规则要明显地受到现实的制约,所以,人们对审美话语的理解和解释是在日常经验的范围内进行的,艺术符号意义解

① 见拙著《走向创造的境界》,吉林教育出版社,1992 年,第 65—67 页。

释的基本规则是对日常世界的参照,换言之,人们用以解释艺术文本的内在意义的参照系,往往并不是艺术自身,而是艺术所指涉的那个外部世界。在某种意义上说,关于古典艺术意义的“元叙述”不是别的,正是人们的日常经验。第二,由于以上原因,在对艺术符号的解释构成中,实际上有一个从艺术符号向日常生活的还原过程,即是说,艺术的文本并不是自我指涉的封闭系统,它是作为日常实在世界的“摹本”或“镜子”而存在的,所以,对它的解释规则也就是把艺术的符号再次的还原为人们日常经验中的实在世界,即使是那些带有非写实倾向的文本也是如此。第三,在古典文化范围内,由于艺术符号解释规则的确定性和普遍共识,在艺术家和普通欣赏者之间存在着相当一致的约定,即关于艺术符号的理解和解释的“游戏规则”对艺术家和公众是较为一致的,这是古典审美文化的一个非常重要的特征。换言之,一方面是艺术与实在的参照意义的和谐一致,另一方面是艺术家和欣赏公众的相对一致,这些都是古典文化和谐的标志。宽泛地说,对大多数艺术作品的解释,在艺术家和欣赏公众之间,大体上有一种相对一致性,尽管分歧和差异存在,但歧义在古典文化语境里处于最小状态。这和古典文化的后来者现代主义文化有着巨大差异(详后)。

一言以蔽之,在古典文化中,艺术符号的意义不是问题,因为上述的一切使得对意义的理解和解释都是理所当然、自然而然的。

2. 现代艺术的意义范式

如果说在古典文化时期,艺术符号的意义不成其为问题的话,那么,到了现代主义时期,意义却变成了一个恼人的问题。在相当程度上说,现代主义艺术引起了一场关于艺术意义的危机。艺术意义的古典范式在现代主义时期发生了变革。古典时期人们用以理解和解释艺术符号的意义的那些游戏规则突然失去了效用,作为艺术意义规则创造者的艺术家,在强大的创新冲动驱使下,一方面有意打碎传统艺术的意义规范,另一方面又雄心勃勃地发明了许多新的规范。

现代主义的意义范式彻底抛弃了古典范式那种意义解释的“元叙述”——日常经验的参照。伴随着知识的增长,正像科学知识越来越远离日常经验一样,艺术与日常经验的距离也越来越大,以至于两者之间出现了

巨大的鸿沟。形成这种局面的原因是多种多样的。首先,自浪漫主义以来,艺术之风已逐渐开始从传统的模仿说和实用说(修辞说)吹向表现说。正像美国著名批评家艾布拉姆斯所指出的那样:

> 表现说的主要倾向大致可以这样概括:一件艺术品本质上是内心世界的外化,是激情支配下的创造,是诗人的感受、思想、情感的共同体现。因此,一首诗的本原和主题,是诗人心灵的属性和活动。……任何一首诗所必须通过的首要考验,已不再是"它是否忠实于自然"……而是另一方面迥异的标准,即"它是否真诚?是否纯真?是否符合诗人创作时的意图、情感和心境"?①

这段话清楚地概括了从以外部实在为意义解释规则的古典原则,向主体内在世界为依据的现代转变。这种由外向内的转变,导致了现代艺术和古典艺术的许多根本区别。转向主体的内在世界,必然是以强调艺术家的想象力为归依的。从浪漫主义一直到抽象主义、表现主义、达达主义、超现实主义,再到抽象表现主义,可以清晰地看到一条现代主义的线索,那就是艺术越来越远离我们所生活的日常世界。当先锋派艺术家努力抗拒实在世界参照的古典束缚时,美学家和批评家则直接倡导这种新的艺术观:休姆明确提出,古典的艺术总有一种"平常的白天的光",而浪漫的艺术则有一种"既照不着大陆也照不着海洋的""奇怪的光"②;理查兹直言:"我们可能为了依据而运用陈述,不论这种依据是真是伪。这是语言的科学用途。但我们也可能为了这个依据所产生的感情和看法的效果而运用陈述,这是语言的感情的用途。……在这种情况下,依据的真伪,是无关紧要的"③。理查兹的这段话特别突出地反映了现代艺术关于意义的看法的重大转变,传统上依据艺术和实在关系的真伪判断,已经让位于对艺术自身关于情感、想象和虚构世界的判断。从康德以来,审美自律性的观念在现代主义艺术的大潮中得到了最极端的表现。当英美学者正在强调艺术表现情感、想象和虚构世

---

① 艾布拉姆斯:《镜与灯》,北京大学出版社,1989 年,第 25—26 页。
② 洛奇编:《二十世纪文学评论》上卷,上海译文出版社,1987 年,第 182 页。
③ 同上书,第 204—205 页。

界的同时,在欧洲大陆的另一端,俄国形式主义者则通过强调艺术自身的形式特征,完成了从古典的意义模式向现代意义模式的转变。什克洛夫斯基等人反复指出,诗的语言和实用语言完全不同,因而它们的意义构成方式也完全不同:"艺术的手法是事物的陌生化手法,是复杂化形式的手法,它增加了感受的难度和时延……艺术是一种体验事物之创造的方式,而被创造物在艺术中已无足轻重。"①既然被创造物是无足轻重的,那么,只有艺术本身的形式构成特征才是重要的,亚里士多德以来关于形式和质料关系的学说在这里被颠倒了。如果说浪漫主义只是开始了现代艺术意义模式的序曲,那么,俄国形式主义则在理论上构造了审美自律性的基础。从转向情感和虚构世界,进一步转向艺术的纯形式特征,在此基础上,艺术的意义的解释根据不再是艺术之外的实在世界,而是艺术自身的内在世界,这样现代主义艺术便实现了对"自身合法性"的论证。这么一来,艺术模仿现实就不再是必要的了,所以,艺术和实在的距离也就随之而出现了。人们生活于其中的日常世界突然在艺术的王国中模糊了,甚至逐渐消失了,这种趋势在印象主义以来的造型艺术中体现得非常清晰。西班牙著名哲学家奥尔特加在1930年代把这种趋势概括为艺术的"非人化"倾向(dehumanization):

> 现代艺术家不再笨拙地面向现实,而是往相反的方向挺进。他明目张胆地将现实变形,打碎了人的形态,进而使之非人化。……通过剥夺"生活"现实的外观,现代艺术家摧毁了把我们带回到日常现实的桥梁和航船,并把我们禁锢在一个艰深莫测的世界中,这个世界充满了人的交往所无法想象的事物。②

正是由于现代艺术摧毁了人们通向日常世界的桥梁,当人们面对毕加索、康定斯基、米罗、波洛克等人的绘画作品时,必然陷入意义的迷津而不得其解。因为过去欣赏者据以理解艺术符号意义的日常经验,在现代主义艺术的大胆创新面前,已无用武之地。现代主义的艺术家大多具有形而上的倾向,就

---

① 方珊等译:《俄国形式主义文论选》,三联书店,1989年,第6页。

② Walter Jackson Bate, ed., *Criticism: The Major Texts*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1970, p. 662.

像他们的浪漫主义先驱者一样,他们对绝对、无限和永恒一类的终极问题十分关注。不仅于此,现代主义的艺术家们还要利用艺术来做一切可能的事。杰姆逊尖锐地指出:“在十九世纪初,小说家的目的就只是写一部小说,诗人也只想写些诗;而现代小说家却不是想写一堆小说,而是要写一部小说,甚至不仅仅是一部小说,而是唯一的一部小说。甚至,更进一步,他不满足于写唯一的一部小说,而是想写出宇宙之书,即包含一切的一本书。比如说乔伊斯的《尤利西斯》,普鲁斯特的《追忆逝水年华》。诗人也一样,他们不希望成为手艺人式的诗人,工匠地一批一批作诗,他们要写的是圣经一样的诗,具有神圣性的诗。也就是说现代主义想要表现的是‘绝对’,最终的真理。”①

艺术和实在世界的疏离,实际上反映了现代社会中知识和经验之间越来越严重的分离。由于现代艺术家疯狂追求艺术自在自为的自律存在,古典艺术那种符号/对象以及能指/所指的一致性就必然被一种复杂的张力关系所取代。现代艺术和美学对艺术符号和审美符号区别的执著探索,已使艺术符号脱离了朴素的原始的形态,变得越来越精致越来越艰深;艺术语汇和表达方式与日常语言和表达方式相去甚远,自有一套专门的构成规则和理解方式。比如,意识流小说和荒诞派戏剧,再比如,抽象主义或立体主义绘画,都不能从日常经验的角度加以理解。于是,我们看到了自古典文化以来的一次深刻变迁,那就是艺术在脱离日常现实的同时,也在脱离普通大众及其意义的理解方式。先锋派艺术明显地带有“精英主义”或“专家主义”的色彩,远非一般公众所能理解。这就是现代主义艺术的意义危机。在这样的文化语境中,意义不再是自明的,经验的,或理所当然的,而是一个令人费解的难题。假如说古典的艺术意义范式是他律性的话,那么,现代的艺术意义范式则明显是自律的;更进一步,如果说古典的意义范式是以外部实在及其参照性来证明艺术意义阐释的合法性的话,那么,现代艺术则是以对自身合法性的证明来阐释意义。这样的合法性的确证所释放出来的巨大能量,集中在对艺术符号的“能指革命”上,因为正是在这种革命的永恒冲动

① 杰姆逊:《后现代主义和文化理论》,陕西师范大学出版社,1986 年,第 159—160 页。

中,审美的自律性才是坚实的可靠的。恰如现代主义艺术的代言人格林伯格所言:现代主义者有一种强烈的自身批判意识,迫不及待地确证各门艺术不同于“他者”的自身合法性和独立性,而将来自其他文化领域甚至其他艺术的影响驱逐出境,“如此一来,每门艺术都变成了‘纯粹的’了,并在这种‘纯粹性’中寻找自身物质标准和独立性标准的保证”①。从文学中的“纯诗”,到绘画中的“纯视觉性”,音乐中的“纯音乐性”,戏剧中的“纯戏剧性”等,在艺术已经走过了漫长岁月之后,现代艺术家幡然醒悟,大叫要追求什么“纯粹性”,这是耐人寻味的。这也许表明了现代艺术家对古典艺术不纯粹的判断,或者至少说明他们坚信在现代条件下,坚持艺术的纯粹性是一个迫切的课题。因为在一个越来越商业化的社会,在一个大众消费的社会,艺术面临着商业的侵蚀,保留艺术语言的纯粹性不但是维护艺术自身的需要,同时也是抗拒物化的需要。所以,我们看到现代主义的艺术家们热衷于对艺术符号的纯粹化探索,不仅艺术的语言要有别于非艺术语言,而且每一门艺术都要找到自己的独特性和立足点。这样的新探索实际上向一般的欣赏者提出了新的要求,面对现代主义的艺术作品,艺术家和理论家是要欣赏者把“这部作品表达了什么”这类传统的问法,改换成“这部作品是如何构成的”这类新问题。英国著名美学家罗杰·弗莱直言:“我敢说,任何人,只要他看重绘画的题材——绘画所再现的东西,就无法真正理解艺术。”②从古典的“表现了什么”的问法,转变成“如何表现”的问法,这清楚地表明两种不同文化关于意义的不同处理方式。恰如美国画家德·库宁所说:“这就是绘画的秘密,因为一张脸的素描不是一张脸,它只是一张脸的素描。”③这种意义范式的转变,在相当程度上,可以说是从古典的语义学转向现代的语用学,这典型地表现在“意义即用法”的观念之中。现代主义的意义模式的极端形式,也许体现为美国文坛女杰桑塔格提出的震惊学术界的口号“反对解释”。她认为,把艺术的文本转译成其他语言(如批评术语),是对文本的背叛,这使艺术品降到了非艺术的水平上。因此,“批评的功能应该是显

① Richard Kostelanetz, ed., *Esthetics Contemporary*, Buffalo: Prometheus, 1989, p. 195.
② 转引自布洛克:《美学新解》,辽宁人民出版社,1987 年,第 320 页。
③ 陈侗等编:《与实验艺术家的谈话》,湖南美术出版社,1993 年,第 106 页。

示艺术品如何是这样的,甚至它是怎样的,而不是说明它表示了什么”①。现代艺术的符号的广泛陌生化,进一步导致了艺术意义的陌生化。含混、歧义、多义乃至无意义,成为现代艺术的普遍情境,在这个意义上说,现代主义艺术是一场“纯粹能指”的精心实验。这场实验和分析哲学把一切哲学问题转化成语言问题的做法何其相似,这决非偶然!

当现代主义艺术家正忙于能指的实验时,他们在一方面使艺术和现实以及符号和对象分离的同时,又在另一个方面破坏了古典式的和谐,即艺术家和欣赏公众的关系疏远了。古典艺术中艺术家和欣赏公众在艺术意义问题上的相对一致性和共同约定,被现代艺术家不停的媒介实验和创新所破坏。艺术家们的锐意革新,反倒使欣赏公众变得冷漠、不理解和疏远。克利在其著名的演讲《论现代艺术》中哀叹:“民众不支持我们。”哲学家奥尔特加一语道破了克利的迷茫:

> 现代艺术总有一个与之相对立的大众,因而它本质上是注定不会通俗的(popular)。更进一步说,现代艺术是反通俗的。……现代艺术把大众分解成两部分:一小部分热衷于它的人,以及绝大多数对它抱有敌意的民众。②

艺术家与公众的疏远,在一定程度上说,正是现代艺术意义危机的一种表征。从这个危机中,我们注意到其中的一个深刻的内在悖论:一方面,现代主义艺术家极力创新,试图以新鲜活泼的审美经验来抗拒越来越物化的日常经验,进而使现代主义艺术的激进主张带有明显的“颠覆”和“造反”功能。俄国形式主义的“陌生化原则”,布莱希特的“间离效果”,立体主义的变形,达达主义的怪异,荒诞派戏剧的荒诞,等等,都蕴含了抗拒日常生活的意识形态的用心。但另一方面,这种由能指的革命所带来的批判性,又把现代艺术局限在非常狭小的精英文化领域里,拒绝解释和拒绝交流的“自恋”特征,又妨害了它所要达到的“颠覆”目标。换一种更具体的描述,即现代主义艺术所要唤醒的公众,恰恰正是它事实上已经拒斥了的公众。法兰克

---

① David H. Richter, ed., *The Critical Tradition*, New York: St. Martin´s, 1989, p. 55.

② Walter Jackson Bate, ed., *Criticism: The Major Texts*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1970, p. 662.

福学派的宗师马尔库塞说得再清楚不过了:“艺术活动(在很大程度上,还有对它的接受能力)已经变成少数脱离生产过程的‘优秀分子’的特权。”“艺术不能废除有助于小圈子性格的社会分工,但它也不能把自己‘通俗化’而又不削弱它的解放效果。”①该学派的另一位领袖阿多诺则干脆说:“艺术作品的自恋特征是其真理(包括社会真理)的条件。”②

3. 后现代艺术的意义范式

自1960年代以来,现代主义的冲动日渐衰落,在一种“耗尽”的文化氛围中,先锋派艺术成了强弩之末。以“反现代主义”面目出现的后现代主义一出现,便开始了消解现代主义艺术意义模式的尝试。作为对现代主义运动的反动,后现代主义首先消解了现代主义者奉为信条的自律性。如果说古典艺术强调艺术和现实的模仿关系,而现代主义艺术则割断这种关系,使艺术走上了自我指涉、自我参照和自我封闭的道路的话,那么,后现代主义却既不像古典艺术那样恪守模仿规则,更不像现代主义那样自恋自足,相反,后现代主义似乎有意要消解曾被现代主义者极力界划的艺术和现实的界限,把艺术和现实混淆起来,进而使艺术变成了现实的一部分,或就是现实本身。史密森那震惊艺术界的《螺旋形防波堤》,不过是用推土机在犹他州大盐湖边垒起的石头堤坝;克里斯托在一个庄园和农场主、律师、承包商、环境主义者,以及当地的居民一起讨论争执妥协,甚至上了法庭,最终完成了空前的“作品”《奔腾的栅栏》。照他的解释,艺术并不一定要弄出什么成品,这一系列的活动和过程就是艺术。于是,在这里,古典艺术那种艺术和现实的关系意义消失了,而现代主义式的自我指涉的“纯粹意义”也丧失殆尽。可以说,后现代主义艺术开始了一种全新的意义范式,它既不能从艺术和现实的模仿关系角度来阐释,更不能以符号自我参照的现代主义式的解释来说明,用史密森自己的话来说:“模棱两可与其说是反对,不如说是默许,矛盾是增加了,而不是减少了——非标志词削弱了标志词,纯粹正面临

① 马尔库塞:《现代美学析疑》,文化艺术出版社,1987年,第16页。

② Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, London: Routledge & Kegan Paul, 1984.

险境。”①

在后现代主义的种种标新立异中，不但艺术和现实之间的界限消失了，而且艺术和非艺术的界限也不复存在了。作为后现代主义的先驱，杜香早在20世纪初就开始尝试用“现成物”充当艺术品，这开了后来许许多多装置艺术的先河。现代主义者通过精雕细凿的创造，来达到纯化的艺术语言，进而传递他们的焦虑以及对绝对的追求。正像奥尔特加1930年代所指出的那样，先锋派艺术家总是精心雕饰，追求细节的完美，一方面烙上自己的个人标记，另一方面使他人不可能模仿。但继承杜香衣钵的后现代主义者们，则显然表现出随意性、未完成性和偶然性，直接用现成物来充当艺术语言。如劳申伯作品中的山羊、公鸡、报纸等，艺术品和现成物界限的消失，使得人们在判别艺术的意义问题上变得无所适从。现代主义者所殚精竭虑营构的奇特形象不见了，取而代之的是日常生活中常见的各种器物和用品，甚至是废弃物或垃圾；古典艺术家和现代主义者极力追求的那种艺术的卓越性和优秀的标准，在后现代主义者的这种探索面前也不复存在，艺术的诗意品质和神秘性日益让位于世俗性。当劳生伯用照片、报纸、汽车轮胎、被褥、动物标本、可口可乐瓶这类现成物来组合时，其联想的意义已经降至最低限度，艺术家的创意和表现技巧完全被现成物粉碎了。面对提香、普桑或安格尔这类古典大师作品的那种静观沉思，以及面对达利或毕加索作品时品味琢磨的体验方式，转而变成了面对日常事物的直接反应，审美距离消失了。如果说古典艺术用以判断意义的参照系是实在世界，而现代主义艺术的意义判断是艺术的自身参照的话，很显然，这两种判断方式在面对劳生伯的现成物时却都无法生效了。

后现代艺术在有意消解艺术和生活以及艺术和非艺术界限的同时，也导致了个人风格的彻底丧失。我们知道，无论古典艺术还是现代艺术，风格始终是一个重要的审美范畴，它不但是艺术家刻意追求的目标，同时也是构成艺术意义的个人标记。尽管现代主义者中有的艺术家（比如艾略特）鼓吹“非个人化”，有的批评家（如威姆塞特）坚持要排除“意图的迷误”，但有一点是显而易见的，那就是风格始终是人们对艺术文本意义理解和解释的

① 莱文：《超越现代主义》，江苏美术出版社，1995年，第60页。

一个基本尺度,风格使一个艺术作品成为有机整体,成为一个包蕴复杂意义的结构,成为欣赏者和艺术家对话的中介。但后现代主义艺术却表现出消解风格的明显特征。依据美国学者杰姆逊的研究,由于后现代文化中艺术家已被“耗尽”,自我已经丧失,于是,后现代艺术中出现了一种他称之为 pastiche 的状况,这个词我们不妨转译成“混杂”,即将各种本不相关甚至不属于传统上艺术范畴的事物混杂在一起,或者把原本属于不同历史和地域的风格杂合在一起。这必然使古典的和现代的意义模式都失去效用。在这个意义上说,后现代主义的艺术是非风格化的艺术,其文本的意义阐释与风格无关,因为后现代主义正是通过反抗现代主义那种唯一风格的深度美学,来达到一种无风格的平面美学。杰姆逊指出:“在这个我们称之为后现代主义的能指的纯粹和偶然的游戏中,艺术不再造就现代主义式的纪念碑式的作品,而是对以前存在的文本碎片的无穷重组,对旧有文化产品和社会产品的构成砖块的重组:一种拆除其他书以装配自己的元书,一种检核其他文本碎片的元文本。”①风格的消解是后现代主义意义范式值得注意的一个重要方面。

后现代主义艺术有别于现代主义艺术的另一个方面,是所谓“仿像”(又译类像,simulacrum)的广泛蔓延。古典艺术对现实的模仿,有摹本和原本的区别;现代主义艺术不再直接模仿现实对象,而强调艺术家的形象首创性;后现代主义的形象则既不是模仿,也不是首创,而是没有原本的模本。法国思想家波德里亚发现,仿像是后现代文化的基本方式。他认为,在西方社会,影像符号的历史发展经历了四个相继的阶段:第一个阶段是形象即现实的反映,第二个阶段是形象掩盖和偏离了基本现实,第三个阶段是形象掩盖了基本现实的缺失,在最后一个阶段,形象则与任何现实都无关,只是自身纯粹的模拟物或仿像。后现代文化的一个重要特征就在于极度逼真的各种仿像的大批复制,这最典型地反映在沃霍尔等人的作品中,要么是同一形象的无限重复,如《玛丽莲·梦露》或《坎贝尔汤罐头》,要么是照片的逼真放大,如克劳斯的《自画像》。与现成物一样,仿像对意义的冲击也是巨大

① Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991, p. 96.

的,这特别突出地体现在以下几个方面。首先,与古典艺术的模仿不同,仿像并非是对某个原本的艺术的再现,说穿了,它不存在什么据以模仿的原本,像沃霍尔的作品,要么是对一张底片的无穷复制,要么是对一个实物(如罐头)的大量复制,总之,仿像不过是对复制品的进一步复制。这就彻底改变了古典艺术那种艺术符号的能指和所指关系。形象不再是现实的艺术反映,而是依据形象自身的逻辑而被复制出来的复制品。其次,由于并不存在什么据以模仿的原本,因而可以无限制地复制,恰如美国学者杰姆逊所言,复制成了后现代主义文化的一个基本主题,这就使得现代主义那种刻意追求个人风格和表现的艺术个性消失在仿像的无穷复制之中。① 从以人为尺度的艺术表现(古典艺术和现代主义艺术),转向以技术(复制)为尺度,表现性为工具理性所取代,"韵味"(本雅明语)为机械性所取代,沃霍尔说:"我想成为一架机器。"

后现代主义意义范式的另一个值得注意的方面,是艺术家和大众关系的重建。在比较的意义上说,古典艺术的意义理解是建立在艺术家和欣赏公众相对一致的约定上的;而现代主义艺术则由于走的是一条精英主义的"自恋"路线,艺术家和大众的纽带被割断了,因此变成了"小圈子的产物"。后现代艺术在弥合现代主义时期高雅艺术和大众艺术鸿沟的同时,也在相当程度上改变了现代主义的艺术—大众关系,通过在各门艺术中强调"表演"、"过程"、"躯体"、"戏剧性"以及"互动"等概念,把欣赏者推进了艺术的活动过程之中。通过把古典式的静观改造成动态的介入,艺术家和欣赏者形成了直接的互动关系。诚如美国艺术批评家波莱蒂所说:

> 观众的参与对作品来说是不可或缺的,把"观众"(这个词在这里不再有效)从被动的目击者变成合作的创造者(无论他们是否愿意),也是同样重要的。因此,现代主义那种艺术自律性不是自然而然地被打破的,而是由目击者们来打破的。②

这种趋势在劳生伯、凯奇、约翰斯、克里斯托、阿康奇等人的艺术实践中体现

---

① 杰姆逊:《后现代主义与文化理论》,陕西师范大学出版社,1988 年,第 129 页。

② 见拙译,波莱蒂:《后现代主义艺术》,《世界美术》1992 年,第 4 期。

得十分显著。

4. 一个比较的结论

从古典的到现代的,再到后现代的意义范式,一条发展演变的历史轨迹清晰可见。依据这条轨迹的不同阶段,我们不难区分出三种判然有别的艺术意义的不同历史范式,亦即意义的历史形态。其中,我们不仅能看到艺术中表达意义的方式在变化,而且公众理解艺术意义的方式也在不断变化,同时变化着的还有理论家和批评家对艺术文本的诠释方式。严格地说,艺术的意义范式是由艺术领域中的"共同体"所约定的,这个共同体由艺术家、批评家、艺术爱好者、各种艺术的经纪人以及其他专家和有关人士所组成,其中,艺术家担当了变革意义的重要角色,而其他人则起到一种接受、协商和约定现存或变化的意义范式的作用。从历史和现状来看,艺术家的创新冲动可谓是永恒的,但并非每个艺术家对艺术意义的表达方式的变革都会受到这个"共同体"的关注,并为它所接受。只有极少数艺术家的艺术理解方式和表达方式被这个"共同体"认可,并约定为规范的意义范式。在这个意义上说,审美文化可具体分为"内集团"和"外集团"两个群体,前者是艺术圈子内部的各种专业人士,而后者则是艺术圈子以外的普通欣赏公众。艺术的意义范式的形成和发展演变,实际上是一个从"内集团"向"外集团"扩展辐射的过程,即首先通过"内集团"对现有的或变革了的意义范式进行选择和约定,进而作为一种审美文化的规范扩展到"外集团"。但是,"外集团"在这种意义范式的扩散过程中,也不是完全被动的角色,它对来自"内集团"的意义范式的扩展也有应允和抗拒的不同功能。正是通过这样复杂的交互作用,逐渐形成了特定历史时期的艺术意义的范式,这就好比不同的游戏需要不同的游戏规则一样,而意义的范式正是游戏规则。

历史地看,从古典到现代再到后现代,艺术的意义范式嬗变坐标主要体现在如下方面。

首先,意义范式的转变是一种艺术本体论的变化。古典艺术的意义范式是建立在他律的本体论基础之上的,艺术作为外部实在世界的一种模仿和再现,它的存在并不在于自身的理由,而是在其之外。它不但服务于非艺术的其他功利目标,而且所指涉和传达的也必然是艺术自身之外的某种意

义。现代主义艺术与古典艺术的一个根本区别,就在于现代主义艺术是立足于艺术的自律本体论基础之上的。自律论作为近代资产阶级的意识形态,是康德以后才逐渐发展起来的。这种自在自为的自律论,在现代主义艺术的一百年历程中体现得最突出。自律论的一个重要标志就在于把艺术世界和实在世界严格地界划开来,于是,艺术的意义的根源和解释的依据,都不可能从艺术之外的任何根源中去寻找,而只能在艺术的内在世界中寻找。这种自律的本体论在俄国形式主义、英美新批评派和法国结构主义等派别中体现得最鲜明。新批评派的干将威姆塞特和比尔兹利曾明确提出,诗歌文本的意义阐释,既要反对"意图的迷误"(即以艺术家的意图为根据来解释文本的意义),又要反对"感受的迷误"(即以欣赏者的感受来解释文本的意义)。这种倾向最极端的表现大约要算桑塔格的"反对解释"的主张了。其实,这正是现代主义者的基本信念。从现代主义向后现代主义的转变,一个明显的变化是这种自律论的崩溃。后现代主义艺术作为大众消费社会的文化形态,是一种更加开放的艺术。艺术家既受到现代主义式的创新冲动的感召,又受到资本的压力和利润的诱惑,从现代主义的自律论转向一种新的他律论便是必然的了。当然,后现代主义的他律论和古典艺术的他律论有着许多根本的区别,后现代主义艺术的一个基本特征就在于使艺术直接进入生活,消解艺术世界与实在世界的区别,以现成物和仿像来取代古典的和现代主义的各种原创形象,从而使得后现代主义的艺术意义变得更加泛化和多元化了。

其次是认识论的转变。古典艺术的意义范式强调能指—所指以及符号—对象之间较为确定的对应关系,因此艺术和实在世界的纽带非常紧密。在古典的艺术意义解释范式中,日常经验作为基本的参照系,发挥着极其重要的作用。换言之,在古典文化中,审美经验和日常经验之间并不存在什么鸿沟,甚至可以说,审美经验只不过是日常经验的一部分而已。因此,艺术的意义理解和解释大多是在日常经验范围内进行的。现代主义艺术打破了古典艺术的许多规范,它那永无止境的创新冲动,逐渐使艺术符号的能指和所指的关系变得不那么确定和一致了,含混、多义甚至无意义都是现代主义艺术的普遍状况。能指和所指的关系脱节,进一步导致了符号和对象以及艺术和实在世界的分离和对抗。即是说,现代主义艺术的意义范式是建立

在能指的极限扩张基础之上,建立在符号的自我指涉基础之上的。艺术的文本不再是传达它以外的任何事物的载体,毋宁说,意义就在它自身。正像美国著名批评家麦考利什的名言一样:“诗不应表达什么,诗就是诗”(A poem should not mean But be)。由于艺术的媒介符号和其他文化符号不同,所以,艺术与其他文化形式也有着天壤之别。审美的表达不同于科学的、宗教的和日常的表达方式,它是一种独特的类型。更进一步,由于艺术有别于其他文化形式,所以,审美的经验也和其他任何经验全然不同,它是一种自在自为的有距离的体验。这样一来,艺术变成了一种特别的知识系统,它和日常经验的联系已经断裂了。艺术和实在世界的鸿沟就此形成了。艺术知识和日常经验的严重分离,使得古典艺术意义判断的日常经验参照系不复存在,现代主义艺术的意义解释需要从能指自身来展开,因为它是自我指涉和独立封闭的。换言之,意义理解和解释的根据不在于日常经验,而只在于纯粹的审美经验。从现代主义艺术的基本观念来看,以新鲜活泼的审美经验,来抗拒“物化”了的日常经验,用“新感性”的革命,来取代工具理性对主体的压抑,是现代主义艺术的一个基本宗旨。所以,把审美经验和日常经验区分开来,不只是一种策略性的划分,而是带有颠覆和反抗文化霸权的意味。从现代主义向后现代主义的转变,情况更为复杂,其中出现了一种值得注意的悖论现象:一方面,现代主义式的能指和所指的分离和对抗,被后现代主义者继承下来了,而且有进一步发展的趋势,这就是说,后现代艺术成了一种“符号的游戏”;另一方面,现代主义者精心修筑的艺术和大众以及艺术和生活的鸿沟,却被后现代主义者有意填平了。伴随着艺术直接进入生活,那种被现代主义者极力“纯化的”艺术媒介、样式和表达方式,却遭到了后现代主义者的有意“污染”和“混杂”;更进一步,现代主义者津津乐道的那种“纯化的”审美经验,却在后现代主义者的新尝试中完全消解了,日常经验和审美经验混杂在一起,形成了一种新的体验。但是,有必要指出,这种后现代式的体验,又不同于古典式的以日常经验为参照系的意义理解模式,因为继现代主义的种种“纯粹性”努力之后,审美经验已不可能回复到古典式的作为日常经验一部分的原初状态了。这里,我们清楚地辨析出一条有关艺术意义认识论的历史线索,即日常经验——纯粹审美经验——日常经验和审美经验的混杂,这正是古典的、现代的和后现代的意义范式的历史变

迁。

最后，我们可以看到一个关于艺术意义理解的方法论的转变。在古典艺术的范围内，由于上述原因，意义必然被视为某种既定的不变的实体，它就存在于文本之中，就是那较为一致的能指后面的所指，就是艺术符号所指涉的对象。因此，古典艺术的意义提问方式不外乎“意义是什么”。这种关于意义的古典问法，实际上必然导致一种一元普遍意义的格局，从而形成意义的共识和一致约定的模式。换言之，古典艺术范围内，艺术意义的理解和解释是相对一致的。现代主义艺术向这样的格局发起了严峻的挑战。正像俄国形式主义者所倡导的那样，艺术就是要通过“陌生化”的手法来增加人们的感受难度和延长感受的时间。于是，意义不再是古典艺术中那样既定的自明的和理所当然的了，一切都是成问题的。在此基础上，“意义是什么”的提问就变成了“文本是如何构成的”这类现代主义的提问。语义学的问法转变成语用学的追问，因为“意义即用法”。现代主义者正是用陌生化（或纯化）的审美经验，来抗拒我们传统的追问意义的自然倾向，并把我们的注意力和思考力引向媒介自身及其构成方式。当后现代主义艺术以一种更加开放的姿态出现时，意义成为一种变化不定的生成过程，是一种艺术家—文本—欣赏者直接的多元对话的产物，是一种主体间性的过程，一种互文性的产物。意义与其说在什么地方，不如说它哪儿都不在，它有赖于主体间的对话和互动。

第五节　仿像对传统意象的冲击

身处文化转变的冲击之中，没有什么比眼睁睁地看着自己曾经熟悉的文化日渐式微更让人忧虑的了。于是，在任何一次深刻的文化转变过程中，我们都可以听到各种各样的怀旧话语。不消说，怀旧代表了一种文化的记忆，代表了一种对新文化的陌生感和面对熟悉事物消失的焦虑不安。在某种意义上说，敏于文化变迁的文化人对任何传统的衰微都会感到深切的忧愁。

当然，这种怀旧的忧愁并不纯然是一种保守主义，它所蕴含的东西，也许比对旧式生活和文化的简单依赖要复杂得多。旧的并不一定是糟糕的，

但却有可能是过时的;同理,新的也未必一定是好的,不过它往往又是不可阻挡的。当我们以一种历史的眼光去审视中国近几十年的文化变迁时,便会极其自然地感受到新的影像产业对传统审美趣味的有力冲击。它体现为大众文化形态的现代影像产业,几乎以一种“爆炸”的速度急剧膨胀,这种膨胀无情地排挤着传统审美意象所要求的那种审美趣味。更使人感到不安的是,当代青年亚文化已经越来越着迷于现代影像文化产品,对体现传统审美趣味的各种艺术,从古典诗歌绘画,到戏曲音乐,越来越失去兴趣。这种反映在亚文化层次上的“文化代沟”,也许向敏于思考文化问题的人昭示着什么。

诚然,从传统文化走向现代文化的历史脚步是不可阻挡的。但在历史前进的脚步声里思考文化传统,却并不是一件无关宏旨的事。尽管我们大可不必以怀旧情结来抵制文化的变迁,但也不能放弃对传统价值的思考和再发现。历史的经验表明,每当社会—文化发生巨大变迁时,彼此对立的观点就会出现。乐观主义者认为, 变化总是好的,传统并不会因为变革而自行消失。所谓文化冲突或危机纯粹是无稽之谈,他们坚信既不存在严峻的文化冲突,也不会有传统的消亡这种事。经过一个自然的文化调整阶段,各种文化都会处于一种和谐相处的理想境况之中。但悲观主义者发现,新的文化不仅以一种强大的“文化暴力”吞噬以往的文化遗产,而且还在重新塑造现存的文化,并不断地改变它的面貌。无论乐观主义还是悲观主义,都注意到一个事实,那就是我们的文化确实正在经历巨大的变化。在这一节中,我们将着重讨论现代影像产业及其产品对传统审美趣味的深刻冲击。

一　意象与中国传统审美趣味

毫无疑问,中国文化是以其特有品格立于世界民族之林的。汉唐以来,随着中外文化交流的增多,中国文化的独特风貌和魅力越来越清楚地展现在世界面前;反过来,随着外来文化,特别是近代以来西方文化的东渐,我们在了解异邦文化的同时,又更加深刻地体认了自己文化的特性。

我们文化传统中所保留的许多独特的东西,非常明显地蕴涵在文学、绘画、书法、音乐、戏曲、建筑和工艺等不同艺术形式之中。如果说一个民族的

艺术乃是其文明的史诗的话,那么,我们灿烂辉煌的艺术真可谓中华民族文化的历史长卷,而最集中地体现中国文化根性的,也许莫过于我们独特的审美趣味了。

中国古典的诗歌、绘画、音乐和戏曲显然有别于其他民族,读一下荷马史诗和《诗经》,或比较一下达·芬奇或米开朗基罗和朱耷或石涛的画,这种区别就不再是抽象的,而是那样的具体可感。中西文化交流史上,由于种种历史的原因,西方人和中国人在最初接触来自对方的不同艺术时,都曾表现出难以理解的惊讶。这里不妨举一例,清代画家邹一桂在观看西方绘画后写下了一段颇有代表性的话:

> 西洋人善勾股法,故其绘画于阴阳远近不差锱黍。所画人物屋树皆有日影。其所用颜色与笔,与中华绝异。步影由阔而狭,以三角量之。画宫于墙壁,令人几欲走进。学者能参用一二,亦其醒法,但笔法全无,虽工亦匠,故不入画品。①

一位中国传统画家,透过传统视镜来审视外来文化产品,其感慨颇值得玩味。他指出了西方绘画有其特长,即透视效果尤佳,但"笔法全无,虽工亦匠,故不入画品"。显然,邹一桂一席话道出了中西绘画的一个重大区别,甚至点出了中西审美趣味的一大区别,亦即通常所说的西方绘画重再现和写实,而中国绘画则重表现和意境。

意境这个中国美学和艺术的独特范畴,体现了中国传统审美趣味的精髓,也揭示了中西审美趣味区别的根本所在。对此,美学家宗白华有很好的描述:"中国艺术意境的创成,既须得屈原的缠绵悱恻,又须得庄子的超旷空灵。缠绵悱恻,才能一往情深,深入万物的核心,所谓'得其环中'。超旷空灵,才能如镜中花,水中月,羚羊挂角,无迹可求,所谓'超以象外'。色即是空,空即是色,色不异空,空不异色,这不但是盛唐人的诗境,也是宋元人的画境。"②宗白华这里指出了中国艺术不同于西方艺术的一个关键所在,那就是意境。关于这一问题,美学家叶朗指出:"意境是中国美学的核心范

---

① 沈子丞编:《历代论画名著汇编》,文物出版社,1982 年, 第 466 页。

② 宗白华:《美学散步》,上海人民出版社,1981 年, 第 65 页。

畴”,“意境不是表现孤立的物象而是表现虚实结合的‘境’,也就是表现造化自然的气韵生动的图景,表现作为宇宙的本体论和生命的道(气)。这就是‘意境’的美学本质”。① 如果我们用更明白的语言来描述中国传统审美趣味的内核,那么,可以说,那种追求“象外之象”、“意外之意”、“韵外之致”的内在倾向,正是中国传统审美趣味有别于西方乃至其他民族审美趣味的关键所在。这种独特的审美倾向性体现在我们传统艺术的各个方面。在诗歌中,有所谓“境生于象外”、“诗道亦在妙悟”的传统;在小说中,有所谓神情毕肖的“白描”手法;在绘画中,有所谓“计白当黑”的法则;在书法中,“笔迹者界也,流美人者人也,非凡庸所知。来者如游女之入花林”(钟繇);在戏剧中,又有所谓“虚拟性”,无需任何布景道具,可活灵活现地表现出各种场景和情境。所有这一切都是西方艺术所没有的,都鲜明地表现了中国传统艺术及其审美趣味的特殊性。宗白华把这些特征用三个绝妙的字加以概括:道、舞、白。

也许正是由于中国传统审美趣味的这种特性,所以,中国各门艺术从来不追求那种逼真的造型和外在的刻画,所谓“论画以形似,见与儿童邻”(苏轼)。20 世纪以来,随着中西方文化交流的扩大,越来越多的西方哲学家艺术家开始认识到中国文化及其审美趣味的魅力。美国诗人庞德有意学习唐诗,进而创造了“意象派”诗歌;美国画家德·库宁、波洛克和杜贝则特别青睐中国书法绘画的精神和操作方式,发明了曾轰动一时的“书法意象画”。尽管如此,外国人再怎么学习,仍是老外的作品,那种追求“言外之意”、“象外之象”、“韵外之致”的审美趣味,是不可能被西方艺术家体认的。

构成中国文化独特审美趣味的核心因素,是中国艺术的意象。换言之,意境是通过意象这个特殊的中介实现的。即是说,意境是意象的一个特殊境界。意象这个特殊的审美范畴凝聚了中国艺术的真精神。依据美学家叶朗的看法,“象”这个概念源于老子。他从“道”的本体论出发,论述了“道”含有“象”。“道之为物,惟恍惟惚。惚兮恍兮,其中有象;恍兮惚兮,其中有物。”到了《易传》,“象”成为一个通向审美形象的概念,提出了“书不尽言,

① 叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社,1985 年, 第 276 页。

言不尽意”、“立象以尽意”和“观物取象”的命题。魏晋时期是审美意识的自觉阶段,宗炳提出了“澄怀观道”和“澄怀味象”的命题。这时,“象”的概念已经在相当的程度上属于审美范畴了。叶朗写道:

> 审美客体并不是孤立的、有限的“象”。“象”必须体现“道”,体现“气”,才成为审美对象。审美观照也不是对于孤立的、有限的“象”的观照。审美观照必须从对于“象”的观照推进到对于“道”的观照。……审美观照实际上并不是把握物象的形式美,而是把握事物的本体和生命。正因为这样,美学家们又认为,审美观照不能被孤立的“象”所局限,而应该突破“象”,应该“取之象外”。“取之象外”,就比较容易进到对“道”的观照。唐代美学家提出了“境”这个范畴。“境”是对于“象”的突破。“境生于象外”。唐代美学家把“境”作为审美客体,因为“境”比“象”更能体现“道”(“气”)。①

这表明,意境的核心是意象,而意境是一种从意象中进一步发展出来的范畴,或者说,通过意象才能达到意境。如前所述,中国艺术从来不把逼真的模仿和写实视为艺术的境界。《淮南子》中记载了一个故事,齐王问画什么最难,什么最易。画者答道:“犬马最难”,“鬼魅最易”。原因在于人们熟知犬马什么样,很难描画;而鬼魅无形,所以容易画。有趣的是,这个故事在东汉以后很少再被提及,魏晋的审美自觉早已超越了模仿的信念。这和西方文艺复兴复兴希腊古典传统,绘画开始走上一条逼真模仿现实的道路完全相反。所以张彦远在其《历代名画记》中写道:“古之画,或能移其形似,而尚其骨气,以形似之外求其画;此难与俗人道也。今之画,纵得形似,而气韵不生,以气韵求其画,则形似在其间矣。……若气韵不周,空陈形似。笔力未遒,空善赋彩,谓非妙也。……今之画人,粗善写貌。得其形似,则无其气韵。具其彩色,则失其笔法。岂曰画也?”②这段话清楚地表明中国绘画在营造意象方面追求什么。因为在中国美学看来,形似并不等于气韵生动,但气韵则一定包含形似。这正是中国审美传统的一个重要之处,即追求内在

---

① 叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社,1985 年,第 27—28 页。

② 《历代名画记》卷一“论画六法”。

的“道”或“气韵生动”,而不以外在的逼真模仿为目标。到了清代学者王夫之那里,意象的本质被更加明晰地阐述出来。在他看来,意象是由“情”和“景”的内在统一所构成的。所谓“夫景以情合,情以景生,初不相离,唯意所适”,“情不虚景,情皆可景,景非虚景,景总含情”。这就是说,意象乃是“情”“景”交融的产物。它既不是单纯的客观物象,即审美意象不是物的特征;又不是纯粹主观心意的产物,即不是主体空幻臆造的产物。它处在审美的主体和对象的复杂互动联系之中。一方面,意象是一种主体的“情”和对象的“景”的交融之物;另一方面,它又体现出超越纯粹物象自身的追求“道”或“气韵”的特征,体现出一种超越具体形似和物质特征的内在精神追求。透过这样的双重规定,中国艺术的审美精神表现出一种独特的旨趣和倾向,那就是以一种可以激发内在精神活力和象外之象的形态为审美的最高境界。惟其如此,我们才会在山水画的笔墨中,在书法的笔走龙蛇的气韵中,在诗歌空灵的意象中,在戏曲虚拟的程式和韵味独特的唱腔中,体会到生生不息的“道”之运行,感悟出生命的气化流行。正是在这个意义上说,中国古典美学的核心范畴并不是什么“美”,而是“妙”。假如说西方美学的“美”这样的范畴尚可用逻辑的术语来描述的话,那么,中国式的“妙”的真谛就是妙不可言。①

在某种程度上说,意象及其意境,代表了中国美学的独特性,反映了中国传统审美趣味的内核,也体现出主体和对象、人与自然深刻的内在联系。忽略了这个特征,将忽略中国传统文化和艺术的特有品格。

二 仿像文化

中国文化的现代转变,有一个显而易见的标志,那就是它正在转向一种

① 叶朗指出:“在中国古典美学体系中,这个‘妙’字也是很重要的美学范畴,在某种意义上甚至比‘美’字更重要。”“所以‘妙’这个字并不在于好看、奇特、美,它与‘道’、‘自然’等范畴有着密切的关系。‘妙’通向整个宇宙的本体和生命。……后来美学史上出现的许多重要的美学范畴和美学命题,都和它有着直接和间接的血缘关系。”见《中国美学史大纲》,上海人民出版社,1985 年,第 37 页。

视觉文化,或者说一种影像文化。美国著名学者雅科布逊认为,每个时代的文化中都有某种“主导性”,即是说,不同时代的文化中,某一方面的文化因素占据主导地位,而其他要素则相对处于次要地位。他发现,文艺复兴时期的西方文化是视觉性居于主导地位的文化,而浪漫主义则是音乐性处于主导地位的文化,现代,照他的看法,是语言性处于主导地位的文化。雅科布逊的文化模式对于我们思考当代中国文化的变化是具有相当启发意义的。从主导性的角度看,我们有理由认为,中国文化的当代转变,一个非常明显的方面,就是它正在向视觉文化或者影像文化过渡。在西方文化社会学领域中,一种观点认为,现代主义的文化基本上是一种话语的文化,而后现代主义的文化则是一种形象的文化。比如,法国后现代文化的知名学者利奥塔就这么认为。我想,这种看法值得注意。英国社会学家拉什在其《后现代社会学》一书中,依据利奥塔等后现代理论家的研究,对这种文化转变作了深入的分析。他写道:

> 本章将力图建构话语性的现代主义感性和“形象的”和后现代感性的对立理想类型。在这里,话语的意味着:1)认为词语比想象具有优先性;2)注重文化对象的形式特质;3)宣传理性主义的文化观;4)赋予文本以极端的重要性;5)是一种自我而非本我的感性;6)通过观众和文化对象的距离来运作。而“形象的”则正好相反:1)是视觉的而非词语的感性;2)贬低形式主义,将来自日常生活中常见之物的能指并置起来;3)反对理性主义的或“教化的”文化观;4)不去询问文化文本的表达了什么,而是它做了什么;5)用弗洛伊德的术语来说,原初过程扩张进文化领域;6)通过观者沉浸其中来运作,即借助于一种将人们的欲望相对说来无中介地进入文化对象来运作。①

这里,拉什对现代主义和后现代主义的文化,作出了一个对立的“理想类型”划分,对我们思考中国文化问题是有一定借鉴意义的。但采用拉什的分类系统,有两个问题必须特别注意。第一,就中国文化来说,转向影像文化,并没有一个从话语文化转向影像文化的逻辑序列,即是说,不能简单地

---

① Scott Lash, *Sociology of Postmodernism*, London: Routledge, 1990, p.175.

说改革开放以前的文化是话语的文化,而这以后的文化是影像的文化。我们说中国文化向视觉文化或影像文化转变,实际上是指在我们的当代文化中,视觉的因素和影像的比重已经越来越突出。其实,就中国传统文化来说,历来有一种“言不尽意”、“立象以尽意”的传统,所以说,“象”在中国传统文化中具有举足轻重的地位。第二,说中国当代文化转向影像文化,并不是说中国文化也进入了后现代主义阶段。现代主义和后现代主义这两个不同的文化阶段,是西方文化的基本划分,并不完全适用于中国文化。正像我们多次提到的,中国文化的复杂性就在于它是各种成分和因素混合的文化,是含有时间—空间上巨大差异的文化,套用西方文化学的术语来讲,是前现代、现代和后现代多种因素并存的文化。因此,在揭示中国当代文化向影像文化转变的特征时,切忌简单化地把中国文化视为一个西方后现代文化的中国翻版。

注意到当代中国文化在向影像文化转变时,必须更加仔细地对这种文化与传统文化的区别加以辨析。正是通过这种比较分析,我们发现,传统的意象及其审美趣味,正面临着现代影像文化的巨大冲击。也正是在这个限定的意义上说,传统的审美趣味正面临着深刻的危机。

何以见得?

有一点似乎是很清楚的,那就是传统艺术在当代社会面临严峻的挑战,虽然不能说传统艺术已经衰亡,但它正在以前所未有的速度缩小领地,这恐怕是一个明显的事实。虽然仍有不少人阅读唐诗宋词,但当代通俗文学急剧膨胀的速度却与此形成了鲜明的对照;尽管仍有人热爱古典戏曲,但相对于流行歌曲的巨大市场和消费需求来说,这几乎是微不足道的。传统艺术在当代中国文化的新格局中,已经被大众文化排挤到“边缘文化”的境地。

影像文化或产业完全是现代社会或消费社会的产物,它通过工业的大生产和多种大众媒介,广泛地对现代社会产生影响。它起源于20世纪的西方工业社会,最早对此进行深入思考的是德国思想家本雅明。他发现现代社会进入了一个与传统社会迥然不同的“机械复制时代”,在这个时代,一切艺术品都可以通过大批量的复制来广泛传播,这不但改变了文化的形态,同时也改变了社会:

> 总而言之,复制技术把所复制的东西从传统领域中解脱出来,由于

> 它制作了许许多多的复制品，因而，它就用众多的复制物取代了独一无二的存在。由于它使复制品能为接受者在其自身的环境中去加以观赏，因而它就赋予了所复制对象以现实的活力，这两方面的进程导致了传统的大崩溃——作为与现代危机对应的人类继往开来的传统的大崩溃，它们都与现代社会的群众运动密切相联，其最有力的工具就是电影。①

当1930年代本雅明写这篇论文时，他怀着一种乐观主义精神来评价机械复制技术及其所造就的影像文化对人类社会的积极影响。他认为这导致了艺术的民主化，改变了大众和艺术的关系，使最保守的关系变成了最进步的关系。在他看来，现代复制技术打破了传统艺术品所固有的唯一性、稀罕和独有的韵味，因而变成了大众可以接触到的东西。他有两点发现是后来的思想家们加以发挥并作出新的理解的基础。他发现“技术复制比手工复制更独立于原作”，以及“技术复制能把原作的摹本带到原作本身无法达到的地方”。② 后来的思想家们看来不像本雅明那样乐观，他们从影像产业的发展中更多地看到了消极的方面，看到了它对现代社会和大众的压制和控制。1940年代德国思想家霍克海姆和阿多诺写《启蒙的辩证法》时，表现出了更多的忧虑和悲观。阿多诺发现，文化产业（其中最重要的组成部分就是影像产业）通过商品化和传播媒介，对大众有一种压迫性，它以虚假的现实来取消人们的批判意识和怀疑，最终服务于资产阶级的意识形态。它以强大的技术逻辑和标准化生产来压制个性和风格。电影、电视、广告、杂志等现代影像产业的典型形式，通过“天堂般的生活”和美女等视觉形象向大众兜售可望而不可即的东西。“文化产业的产品到处都被使用，甚至在娱乐消遣的状况下，也会被灵活地消费。但是文化产业的每一个产品，都是经济上巨大机器的一个标本，所有的人从一开始起，在工作时，在休息时，只要他还进行呼吸，他就离不开这些产品。……社会上所有的人都接受文化产业的影响。文化产业的每一个运动，都不可避免地把人们再现为整个社会所需

① 董学文等编：《现代美学的新维度》，北京大学出版社，1990年，第175—176页。
② 董学文等编：《现代美学的新维度》，北京大学出版社，1990年，第173页。

要塑造出来的那种样子。”①

如果说西方的现代主义在1960年代已经是强弩之末的话,那么,后现代主义的兴起,则进一步发展了影像工业,并将其固有的文化负面展现在人们面前。贝尔在其享誉世界的著作《资本主义的文化矛盾》中,特别分析了这种文化的特征和影响。他认为,“当代文化正在变成一种视觉文化,而不是一种印刷文化,这是千真万确的事实”②。现代主义艺术所创造的那种“审美距离销蚀”的范式,已经泛化了,融合在以流行艺术为代表的大众文化之中。“我们不用观照,只需代之以轰动、同步、直接和冲击。这些新意向为十九世纪中叶到二十世纪中叶的所有艺术提供了一种共同的、正式的合理背景。”③视觉文化的到来,似乎预示着传统的艺术形态彻底瓦解了,古典艺术中那种审美静观让位于当下的即刻的直接反应。我以为,这不但是对现代主义艺术的一种恰当的描述,同时也深刻地触及了影像产业的本质。几乎和贝尔同时,法国著名社会学家波德里亚作了一系列有关当代文化中的影像文化的开创性研究。他提出了一系列革命性的看法,进一步推动了西方思想界对这一领域的深入研究。他认为,西方文化的符号发展自文艺复兴以来经过了三个环环相扣的阶段,因而相应地形成了符号模拟(simulation)的三种秩序,即从文艺复兴到工业革命,这一阶段是所谓“模仿”(counterfeit),工业革命时代的主导范式是所谓生产(production),而当前的社会则是由符号控制历史的阶段,其基本形式是所谓“仿像”(又译“类像”,即simulacra)。④ 波德里亚诊断了当代社会中的影像文化,他发现,从符号是现实的反映到符号与现实毫无关系,当代文化的影像领域演变为与现实无关的影像不停顿的生产,当代生活的方方面面都消解和呈现为一丝不苟的模拟。模拟并不是采取了不真实的形式,而是采取了力图比现实更加真

① 霍克海姆和阿多诺:《启蒙的辩证法》,重庆出版社,1990年,第118页。

② 贝尔:《资本主义的文化矛盾》,三联书店,1989年,第156页。

③ 同上书,第159页。

④ 我以为,国内学术界有些人把simulacra这个词译成“类象”是不准确的,因为这充其量只表明了这个概念的一个次要方面。这个词是从其动词形式simulate(拟态、模拟、仿真)转化而来的,较为准确的意义是“仿像”,港台有人译成“拟象”,都强调这个概念具有模拟或仿制的基本语义。而“类象”的译法恰好忽略了这个概念的基本含义。

实的形式,即他所说的“超现实”(hyperreal)。因此,当代影像产业实际上是以这样的方式生产着“现实”和人们对现实的“经验”,但重要的问题在于,这样的影像不是现实的模仿,而是对现实的一种遮盖和蒙蔽,它最终取消了现实并取代了现实,这就是仿像的内在逻辑。①

这样的仿像文化这些年已经在中国广泛蔓延开来。除了电影、电视外,VCD 或 LCD、印刷物、仿真雕塑、广告以及其他种种形式的类像已经是司空见惯了。

三　仿像对意象的消解

要证明现代仿像对传统意象的消解,其实并不困难。关心文化变迁的人,只要对中国当代文化现象稍加留意,便会发现这一点。如今各种影像文化产品铺天盖地奔涌而来,从维妙维肖的摄影图片,到惊心动魄的电影电视,再到逼真再现的广告形象,或是更为复杂的多媒体,MTV、VCD、LCD,等等。这些新的文化产品及其接受形式,无论在生产上还是在流通、接受上,或是在文本的意义构成方式上,都和传统的审美意象有诸多本质的区别。假使说这样的在感觉层面上发现的差异,仍不足以说明两种文化之间的冲突的话,那么,就让我们进入理性分析的层面,依据逻辑的力量来揭示影像文化对传统意象文化的冲击和消解吧!

依据我们的思路,中国传统意象文化,正在被现代形态的影像文化所取代,这是一个明显的事实。影像文化中最核心的概念,或者说,影像文化赖以存在的符号逻辑,就是一种仿像。在这个意义上说,现代影像文化的基本形态是仿像。因此,要深入地分析传统意象文化在当代条件下所面临的威胁,就必须考察意象和仿像的对立以至冲突。在我看来,仿像和意象的基本冲突至少体现在以下几个方面。

第一,意象是一种追求意义的表意符号模式,而仿像则是一种贬低意义

---

① Jean Baudrillard, “The strutural law of value and the Order of simulacra”, in ohn Fekete, ed., *The Structural Allegory*, Manchester: Manchester University Press, 1984; Jean Baudrillard, “Simulacra and simulation”, in Wook-Dong Kim, ed., *Postmodernism*, Seoul: Hanshin, 1991.

的表意符号模式。前引英国社会学家拉什的论断已经指出了这个特征。在他看来,后现代的影像文化的一个基本特征,就在于它贬低意义。中国当代影像文化的发展,也显现出同样的特征,那就是影像文化以仿像为核心,内在地含有一种拒绝意义的倾向。我们知道,传统的意象是对事物内在意义和意味的一种探寻。中国古典审美理论认为,从言到象再到意,是一个逐渐接近的过程。所谓意,在道家哲学看来,就是"道",就是"自然";而魏晋以来的艺术家和文人,则进一步把这种内在的意义追求转化为"气韵"、"传神"等范畴。王弼秉承道家哲学的精髓,提出了"得意忘象"的命题,可以说清晰地表达了传统的意象文化的符号构成逻辑——意义至上。他写道:

> 尽意莫若象,尽象莫若言。言出于象,故可寻言以观象;象生于意,故可寻象以观意。意以象尽,象以言著。故言者所以明象,得象而忘言;象者所以存意,得意而忘象。……是故,存言者,非得象者也;存象者,非得意者也。象生于意而存象焉,则所存乃非真象也。然则,忘象者,乃得意者也,忘言者,乃得象者也。得意在忘象,得象在忘言。故立象以尽意,而象可忘也;重画义尽情,而画可忘也。①

按照王弼的这个理论系统,意乃最高的本体,象的存在是为了尽意,而言的存在则是为了尽象。从言到象再到意,是一个上升和超越的过程。最终的境界就是意。而且得意者就是忘象者,或者说,忘象乃是得意之条件。中国艺术的真精神正在这里。意象的存在并不是自在的自为的,而是为了尽意。在意象的营造过程中,得意是一种复杂的劳作,经过忘言再到忘象,最终才能把握意,进入"道"。反观现代文化产业的仿像,在许多方面正好与此相反。仿像构成的符号逻辑乃是一种直接的合一,它取消了能指与所指之间复杂的张力和差异,甚至取消了所指的存在,符号的能指直接与日常生活的琐碎之物直接同一。于是,蕴含在象之中的意也就随之烟消云散了。意象不是日常物象的直接对应物和等同物,意象和物象之间的距离,为意义的凝聚创造了可能,也为艺术家和欣赏者对意义的发现和感悟留下了充分的空间。而仿像则相反,它是对日常现实物的直接模拟甚至直接挪移(如杜香

① 王弼:《周易略例·明象》。

的“现成物”艺术)。因此,在符号能指和指涉物直接的同一中或者极度逼真的模拟中,意义的生成空间被挤压成一个平面。正是在这个意义上,有的西方学者指出,平面化取代了深度。比较地说,意象和仿像对意义的不同处理方式,是其符号构成方式的区别。在意象中,所指最终可以超越能指,而能指则不断地接近所指。正因为如此,所以才有两种可能性的存在:一是象可以尽意,即能指可以接近所指;二是得意可忘象,即是说,把握所指是通过能指最终却又可以背离能指。而在仿像形态中,象的存在是直接的物象,能指直接取代了指涉物,所指被挤压成平面。仿像的象乃是对物象极度逼真的模拟和复写。得象的过程就是得能指的过程,意义已经被降低到最低限度。两者的对比,可以在观赏气韵生动的宋元山水画和沃霍尔的《玛丽莲·梦露》的不同感受中,清晰地发现。从这个角度看,现代影像产业的仿像的大规模生产,显然是对传统意象的表意方式的一种必然的消解。当人们越来越习惯于仿像的意义方式时,传统的意象及其相应的审美趣味也就逐渐丧失了。这难道不是一个显而易见的事实吗?

意象和仿像的第二个对立,体现在两种象的形成与现实之间的不同关系上。在比较的意义上说,意象的形成是一个基于实在并超越实在的过程。依据中国古典美学的基本信念,意象的营构,是“超以象外,得其环中”的过程。在这个过程中,艺术家和诗人必须“外师造化,中得心源”,必须“身即山川而取之”。换言之,意象的创造,体现了一种主体对世界的信赖和二者间坚实的关系。这种关系体现在郑板桥“眼中之竹”——“胸中之竹”——“手中之竹”的升华历程中。在我看来,这三种“竹”的变化和距离,正是艺术意义产生的契机,也是主体(艺术家和欣赏者)和对象构成某种意向性关系,并最终生成意义的必要空间。中国古典艺术在创造意象时,有两个问题特别需要提醒。其一,中国艺术在创造意象时,绝不局限于自然形态的物象。超越形似,是一个必然的选择和升华。在这个问题上,我以为,超越物象并不是对物象赖以存在的实在缺乏信赖,而是相反,超越物象乃是主体与世界的和谐稳定关系的一种体现。超越表面的物象限制,艺术把主体的意向引向实在的深层,进而去把握其内在的“道”。所以,“论画以形似,见与儿童邻”,这种观念是一种成熟的对主体和对象关系的体认和确立。以同样的观点来看待仿像,值得思考的地方很多。比较说来,仿像是对物象的极

度真实的模拟和复制,诚如法国社会学家波德里亚所指出的那样,当代仿像生产的一个重要原则是“极度逼真”地模拟。这里我们用模拟这个概念而不用模仿,以区别于西方古典艺术的模仿原则。西方古典艺术的模仿原则,强调艺术家对实在的发现和再现,而这种再现又是以人的观察和表达能力为尺度的。因此,古典的模仿代表了人对实在世界的一种发现和理解,它以实在世界本身为根基。当代影像产业的模拟则在本质上有所不同。首先,影像产业存在的基本宗旨并不是为了再现现实,而是掩盖和取代现实。当这样极度逼真的模拟到处泛滥无所不在时,人们便开始改变自己的认识行为方式,即人们不再从现实本身去认识理解现实,而是通过这样的影像来了解世界。比如,儿童很小就生活在卡通世界里,而卡通的内容自有它的一套逻辑和规则,这其中对生活歪曲了的理解自然就不知不觉地进入了儿童的精神世界。这就导致了本原性的现实被巧妙地遮蔽掩盖,像当前流行在许多大城市的仿真人造景观(如恐龙)、人物(如历史人物或传说中的人物等)展览陈列,以及类似迪尼斯乐园一类的游戏宫、娱乐城中的图片塑像等,也都有这样的功能。至于电影电视等手段,在逼真地虚拟日常现实,甚至假造一个比日常现实更加真实的世界等方面,是完全可能的,而且影像产业的发展正是如此。这就自然而然地提出了一系列难题:仿像的制作依据什么?它是否有可能另创一套自己的符号逻辑?它与实在的关系究竟如何?

如前所述,意象的创造体现了一种主体和现实的信赖关系,对艺术家来说,他们确信实在的存在,以及自己就在这个实在之中。所以,对他们来说,重要的并不是对赖以生存的世界的怀疑,而是如何通过特殊的表意方式来接近这个世界,进入这个世界的深层,把握“道”。因此,传统的意象的创造,既体现出主体对世界的信赖关系,又反映出主体对自己所把握的艺术表意方式的信赖。前一种关系往往就体现为对后一种关系的理解之中。仿像的生产正好相反,它一方面表现出对主体和世界的信赖关系的怀疑,另一方面又体现出对主体所把握的表意方式的不信任。这种怀疑和不信任至少表现在以下几个方面。首先,仿像的制作以一种“极度真实”的方式来模拟。在艺术的符号上,它反映为能指和指涉物的直接同一。对仿像的生产者来说,传统的维妙维肖的艺术描绘,已经被一种对对象巨细不分的精确复制所取代。这种复制不但在技术上是可能的,而且还反映在主体对自己把握实

在的能力以及对什么是实在本身的怀疑上。当形象的营造只能依据实在表象本身这个唯一的指标时,艺术的符号功能就发生了重要的变化。能指和指涉物的同一,必然把艺术作为实在表象的同等物,而不是它的表征和象征。于是,不但艺术和实在的界限消失了,而且艺术已成为实在的一部分。任何反思和批判实在的可能性也随之丧失,因为距离的消失使得主体的自由游戏和想象力受到了极大的限制。通过这样的精确复制,艺术的想象力和创造性已被降低到逼真的模拟,这无异于取消了传统意义上的艺术。在这个意义上说,对实在的怀疑以及对把握实在能力的怀疑,最终就是对主体自身的怀疑。其次,极度真实的模拟,最终必然导致一种模拟逻辑的诞生。正像波德里亚所说:“模拟不再是一个领域的模拟,一个指涉物的模拟,或某种本质的模拟。它是通过没有原本或现实的真实物的模型生产:那就是超现实。”①这就是说,仿像的生产不但可以极度真实地模拟物象,甚至可以超越于实在物之上,按照仿像自身的逻辑来生产。依照这样的逻辑,仿像不但可以生产出极度逼真的物象,甚至可以生产出实在中所没有的影像。在波德里亚看来,仿像的生产依据某种模型,所谓真实之物不再是既定的东西,而是被人工地复制出来的,它不是非真实,而是超真实,比真实之物更加真实。因此,极度真实的影像最终取代了现实之物,因为它的生产不需要任何原型作为根据。这一点在我们的日常生活中已经初见端倪。比如,流行的家庭杂志所“理想化”的生活图景,室内装修杂志所模式化了的家庭美景,封面女郎所美化了的标准的青春偶像,电影电视中所完美化了的某种生活方式,甚至日常现实中根本不存在的人物或拟人化的动物(如米老鼠、唐老鸭之类)等等。最后,仿像的生产必然导致现实和影像之间关系的颠倒。因为无须原本,所以仿像最终可以依据自身的影像逻辑来制作,即制作出现实中没有的却又比现实物象更加真实的影像,于是现实和影像之间的界限被消解了,两者的依从关系被彻底颠倒了。人们不再是通过真实之物来理解这个世界,而是通过影像来理解和解释这个世界。影像的极度真实取代了日常现实,我们的思想和生活越来越明显地受到影像的制约甚至控制。

---

① See S. Best & D. Kellner, *Postmodern Theory*, London: Macmillan, 1991, p. 118.

比如,一种现实中没有的儿童卡通形象的出现,必然导致一系列的影像产品(从玩具到服装,从书刊到影视等)应运而生。于是,这些卡通形象的生活方式、观念和行为,便逐渐渗透进儿童的思想成长过程之中。虚幻的逻辑取代了真实的逻辑,因为在这两种逻辑之间已经不存在任何界限,更有甚者,仿像的逻辑往往显得比现实物象更加真实可信。主体与对象世界本原性的依赖和信赖关系也就随之消失了。假如说意象可以使主体最终把握现实世界的话,那么,仿像则显然导致了主体和现实世界的隔离和疏离。依照波德里亚的理论,仿像发展的最后一个阶段,便是从反映现实转向与现实无任何关系(详后),此言一语中的。

意象和仿像区别的第三个方面,是两者的生产依循的尺度有所不同。大略说来,意象的生产尺度是人的尺度,或者说是一种主体的尺度。所谓主体的尺度,在此至少是指三个方面:第一,在意象的创作和接受活动中,人自身的内在性成为一种依据,人的社会化的自然是不可逾越的界限。比如,传统意象的营造,并不和人的能力相抵触,即使是那些分毫必现的工笔画,或是巨幅泼墨写意画,都是以人的眼力和手的灵巧技艺为尺度的。至于诗歌、戏曲、音乐等其他非造型艺术的意象塑造,也都不会偏离这种主体的原则。第二,从某种意义上说,意象的营造属于本雅明所说的"韵味的"艺术阶段,在这个阶段,意象中所凝聚的手工艺特征,其此时此地的"独一无二"特征,以及令人无穷联想的可能性,都使得意象的生成是与特定的历史和文化联系在一起的。用前面我们多次引用过的英国学者吉登斯的话来说,意象的艺术,或者说"韵味的"艺术,属于"本地生活在场的有效性"。正是这种"在场的有效性",使意象带有不可重复的独一无二性。这种独一无二性,说到底,不过是主体在特定文化中的规定性和有限性,它既不能被取代,又无法被复制。用吉登斯的另一种表述,那就是,意象属于一种特定的有限的存在,尚未被抽象化或虚空化。在这个意义上说,意象是具有独特个性的形象,它和特定的主体及其文化密切关联,不可能被机械复制。第三,意象的营造所依据的是一种主体的理性原则。所谓主体的理性原则,在这里是指一种形式化的原则。意象的塑造,经过漫长的发展,已经形成了许多特殊的意象形式法则,这些法则在相当程度上体现了主体对形象的一种理性规范。从老子的"道"与"象"的关系法则,到庄子关于"象罔"的理论,再到《易传》

所谓“观物取象”,一直到后来中国古典美学更为具体的种种规定,比如“传神写照”、“气韵生动”、“景者情之景,情者景之情”的说法,都是一种关于意象构成的形式法则,一种主体的审美理性。正是由于以上这些原则,意象的塑造带有主体的尺度和特征。

相比之下,仿像的生产则完全是另一番景象。如果说意象创造依据主体性原则,那么,仿像的生产,在相当程度上说,则更多地依据一种技术原则。如果说意象的创造体现了审美的表现理性的话,那么,仿像的生产则表现出技术的工具理性。关于仿像生产的技术逻辑作用,可以从与以上意象创造的三个方面对比来看。首先,仿像生产已经摆脱了主体社会化的自然的限制,而服从于技术的无限可能性。技术的进步是影像产业得以形成和发展的内在力量。尽管在理论上说,技术是人发明的,是人的能力的延伸和扩大,但我们切不可忽略技术反过来实行对人的控制这一方面。技术在某些特殊的条件下会唤起人的被文化所压抑的欲望。

比如,仿像所具有的放大功能也许就是一个危险的“潘多拉盒子”。我们知道,在传统审美文化中,人的尺度是把握和表现世界的基本尺度,具体到形象问题上,可以说人的眼力是视觉上理解世界的基本尺度。更进一步说,即使人的眼力是有局限的,比如没有鹰看得远,没有猫在黑暗中的视觉能力,但这正是人的尺度,是人审美地把握世界整体的内在规定所在。举绘画为例,无论是“三远法”的透视,抑或工笔的细致入微,总是在人的自然眼力范围之内。技术的进步打破了人的眼力“局限”,望远镜延伸了人的视觉,而显微镜则放大了人的视觉,我们的视觉第一次可以借助技术手段进入宏大的宏观世界和几乎看不到的微观世界。技术在扩大我们的视觉能力的同时,也在悄悄地改变着我们的视觉行为和视觉思维。匈牙利电影美学家巴拉兹 1930 年代在其著名的《电影美学》一书中,曾分析过特写镜头对人类视觉理解力的革命性影响。许多人第一次见到特写镜头时惊恐万状,甚至有人认为这是“分解”了人的躯体。然而,今天特写镜头已经教会人们如何去看这样放大了的世界。局部放大甚至整体放大,在今天的仿像生产中是普遍的规则:巨幅广告把人体放大到远远超出人的比例之外,电影和电视则把细部扩大到人们难以想象的地步。从技术的角度来说,它的进步在理论上讲可以无限制地把任何事物放大。更严肃的问题在于,技术自身的逻

辑无情地摧毁了许多传统文化固有的藩篱和界限,把许多以往根本不可能也不应该诉诸公共视觉领域的东西一览无余地暴露出来。西方智者亚里士多德两千多年前就发现,在绘画和戏剧舞台这类有强烈视觉效果的地方,不能表现残忍和恐怖,相比之下,以语言为媒介的史诗则限制少一些。一千多年后,德国美学家莱辛在讨论诗和画界限的《拉奥孔》中再次指出,绘画和诗表现丑应有完全不同的方式:

> 绘画在这方面和诗并不完全相同。上文已经说过,在诗里形体的丑由于把它在空间中并列的部分转化为在时间中承续的部分,就几乎完全失去了它的不愉快的效果,因此,仿佛也就失其为丑了,所以它可以和其他形状更紧密地结合在一起,去产生一种新的特殊的效果。在绘画里情形却不如此,丑的一切力量会同时发挥出来,它所产生的效果并不比自然力弱多少。①

莱辛这段话典型地代表了古典艺术在表现对象和不同媒介之间关系方面的基本规则。从更为广泛的意义上说,这不仅是西方古典艺术遵循的规范,同时也是中国古典艺术的基本规范。但是,现代影像产业却并不遵守这样的原则,既然在技术上放大一切事物是可能的,那么,放大一切就是必然的了。所以,我们不难发现在当代仿像产品的飞速扩张中,私人话语和公共话语的界限完全被技术的逻辑打破了,私密的内容可以通过技术上精密的模拟呈现出来,如暴力、色情、丑等等。技术上的这种可能还进一步导致了当代文化中两种相辅相成的欲望:暴露与窥隐。它不但体现在影像领域,甚至还表现在几乎所有其他审美文化领域。古典艺术所遵循的那种"禁忌"已经不复存在,一方面是影像工业把一切都拿出来展览的"疯狂暴露症",另一方面则是大众要窥视一切特别是那些不宜被公开展出的东西的"强烈的窥隐症"。这种不顾一切地放大的倾向,在激发了暴露和窥隐的欲望的同时,也就以仿像所特有的视觉冲击力摧毁了含蓄、隐秀、象外之象等传统的审美范畴。

另外,仿像成为一种工业生产的产品,其无限的可复制性,使形象本

---

① 莱辛:《拉奥孔》,人民文学出版社,1979 年,第 137 页。

身发生了重要变化。传统的那种手工性技艺,以及此时此地的独一无二性,被机械复制加以“虚空化”和“抽象化”(吉登斯语)了。其结果必然是抽去包含在意象之中的任何特定主体及其文化的“在场的有效性”,使它变成既可以被无穷复制的信息,又可以不分地域文化局限加以远距传播的符号。所以,我们看到,西方的影视明星的剧照、卡通形象,或本土的其他仿像,都可以无穷地被复制,无限地加以传播。正是在这样的转变过程中,“韵味”(本雅明语)消失了,独一无二性不复存在,特定主体的特定文化也就被无情地“虚空化”了。最后,由于技术的可能性,审美的传统表现理性及其形式法则,都受到了本质性的威胁。既然技术上生产各种仿像是可能的,那么,一旦传统的形式法则和审美表现理性与技术逻辑发生冲突时,后者就会以自身的力量来消解前者的规则,并使之就范于技术的工具理性,并最终服务于某种非审美的目标(诸如实现资本的增值,将影像价值转化为市场价值等等)。

意象与仿像的第四个区别,在于中国传统意象追求的是一种“味无味”的境界,而现代仿像则免不了会导向一种“艳俗”。这里体现出来的趣味差异是巨大的,很难加以协调。我们知道,受制于中国传统道家思想的影响,中国艺术在其发展过程中,常常把“淡乎其无味”(老子语)当做一种极高的境界。宗白华认为,中国艺术自魏晋六朝之后有一个很大的转变,就是从“镂金错采”的美转向“芙蓉出水”的美。而且在中国古典美学的传统中,后一种美被视为更高的境界。他写道:

> 汉代的铜器、陶器,王羲之的书法、顾恺之的画,陶潜的诗、宋代的白瓷,这又是一种美,“初日芙蓉,自然可爱”的美。
>
> ……
>
> 唐代更有了发展。……经陈子昂到李太白,就进入一个精神上更高的境界。李太白诗:“清水出芙蓉,天然去雕饰”,“自从建安来,绮丽不足珍。圣代复元古,垂衣贵清真”。“清真”也就是出水芙蓉的境界。杜甫也有“直取性情真”的诗句。司空图……倾向于“清水出芙蓉”的美:“生气远初,妙造自然。”宋代苏东坡用奔流的泉水来比喻诗文。他要求诗文的境界要“绚烂之极归于平淡”,即不是停留在工艺美术的境界,而是要上升到表现思想情感的境界。平淡并不是枯淡,中国向来把

> “玉”作为美的理想。玉的美,即“绚烂之极归于平淡”的美。可以说,一切艺术的美,以至于人格的美,都趋向于玉的美:内部有光彩,但是含蓄的光彩,这种光彩是极绚烂,又极平淡。①

中国绘画注重墨色而非彩色,注重空灵而非充实,这典型地表明了“味无味”的境界。叶朗在论述这一问题时深刻地指出:“‘无味’也是一种‘味’,而且是最高的味。王弼注:‘以恬淡为味。’老子自己也用过‘恬淡’这个词,所谓‘恬淡为上,胜而不美。’老子认为,如果对‘道’加以表述,所给予人的是一种恬淡的趣味。后来晋代陶渊明、唐代王维在创作中,唐末司空图在理论中,以及宋代梅尧臣、苏轼等人在创作和理论中,都继承和发展了老子的这种思想,从而在中国美学史和中国艺术史上形成了一种特殊的审美趣味和审美风格——‘平淡’。”②从中国艺术发展的实际来看,中国艺术的意象的营造,往往受到这种“平淡”风格的深刻影响,这就构成了中国传统意象及其相应的审美趣味,这一点在中国书法中体现得最为显著。

然而,如果我们注意一下各式各样的现代仿像,就不难发现这种“以恬淡为味”的传统意象已经日渐衰落。在仿像生产中,浮华艳丽甚至庸俗的重彩,已成为仿像生产的必然规范。从各种新奇夺目的广告,到各色精心设计以求惹眼的包装,从表演艺术的舞台设计和歌星的服装,到色彩庞杂的卡通画片,等等,都在滋长着一种追求“艳俗”的倾向。如果我们只把这样的艳俗倾向当做大众文化的表现形态,那将是不完全的。即使在主导文化和精英文化中,这样的艳俗也在一定程度上存在。比如,一些具有先锋性的艺术,包括一些先锋小说、先锋造型艺术,都有一定程度的艳俗倾向存在。正像我们前面所指出的,中国文化目前正在转向一种视觉文化,或者说是转向影像文化,而这样的文化的一个显著标志,就是对视觉刺激的关注和强调。在这样的强调中,一种艳俗倾向正在蔓延。所谓艳俗,在这里包含多种涵义,它既是指一种趣味,亦即一种格调不高的庸俗趣味,同时又指一种形式,即讲求以浮华重彩来达到强烈视觉效果的倾向。艳俗的符号特征不但体现

---

① 宗白华:《艺境》,北京大学出版社,1987 年, 第 325、327 页。

② 叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社,1985 年,第 33 页。

在能指的形式上，同时更反映在所指中。对于这种特征，我们不妨用 POP 艺术的发言人汉密尔顿的话来说：这种艺术是“大众的、暂短的、消费的、廉价的、大批量的、年青的、诙谐的、性感的、有风趣的、有魅力的和大量交易的”。这样的现象可以说在当前的广告、时装表演、封面女郎、挂历、卡通书画甚至电影电视中普遍存在。“艳俗”的仿像制品，以一种形式上和内容上的强烈视觉吸引力来诉求观众，从而构成反形式美的夸张效果。从更宽泛的意义上说，“艳俗”不仅最显著地体现在影像艺术中，同时也体现在从文学到音乐等一切艺术领域。在公众追求感性直接刺激的行为方式中，一种正在丧失中国传统审美趣味的趋势不可避免地出现。“艳俗”不但从形式上消解了我们的形式感，而且也隐含着钝化我们视觉悟解力的潜在危险。当我们的文化消费者长久地在这样的消费行为中耳濡目染，他们也许就不再有任何体悟“味无味”的能力和欲望。我们可以作一种大胆的猜测，“艳俗”或许是来自影像工业自身的逻辑，也许来自它商品化的必然要求，因为只有最大限度的视觉刺激才能引起公众的注意，并占有市场以实现它的“增值”（商品价值）。更重要的原因也许在于消费社会的来临，一种无处不在的消费享乐主义正在蔓延滋长，于是从中滋生出一种“畸趣”。在某种意义上说，影像产业通过仿像的“艳俗”风格，生产着社会公众的“畸趣”；反过来，消费享乐主义和休闲文化又要求着影像产业的“艳俗”。这是一种生产与消费相得益彰的互动关系。

意象和仿像的最后一个差异，在于前者的审美观照是一种有距离的静观，而后者则更多地带有直接反应的感官特征。所谓距离，是指主体和对象关系上的一种状态，主体和对象并不是处于某种直接的占有关系之中，而是处于一种若即若离的中间状态中。主体与对象的这种自由关系，使得他可以采取一种游戏的态度来欣赏对象。而静观这个范畴，是指主体欣赏对象时的一种心理状态，一种细细品味的状态，一种沉思默想的状态，一种凝神的状态。传统的审美意象所引起的这种审美状态，说明意象本身既不限制主体，又不压抑主体，而是给予主体以某种审美的自由。“妙悟”这个古典的审美范畴，最清楚不过地说明了意象的审美观照所特有的状态。“悟”的状态是一种体验的状态，一种“味”的状态。只有经过这样的状态，才能真正体验到“妙”。在这样的审美过程中，一种审美的理性表现原则在暗中起

作用,换言之,在对意象的审美观照中,意象最终乃是主体的意向性构成关系的产物。即是说,意象并不是一个与主体无关的物象,它不过是对象对主体的一种“召唤”,同时是主体对对象的“投射”。这就意味着,意象是一个发现过程,一个主体主动的构形过程。相比之下,仿像则呈现出另一种样态。影像把欲望直接引向文化领域,使主体无中介地沉浸在对象之中。这里有几个问题需要提及。其一,仿像和主体的关系,是一种直接的即兴反应。主体被对象的强烈视觉刺激所吸引,因而忘却了自己的存在,直接坠入对象的强烈诱惑之中。在这样的反应中,主体和对象之间的距离也就消失了。其二,主体不再处于一种沉思冥想的心理状态之中,而是直接的心理反应。这种反应是强烈的压倒一切的,主体丧失了必要的自由和反思空间。从一种“味”和“悟”的状态,转入一种直接的当下的甚至短暂的反应,这清楚地表明了意象和仿像之间的区别。其三,在仿像的观照中,传统的审美理性原则消失了,取而代之的是一种“欲望原则”。由于仿像的各种特征,它自然而然地引起主体的深层欲望;而欲望又反过来强化主体对对象的依从和屈就。与意象那种自由的主动的发现过程相比,仿像压制了主体的能动性,它把人们变成被动的受欲望制约的欣赏者,最终把意象式的深层的智力游戏,转变成视觉表象的欲望满足。

四　仿像的文化本质

以上分析已经表明,仿像及其产业事实上对我们的传统审美趣味形成了某种威胁。至于这种威胁究竟应如何看待,如何作出价值判断,是一个非常复杂的问题,我们暂时搁置一边。在本节中,我们有必要进一步探讨为什么当代影像产业会和传统审美趣味发生冲突,其内在的根据何在。意象是建立在人的主体性基础之上的,而当代影像产业则是消解了主体原则,以技术理性和逻辑取而代之。由人的主体性转向技术工艺学,这突出地体现在如下两个方面:第一,传统的审美趣味范式,无论是作为生产过程的艺术创作,还是作为消费过程的艺术欣赏,都在比较的意义上显示出主体原则和人的尺度。举例来说,审美的观照活动在古典领域里充满了灵性、变化和发现。“象外之象”的意境实际上是主体对对象的一个鲜活的发现过程,它既

不是事先给定的，也不是刻板僵死的，而是有赖于主体自身的能动性以及主—客体之间的互相建构。然而，当代影像产业则是另一番景象，技术的先在规定性预先决定了这种生产行为和过程。法国学者波德里亚曾生动地用比喻来说明这种生产。他指出，如果用地图和地域的相互关系来比喻的话，照理说，应该是先有地域，然后才有地图。但影像产业的生产原则正好相反，它是“一种先于地域的地图——影像的先在——正是这个地图导致了这个地域的出现”①。这里，波德里亚指出了影像生产的一个重要特征，那就是它的生产过程是预先被影像自身的逻辑决定的。更重要的是，影像生产的不少领域是影像在先，它甚至创造了现实中所没有的形象，比如卡通片里的米老鼠、唐老鸭之类。这就是所谓“地图在先、地域在后”的含义所在。既然地图在先，那么，地图本身的逻辑必然规定了地图乃至地域的出现。正像“四色原理”决定了地图的制作过程一样，影像的制作也在生产之前就被它自身的技术规则决定了。这样一来，就涉及影像产业和传统艺术的第二个区别。我们知道，传统的艺术创作由于主体性原则的作用，因而决定了创作是一个个人化过程。传统的图像，特别是那些经典的古典艺术形象，总是或显或隐地带有艺术家的个人人格特征。如果我们去仔细欣赏顾恺之、吴道子、朱耷或石涛的画，那么，会清楚地体认到每一位画家各自的品性和风格。这种体认对任何一个鉴赏者来说，都是一种发现和愉悦。在这个意义上说，传统的形象乃是艺术家的个人标记。遗憾的是，在当代的影像工业的仿像产业中，我们再也见不出任何个人的烙印了。这是因为当代影像产业完全是一种“非个人化的”（impersonalized）生产，它彻底消灭了任何个人成分，个人风格已经被一种同质的无内在差别的仿像所取代，即使它们表面上千差万别，但它们的生产、构成逻辑以及内在的特性都是同一的。这正像所有的封面女郎都是一样的，不同的只是她们的名字；所有的米老鼠和唐老鸭也没有任何区别。在这个意义上，仿像就具有所谓的“类像”含义。

当代影像工业与传统艺术的另一个重要区别在于艺术符号和实在的不同关系。从最一般的意义上说，符号的出现是为了人的表达需要，而表达总

---

① Jean Baudrillard, “Simulacra and Simulation”, in Wook-Dong Kim, ed., *Postmodernism*, Seoul: Hanshin, 1991, p. 440.

是这样那样地和实在世界密切地联系在一起,这就构成了人类审美符号与我们的“生活世界”的复杂关系。法国社会学家波德里亚在对这一问题的研究中发现,符号和现实的关系经过了四个彼此相接的阶段:

> 表征(representation)始于这样的原则,即符号和现实是对等的(即使这种对等纯属乌托邦,这也是一个基本公理)。相反,模拟则始于这个对等原则的乌托邦,始于作为价值的符号的激进否定,始于作为每一个指涉的恢复和僵死语句的符号。由于表征通过把模拟解释成虚假的表征来吞噬模拟,所以模拟则把表征作为自己的一个仿像而包围起来。
>
> 这些就构成了形象的四个相继的阶段:
>
> 1. 形象是基本现实的反映。
> 2. 形象掩盖和歪曲了基本现实。
> 3. 形象掩盖了基本现实的缺失。
> 4. 形象和任何现实都毫无关系:它不过是自己纯粹的仿像而已。①

这里,我们不妨对波德里亚的这个理论作一些深入的发挥。从历史发展的角度来看,人类的形象创造显然经历了如下过程:即从符号和现实的对应向符号与现实脱离并且毫无关联的方向发展。造成这个发展趋势的原因是多方面的。如果把符号和现实的对应和彻底分离视为这一关系的两极对立,那么,我们有理由把传统的艺术符号和当代仿像看成是这两极的典型形态。把传统艺术符号的本质视为形象和实在的基本对应,我想这是毋庸置疑的,尽管中国传统艺术主张内在的“气韵”和“象外之象”,但这种对应的关系是显而易见的。古代艺术家和思想家们就这种基本对应的关系提出“外师造化,中得心源”、“凝神遐想,妙悟自然”等诸多命题。但急速膨胀的当代仿像的生产,则彻底抛弃了这样的对应关系,影像变成了一种独立自足的符号,而这种符号的生产不过是一种纯粹的游戏而已,它和实在的联系已经显得模糊不清,甚至已超越了现实,按照它自己的逻辑来生产。用波德里亚的话来说,影像掩盖了现实的缺失,它只是自己纯粹的仿像而已。杰姆逊则更

---

① Jean Baudrillard, “Simulacra and Simulation”, in Wook-Dong Kim, ed., *Postmodernism*, Seoul: Hanshin, 1991, p.444.

加明确地指出,后现代文化的一个主题就是复制,就是仿像的大规模生产复制。“这些极度真实的艺术品对现实是有一定影响的:如果你在博物馆里长时间地盯着这种塑像看,那么当你转过身来时,你会怀疑周围的人是否是真实的。……在后现代文化里,形象也是有着同样的非真实化的效果。尽管它被很忠实地复制出现实,但也正是在这种复制中,形象将现实抽掉,非真实化了。”①如果说在传统艺术品中我们可以领悟到现实的存在和样态,那么,在大量复制的当代仿像中,这种领悟已经非常稀薄,甚至不复存在了。换言之,影像产业的形象符号不再依赖于实在世界,它自成一体,天马行空。更为重要的问题在于,这种影像的生产同时又在塑造现实,改变着人们的意识形态和思维方式。这种文化上的转变是意味深长的。面对泛滥成灾的各种仿像,处于一种仿像和现实真假难分的情境之中(典型的现象是青少年在卡通和电子游戏这样的文化中成长,时常会有虚构和现实混淆颠倒的“症状”),我们那种曾培育伟大文明的审美趣味已日渐衰落,这是一种历史的必然,还是偶然?是一种进步,还是一种危机?对此也许会有许多不同的解答。确实,我们的审美文化正在经历一种激变,这其中有许多问题值得进一步深思。

① 杰姆逊:《后现代主义和文化理论》,陕西师范大学出版社,1986 年, 第 189 页。

第二章　审美文化的历史分化

中国文化自近代以来,就面临着从传统的古典形态向现代形态的转变。当然,这种转变不是一蹴而就的,它经历了漫长的甚至反反复复的过程。依照我们关于现代文化发展的基本设定——社会和文化的历史分化,我们可以清楚地发现,这个分化过程是漫长的。从传统文化那种大一统的整合状态,向现代形态的多元共存状态的递变,是一个艰难的过程。在这个过程中,文化的分化主要体现在主导文化、大众文化和精英文化的三重结构的形成,摆脱了一元的封闭文化;体现在文化从政治文化向消费文化的转变,从排他性的文化向共容的文化的转变,等等。这些转变一方面说明了中国文化事实上经历的变迁,另一方面又揭示了社会文化主体对变迁的主观反应。在本章中,我们进一步探讨文化分化的诸多具体方面,特别是文化的民主化和相对剥夺,文化生产主体——艺术家——角色和功能的变化,以及整个社会的审美趣味的结构分化等。通过对这些具体领域的深入分析,我们将从整体上把握中国文化当前变化的历史脉络和基本特征。

第一节　审美文化的民主化与相对剥夺

在传统的古典文化中,我们已经指出存在着两个基本部分,即贵族文化和民间文化。两种文化虽然在本质上有许多差别,但在传统社会中并不形成截然对立的态势。换言之,在传统社会中,贵族文化和民间文化各自保留了自己的领地,和谐相处。近代以来,中国社会积弱不振,备受外国列强的凌辱,从中国文化内部滋长了一种变革的文化力量。这种代表了先进社会文化观念的文化力量,首先把对中国大众的启蒙看做是一个最重要的历史任务。启蒙就是用新思想和新知识去唤起民众,于是,五四新文化运动高举

起“德先生”和“赛先生”的大旗,教育民众,唤起民众,彻底批判中国传统文化及其封建糟粕,批判国民劣根性,这正是五四时期许多文化先驱者的信念和实践。显而易见,近代以来的新文化运动,有两个值得注意的特征,第一,它们基本上都是自上而下的文化启蒙,是最先觉悟了的文化人开启普通民众的心智;第二,在这样的启蒙运动中,教育始终被当做最基本的启蒙手段,而实现教育的一个重要环节则是文学艺术。换言之,在启蒙的历史运作中,审美文化从来就是一个最有效的途径。于是,我们看到,审美文化在新文化运动和启蒙运动中,始终是最有效的文化道路之一。而审美文化在中国现代文化史上占有的特殊地位,也是中国社会现实的必然性所致。

由于启蒙自上而下的性质,由于文学艺术被当做一种有效的教育手段,文化的大众化问题就必然作为一个不可回避的现实问题摆在我们面前。

一　从文艺大众化到大众文化

人类自从告别原始社会和原始文化以来,社会和文化中就出现了不平等现象,而社会地位的差异自然导致了文化上的区分,于是,文化的不平等变成一个有差别的社会的基本景观。按照马克思的想法,在任何阶级社会,文化都体现为不同阶级之间的冲突。文化上的不平等实际上就是一个文化中支配—被支配的关系问题。这个思想一直深刻地影响着具有马克思主义倾向的各种批判理论。在福柯看来,任何话语都是“权力话语”的不同表现形式,因此,在任何有差别的社会中,话语的生产和接受必然表现为排斥性的游戏规则,即依据特定的规范,将不符合这些游戏规则的话语排斥出去。如果我们把这些观点稍加扩展,那么,可以说,在有差别的社会中,文化必然体现出各种不同程度的支配—被支配关系,体现出各种复杂的排斥规则。在古典文化中,贵族文化属于贵族或统治阶层,而普通俗民必然被排斥在这样的文化之外。于是,审美文化的大众参与或公共参与,一直是一些具有民主倾向的文化人的理想。当这种理想和中国现代启蒙甚至救亡的主题联系起来时,文艺大众化就成为一个重要的文化现象。文艺的大众化,除了特有的启蒙或政治功能之外,一个基本的内涵就是文化的民主参与。换言之,文化不应该是少数人的专利,而应该成为广大民众的基本权利。这么来看,文

艺大众化也就是一个审美文化的民主化问题。

审美的民主化说到底是一个民众参与或民众话语权的问题。正是因为存在着排斥民众于审美活动之外的事实,所以才有民主化。我们之所以认为在原始文化中尚不存在民主化的问题,其基本的事实和依据就在于,在原始文化中,还没有形成明显的社会和文化上的不平等,创作和欣赏还是一体化的,公共的文化参与和拥有是一个普遍的事实。民主化乃是社会—文化不平等的条件下的追求,即是说,随着原始文化的瓦解,进入古典文化,依据个人和群体的权力、声望和财富等因素而展开的社会分层,使不同的人和群体处于不同社会地位,进而导致了相应的文化分层。所谓文化分层,是指人们拥有或处于不同的文化范畴,有些人拥有这种文化,而另一些人则拥有那种文化,在这样的情况下,文化上的不平等就出现了。有的人在文化上比另一些人更优越,他们具有一般民众所不具备的某些特权,而普通民众则事实上由于社会地位、受教育程度以及其他种种原因,被排斥在一些特定的审美文化活动之外。如果说文化上的不平等是导致审美不民主的首要原因的话,那么,另一个重要的原因乃是由于分工所造成的专业化。在浑整统一的原始文化中,由于分工尚不细密,甚至还不存在专业的艺术家这样的文化角色,因此,同一个个体可能既是艺术家同时又是欣赏者。再加上功利主义的要求,审美活动的非专业化是显而易见的。人类文化发展的一个重要标志,就是越来越细致的劳动分工的出现。如果说社会—文化地位的不平等导致了文化特权和被剥夺现象出现的话,那么,专业化的分工则同样会导致文化特权和被剥夺现象。道理很简单,当某一领域的人类活动被一些专家垄断和把持时,当这样的文化活动的话语权只属于一些经过特殊训练的专家时,那些显然不属其列的人实际上也就被排斥在这一活动领域之外了。① 最典型的情况是,随着艺术的专业化进程,艺术创造的权利和技能越来越集中在一小部分艺术家身上,而普通民众也就被排斥在艺术创造的大门之外。他们只能作为旁观者,甚至连旁观的权利都没有。于是,一些或许来源于民间的艺术体裁或类型,经由文人雅士的精心雕镂,变成为少数人享用的专利

① 参见王岳川、尚水编:《后现代主义文化与美学》,北京大学出版社,1993 年,第 16 页。

品。这就是古典文化中的普遍文化境况。而这种文化分工化和专业化的倾向在现代愈演愈烈,几乎任何活动都需要经过专门的训练和教育,而各种专家专门化程度的提高,以及人数的激增,构成了我们时代的文化图景。专业化所带来的问题不仅在于事实上剥夺了民众参与艺术创造的权利,而且还在于,由于专业化、学院派作风以及贵族主义的精英意识,使得艺术作品不能或很难为民众所接受。这就导致了艺术专业化的一种矛盾现象:一方面,由于专业化,艺术创造的水平和技巧有了很大的提高,另一方面,也许正是伴随着这样的提高,专业化的艺术也就离普通民众越来越远。这就是我们通常所说的艺术中的精英主义或贵族主义倾向。

从全球的观点来看,可以说,各个民族的文化都经历了这样的分化过程。从中国的情况来看,五四新文化运动以来,文艺的大众化始终是一个有力的主题,它和另一个主题——文艺的民族化一起,构成了中国现代文化史的主题二重奏。从最一般的意义上说,审美的民主化,反映在审美领域就是大众参与的必然要求。但是,值得我们注意的是,这样的要求是通过一种精英主义的立场来加以理解的。这主要体现在如下几个方面。首先,在中国,由于反帝反封建的历史任务,再加上古已有之的"文以载道"的"诗教"传统,艺术始终被作为一种启蒙民众的有效手段。以鲁迅为代表的一大批现代作家,高举匕首和投枪,孜孜不倦地实践着改造国民性的历史重任。换言之,所谓的大众化实际上是通过少数文化精英的自觉探索,来启迪民智,从而实现意识形态的变革。其次,就实践这种大众化运动的主体来说,一些文化有识之士意识到,实现这样的历史任务,不能走精英主义的路线,因为专业化艺术离民众的接受能力和要求相去甚远。所以,唯一可行的路线是走文艺的大众化道路。这样一来,需要解决的问题就是在保留正确的思想内容的同时,创造出一种民众乐于接受的形式。所以我们看到,从 1930 年代左翼文学家对文艺大众化的讨论,到 1940 年代抗战时期以文艺唤起民众抗日,到建国以后自始至终地强调文艺为工农兵服务的路线,都是针对文化精英们的,都是要解决正确的思想内容和大众喜闻乐见的形式的结合问题。这就是中国现代文化史上一种典型的矛盾现象,一方面,文化精英们有可能形成正确的思想(经过改造和锻炼),可他们却很容易陷入阳春白雪的形式主义泥淖;另一方面,大众虽有喜闻乐见的丰富形式,却缺乏正确的思想。

而两者的结合看来是一种理想的形态。这么解释虽然简单些,但却也点出了问题的要害。最后,在这个文艺大众化的运动中,实践的主体角色显然只能是作为文化精英的艺术家批评家等,而不是民众,后者只有等待着被给予。

文艺大众化的主题,包含了两个基本的意义:其一,通过文艺手段来启迪民众,将新的思想和知识传输给民众;其二,让民众有机会参与文学艺术,把应该属于他们的文化权利还给民众。其实,这是一个问题的两个方面。这种思想虽然具有现代性,但早在古典时期就已存在。贺拉斯的"寓教于乐",孔子的诗可以"兴、观、群、怨",都是说的这个意思。耐人寻味的是,关注这个问题的总是站在民众之外的文化精英。这也许意味着文艺的大众化就是一个自上而下的过程,来自某些文化精英的觉悟及其不懈的实践。

从文化史的角度来看,大众化的主张显然是有相当的积极意义的,无论提出这样的主张是出于什么样的动机,政治的、伦理的或其他的。但是,由文化精英提出这样的主张,并身体力行地实践,个中三昧耐人寻味。在历史发展进程中形成社会分层,进而导致了文化分层,在此基础上构成了不同亚文化。而文化精英们力图实践的文艺大众化,实际上是一种弥合高雅文化(或精英文化)和民间文化的尝试,是一种消解不同亚文化之间界限的努力。这种努力所以会成为必要的,一则说明了两种文化事实上的存在,同时也表明这两种文化有着许多根本的差异,更重要的是,这还提示我们,作为文化活动中最自觉最主动角色的文化精英们,有一种看似与生俱来的内在倾向,那就是脱离民众的审美需求而走上孤芳自赏的"自恋文化"的道路。① 正因为如此,文艺的大众化才成为一个重要的任务。

从 1930 年代文艺大众化的主题的提出,到 1970 年代末 1980 年代初,将近半个世纪,这个主旋律始终在不停地鸣响。无论是自觉还是不自觉,无

① 关于"自恋文化"问题,即为艺术而艺术的主张,历来有不同的看法,一种观点认为,这种倾向是极其危险的,因为它根本上违背了艺术和大众关系的法则,是一切形式主义、唯美主义的思想基础;相反的观点则认为,在社会越来越整体化或为工具理性主宰的条件下,"自恋文化"乃是抗拒压抑和交换逻辑的唯一可行的道路。比如,法兰克福学派就持这样的看法。阿多诺明确提出,艺术必须在保持自身"自恋"特征的条件下,才有可能抗拒资本主义社会的种种压迫。

论是有意识还是无意识,文化精英们满腔热情地要扭转曲高和寡的局面,追求大众所喜闻乐见的形式。但是,这种坚持不懈的努力,并未从根本上改变文化精英与民众的关系,即前者主动地施予后者,而后者只是被动地等待前者的文化馈赠。事实上,审美的民主化仍是一个尚未真正解决的难题。

历史的发展有时是难以预料的,几代人孜孜不倦的追求,也许在一朝一夕就实现了,或者说,过去人们坚持不懈地追求的目标,在新的历史条件下令人不可思议地显得不再必要。中国近几十年的文化发展似乎就有这样的现象。文艺的大众化这个喊了半个多世纪的口号,在当前大众文化崛起的新的文化语境下,仿佛已不再是一个亟待解决的问题了,至少不是一个迫切需要解决的问题。特别是1980年代中期以来,那些曾经为文艺大众化实践而感到骄傲的文化人们,突然之间被一种强大的大众文化的压力所胁迫,一种无需他们努力实践就已经大众化了的文化,在汹涌澎湃的发展形成中,嘲弄着他们多年以来的艰难探索。一种空前的文学艺术的世俗化和大众化局面在短短十来年间形成了,并未经过文人雅士的大声呐喊和身体力行,也没有任何有意识的组织和操作,就这么不可抗拒地涌来,实在是令人费解。更有趣的现象是,曾经努力实践着文艺大众化的文化精英们,在这种新的大众消费文化面前,一方面显得手足无措,另一方面多少有点儿痛恨这样的大众化。这里,面临着两个难题:第一,中国文化究竟发生了什么变化,进而导致了这样令人费解的文化境况?即是说,是什么原因导致了一种新的大众文化的出现?这种文化和文化的民主化有何关系?第二,和以往来自文化精英内部的努力不同,新的大众文化的形成并不需要文化精英的提倡和实践,它似乎来自另外一些领域,这是否意味着有一些别的社会—文化因素导致了文化的变迁?是否意味着新的大众文化和半个世纪以来文化精英们提倡的文艺大众化迥然不同呢?

二　共享文化与公共领域

在晚近的文化转变中,一个明显的事实是,过去那种以差别为根据的文化排斥和垄断已经相当衰弱,普通民众不再是被排斥的对象,相反,他们成为文化的主要诉求对象。比如,改革开放以前激进政治文化流行的年代,虽

然在理论上假定了已经消灭了一切差别,人人平等地享有同等权利,但事实上却存在着十分具体细致的差别距离和排斥法则。许许多多的“内部……”就把人们明显地区分开来,“内部发行”和“内部观摩”成为少数人所享有的特权。在这样的文化语境中,审美文化的大众平等参与实际上只是一种假定的状态,而现实地存在着的各种政治上的差别,成了排斥民众对特定审美活动参与权的根据。高度封闭的文化语境里只存在一元的文化,而一元文化本身又区分出不同的参与范围。这种文化以权力为本位,权力并不通过任何中介,直接介入文化活动,因此文化“场”或艺术“场”是他律的存在,受到政治“场”的直接制约。政治的这种制约表明,改革开放之前的中国,国家和社会是一体的,既不存在经济、文化与政治的相对自律性,也不存在国家和社会之间的任何差异和空间。在这种条件下,直接的政治身份和地位成为文化参与的合法化根据,同时也变成了一种排斥的合法化根据。权力话语以其强有力的排斥原则,将所有话语中的“真—假”判断,合法地转化为“是—非”或“友—敌”判断。于是,文化的享有权便必然出现差别。一个“内部……”就把“外部”的大多数人分离出去了。

开放社会的一个显著标志,就在于它打碎了许多传统的界限和垄断,使文化信息的流动在更大的范围里和更活跃的水平上进行,而信息的拥有也不再是少数人的专门特权。这几年的文化变化充分说明了这种转变。如果说五四新文化运动是一个来自文化精英的民众启蒙运动,而建国以后的文化是一个文化资源高度垄断的政治文化,都体现出自上而下的文化传递特征的话,那么,在比较的意义上说,改革开放以来出现的大众文化,则显然不是一个自上而下的文化扩张过程,它甚至不是一个像“文艺大众化”那样的自觉的文化运动,而是随着中国社会的巨大变化,自然而然地从“下面”形成的。历史地看,今天的大众文化比过去的任何文化形式都具有“民主性”,因为在今天的大众文化面前,人人平等或人人参与(接近)都是可能的,这不但是一个学理上的假定,同时也是一个事实。换言之,传统的文化中那些起作用的“排斥规则”,在大众文化中似乎是不存在的,因为大众文化是以一种特有的“包容原则”和“诉求原则”来最大化地争取消费者“共享”。

大众文化所以会成为一种共享文化,其原因是复杂的。一个重要的原

因是国家和社会的相对分化。如前所述,在改革开放以前,国家和社会是同一的。国家作为公共权威,不仅管理着社会的政治经济活动,同时也管理着一切文化活动。随着经济和政治体制改革,国家和社会的职能逐渐分离,两者之间的广大空间为文化的自律发展提供了某种可能性。正是在这样的公共领域形成过程中,大众文化才可能作为一种共享的文化发展起来。这里,我们不妨用哈贝马斯的公共领域理论加以说明。哈贝马斯在考察西方社会的现代发展时,发现了公共领域逐渐形成的历史过程及其变化。他认为,西方社会中公共—私人界限早在希腊时期就形成了,但直到17和18世纪,这个界限才具有了新的含义。国家作为公共权威,越来越涉及与国家有关的活动,诸如司法体制和暴力运用等。但这时,一个有别于公共权威的领域逐渐生成,这就是所谓的"市民社会"(或公民社会)。这样的社会是作为一个私人化的经济关系领域而出现的。在公共权威和市民社会的私人领域之间,便出现了一个新的公共领域,哈贝马斯用这样一个关系图表加以说明:

公共领域的社会背景

私人领域	公共领域	公共权威领域
市民社会(商品生产和交换领域)	政治范围中的公共领域	国家
私人关系(婚姻家庭)	文学范围中的公共领域	司法[①]

哈贝马斯注意到,公共领域最先是在文学艺术领域中出现的。17世纪晚期和18世纪早期,在巴黎和伦敦的各种咖啡馆和沙龙就是这样的公共领域的雏形。在那里,文人雅士聚集在一起,欣赏作品,争论各种文化甚至政治问题。这个领域逐渐从文学艺术扩大到报纸等传播媒介。在哈贝马斯看来,公共领域既不同于国家这样的公共权威,又有别于市民社会和家庭生活这样的私人领域。在公共领域这样的论坛中,通过理性的讨论和批判,有助于

① Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, Cambridge: MIT Press, 1989, p. 30.

形成一些公共见解,它体现了哈贝马斯所说的“公共性原则”(principle of publicness)。这里,哈贝马斯注意到两个现象:第一,所谓的公共领域实际上仍是有限制的,它只限于那些拥有财富和受过教育的文人。第二,随着向新闻等传播媒介的扩张,以及大众传播体制向大规模的商业机制的转变,公共领域逐渐失去了公共性。

如果我们从更加宽泛的意义上使用“公共领域”这个概念,并透过这个视角来审视当前中国文化的变化,那么,就会找到一些有用的启示。当然,中国的社会发展和西方有许多根本的区别,但有一点似乎是可以肯定的,那就是在改革开放的新的历史条件下,国家和社会正在出现一定程度的分离。虽然我们不能说中国已经具备了“市民社会”那样的形态,但这种相对的分离却也导致了一定程度上的公共领域的形成。理论上我们可以作如下假设:在公共权威垄断一切资源和活动的社会中,文化具有相当的排斥性,因为排他的原则是基本的游戏规则;反之,在国家和社会相对分离的条件下,大众文化的出现,使得一种包容的原则应运而生,于是,共享的文化便有可能形成。对这个现象的说明,可以在不同方面展开。

从中国近几十年的发展中,我们不难发现一些导致公共领域形成的因素。首先,市场化经济的蓬勃发展,为经济依照经济规律运行提供了可能。而市场化的经济发展,又必然向文化领域渗透,于是导致了文化在相当程度上的市场化。文化的市场化,使得传统上起作用的许多文化游戏规则失去了效力,取而代之的是新的游戏规则,即按照市场交换原则来介入文化活动(即使不是所有文化活动,其范围也是相当广泛的)。市场化的文化以交换关系为“游戏规则”,这样的规则自然而然地打碎了以往处心积虑建立起来的文化壁垒,而过去那种以政治地位和意识形态倾向为区分标准的文化排斥,已经丧失了作用。政治权力所导致的文化上的不平等,让位于在金钱面前的文化拥有的相对平等。任何人,只要能承担起文化消费所需的费用,他们就可以享有文化。所谓的“内部发行”或“内部观摩”已经消失,内部与外部的身份区别被市场的同一化过程所取代。按照市场规律,文化产品不能只为少数人享有,而必须追求最大的市场份额,也就是要争取大量的消费者,以此实现最广泛的交换和最大的效益。在这个意义上说,文化的广泛市场化和文化产品的广泛商品化,是摧毁过去的人为排斥和垄断的一种力量,

即是说,当前的大众文化参与和民主化的基本动力首先来自市场的平等交换法则。相对于以往非市场化的以公共权威直接制约的文化,市场化的文化的一个显而易见的作用,是构造了一个某种意义上的公共领域——文化市场。关于这个特征,法国学者吉拉德说得好:“与公共权威资助的文化产品相比,市场化的工业产品会更有力地将文化民主化和非中心化。”①所谓的“民主化”,就是指过去普通大众无法接触的那些文化产品,经由市场化以后,可以自由地接近。所谓“中心化”,即指那种由政府这样的公共权威所制约的文化生产、流通和接受。在当前的文化中,中心化的公共权威已经不再是唯一起作用的因素,市场作为文化的一个制约力量,一定程度上消解了公共权威的直接控制力,非中心化的文化使得多元的大众可以接近某种共享文化。值得注意的一点是,市场化的文化,实际上打破了过去那种文化资源的公共权威垄断。文化资源不再受公共权威的直接控制,而是逐渐转移到以交换为准则的市场上去,这必然消解公共权威的制约。我们看到,越来越多的文化设施,甚至那些以前只为少数特选群体服务的设施,已经开始或早已面向市场和大众了。“特供的”书店、剧院已经成为历史。不但文化设施上是如此,在文化活动的许多方面都是这样。在这个意义上,我们不妨把市场化文化所造成的公共领域,看做是公共权威和社会相对分化的一个方面。

导致公共领域中文化产品广泛传播的另一个因素,是技术的进步及大众传媒的发展。市场化的文化需要有一个可以大批量生产和流通的机制,而这样的机制有赖于必要的技术手段。缺乏这样的技术基础,大众文化就不复存在,共享也就无法实现。哈贝马斯在讨论公共领域形成的条件时,特别指出了各种面对面的交流,以及印刷媒介的作用。在他看来,只有在这样的技术条件下,公共领域才有可能形成,而未来重建公共领域才是可能的。后来的批判理论家们又提出了新的看法,一种看法认为(比如英国学者汤普森),公共领域在电子媒介时代,将很难重建,因为公共领域是和面对面

① A. Girard, “Cultural industries: a handicap or a new opportunity for cultural development?” in *Cultural Industries*, Paris: UNESCO, 1982, p.28.

的文化交往以及印刷文化相一致的。[①] 大众媒介对公共领域的建立具有双重作用,其中之一是有助于确立广泛的公共空间,至少在形式上如此。另一方面,大众媒介又会导致公共领域自由讨论和批判性的消解。公共领域是相对于公共权威和私人生活而言,所以,在哈贝马斯这个概念的基本意义上说,大众媒介,包括电子媒介,在构造一个广大的公共领域时,是有一定积极作用的。

我们知道,在传统的文化格局中,生产和传播技术的不发达,实际上限制了大范围的文化传播,也就在客观上为审美文化的特权和排斥提供了可能。同时,手工式的艺术生产方式,也限制了产品的数量和品质。德国美学家本雅明发现,传统的艺术生产方式使得艺术品有一种特别的"韵味",即"久远的独一无二的珍品"[②]。在他看来,传统的艺术生产方式使得艺术品具有一种在特定时间和空间里存在的特殊品性,是独特的不可重复的"珍品"。所以,它有某种特权、稀罕和难以接近的特征。换言之,在传统的审美文化语境里,艺术品并非人人可以接触观赏的物品,像美第奇家族所珍藏的艺术品就不是普通百姓可以欣赏的东西。所以,这构成了古典文化中艺术的特权和垄断。但是,本雅明特别强调,机械复制技术的发明,极大地改变了这种状况,使得审美的民主化有了可能。这就改变了艺术和大众的关系,构成了一种进步的艺术关系,因为传统艺术品的那种"韵味",在机械复制面前已经不复存在,普通百姓接触艺术品不再像过去那样困难。按照本雅明的设想,技术的进步导致了艺术的变革,机械复制把摹本带到了原作无法到达的地方,这就打破了传统艺术的种种藩篱和障碍,使大众可以获得接近艺术品的机会。当代大众传播媒介对艺术传播的变革,恐怕比本雅明1930年代所设想的更加剧烈。电影、电视等电子媒介,以及杂志、报纸和画报等印刷媒介,在一个巨大的公共空间里传播和流通,其开放性是显而易见的。这种开放性在客观上也就打破了传统艺术传播的狭小范围和规范,使文化产品的接受变成大众的事。大众媒介的开放性,造就了一个广泛的公

① John Thompson, *Ideology and Modern Culture*, Stanford: Stanford University Press, 1990, pp. 119-120.

② David H. Richter, ed., *The Critical Tradition*, New York: St. Martin´s, 1989, p. 575.

共领域。尽管在这个领域中存在着单向的交流和有限的选择,但与传统的古典文化相比,这个公共领域的存在是显而易见的。用吉登斯关于现代性的理论来说,那就是时间从空间的地域限制中分离出来,时间和空间的“虚空化”或“抽象化”使得信息的广泛传播成为可能。而这种时间和空间的“虚空化”,正是公共领域的一种形象表述。因为在这个过程中,一种“游离机制”使得传统的那种“本地生活在场的有效性”已经失去作用。不同地区的不同个体,可以在一个广大的公共空间里互动。不能不说是技术为这种互动提供了必要条件。如果我们对中国当代文化的现状稍加审视,便会发现几个显著的倾向。其一是大众接近文化的机会和可能性大大增加了。过去限于少数人享受的东西,如今人人都可接近。当然这种广泛的接近,往往是通过某种传媒而实现的。正如法国学者吉拉德所言:“越来越清楚,文化产业已经成功地从外部为艺术作品扩大了受众队伍;同时,公众的偏爱也指向那些工业化生产的产品。在十年时间里,唱片已经在各种人口构成中成倍地扩大了听众队伍,尽管去音乐会的人数没有增长,尽管音乐会仍旧是为精英所保留的。”①虽然吉拉德是针对西欧的状况说的,把这番话用于中国当代文化也是完全合适的。其二是大众用于文化消费的时间和费用明显增长,这种增长是与第一个现象密切联系在一起的。如果没有接近文化的机会和可能性,后一种现象就不可能出现。换言之,中国普通大众对文化消费的开支已经大大地增加了。公共领域的扩大,还体现在公共领域向私人生活领域的扩张。在哈贝马斯的意义上,所谓的公共领域是相对于家庭生活这样的私人领域而言的。他所指出的 17 世纪后期和 18 世纪巴黎和伦敦的沙龙和酒吧,是一个纯粹意义上的公共空间,与私人场所有着根本的差异。但是,在当代文化的发展中,不但所谓的公共话语和私人话语的界限混淆了,艺术和生活的界限模糊了,而且公共领域也出现了向私人领域的扩张和渗透。哈贝马斯的公共领域,最初只限于直接的面对面的讨论,从哲学角度说,这是一种在场的主体间性。但是,当公共领域转向报纸这样的媒介时,它就已经不再是一个具体的空间概念了。印刷媒介所创造的公共领域已经

① A. Girard, “Cultural industries: a handicap or a new opportunity for cultural development?” in *Cultural Industries*, Paris: UNESCO, 1982, p. 26.

越出了沙龙和咖啡馆这样特定的空间场所。当电子媒介成为我们时代的基本景观时,公共领域的扩张显然也越出了特定的空间地点。在某种意义上说,电子媒介所构造的公共领域是一个泛空间概念,它存在于任何可以接收到电子信息的地方,于是,过去作为纯粹个人事务活动的家庭等私人场所,已经不再具有与公共领域截然对立的特征了。任何人都可以在家里通过收听电子媒介的信息而与这个世界联系起来。卫星通讯、卫星电视以及互联网等高技术通讯手段,把家庭这样的私人场所转变成了公共领域。在这种条件下,公共领域和私人领域的界限消失了,大众文化变成家庭文化中的基本内容,这不但是可能的,而且是必然的。公共领域的扩大,事实上为普通大众接近文化创造了更加简便的途径,文化的共享不再是遥不可及的目标。

依据以上分析,我们有理由得出一个初步的结论:随着中国社会公共领域的初步形成和相对扩大,大众文化在这样的空间里自然而然地演变成为一个共享的文化。共享文化的特征是它超越了传统文化的诸多界限,甚至超越了地位群体或集团文化上的对称性,变成社会最广大的民众所共同享有的文化。共享文化的出现,到底是文化的民主化还是相反?这是一个有争议的问题,同是批判理论家,本雅明和阿多诺的看法就大相径庭。前者认为,借助可复制的大众传播媒介,艺术摆脱了传统"韵味"的限制,进入寻常百姓之中,这就改变了艺术和大众的政治关系。他为这样的转变大声喝彩,并期望着通过这样的手段来颠覆资本主义的社会制度。后者的看法正好相反,认为大众文化实际上是一个操纵大众意识形态的手段,正是在文化产业的运作中,大众将丧失自我意识,变成被操纵之物。平心而论,这两种理论都有一定的合理之处。我们应该超越这样的对立,从更加广阔的视野来理解这个问题。首先,必须充分地注意到,由于共享性的大众文化的出现,确实打破了传统文化的诸多排斥规则,让大众可以最大限度地接近文化,甚至参与文化。这种现象显然是历史上不曾存在过的。近代以来,中国知识界的精英身体力行地实践着启蒙的伟大事业,并把文艺的大众化当做必然途径。这种自上而下的大众化,虽然取得了不少值得称道的成就,但并没有彻底解决大众平等参与文化的问题。相比之下,共享性的大众文化,倒是自下给大众带来了广泛地接近文化的机会。在大众文化中,身份地位等外在标准通常说来不起作用,市场交换行为式的文化消费,对任何人都是开放的。

更进一步，技术手段进步和传播范围扩大，又使得过去只被少数人把持的文化活动，转变成人人可以从事的事情。印刷品把大师的文学作品和绘画作品，传递到过去难以到达的地方；卡拉 OK 使得少数人才有机会介入的演唱，变成人人可以拥有的机会。在这个意义上说，大众文化的确推进了文化的民主化进程，因为它的确消解了传统文化阻止人们接近的那些限制和界限。从过去的文化精英们坚持不懈的文艺大众化的努力，到当前审美文化中形成了共享性的大众文化，这个历史性的转变带给我们的启示实在太多了。在肯定大众文化推进文化民主化的同时，我们又不得不对大众文化自身的问题引起充分的注意。这里，我们必须追问的问题是，共享性的大众文化与精英们实践的大众化文艺，有什么区别？当大众接近大众文化时，他们是真正地拥有文化，还是相反？

三　民主化、多元性和相对剥夺

从垄断特权向民主化的过渡，显然是审美文化发展的必然趋势。审美文化的民主化是一种消解贵族特权和专家垄断的过程，“人人都是艺术家”才是民主化的最终理想境界。民主化保证大众具有文化的参与权利，但是，如果文化本身是贫乏和单一的，那么，即使获得了文化的参与权利，也还是不完全的民主化，就好比给你吃饭的权利却吃不饱，权利成为多余之物一样。这里，审美文化的民主化事实上是和审美文化的多元性问题密切联系在一起的。

回到上一节曾提出的问题，在比较的意义上讲，当前的审美文化在相当程度上已形成了大众化的格局，即是说，大众的文化参与已经是一个不争的事实，尽管在一些经济欠发达地区（尤其是农村），文化的参与程度还很低。那么，我们是否有理由得出结论说，五四新文化运动以来的文艺大众化问题已经解决了？显然不能！只要看看当年致力于文艺大众化的文人雅士们对当前的文化的态度，就可以得到否定的答案。这也许意味着当前的大众文化并不是他们所追求的大众化文化？区别究竟在哪里呢？

让我们从审美文化的多元性方面来思考。

一元性文化和多元性文化是两个相对的概念。从文化学角度看，任何

文化都必须是统一完整的,尽管在其内部存在着若干有所差异的亚文化。马克思曾经论述过,一个社会的文化中,存在着占统治地位的统治阶级的主导思想。意大利著名马克思主义理论家葛兰西发现,每个社会都必然会有一种文化霸权,它是占统治地位的阶级在思想上和道德上的领导权的体现。这种文化上的权威并不总是通过强制的暴力手段实现的,通常的做法往往是迫使被统治阶级默认这种文化霸权。法国哲学家福柯说得更极端,他坚定地认为,任何一个社会都存在着话语的生产和流通的法则,而人们关于正确/错误、真实/虚假、合理/疯狂的判断是被某种认识方式事先决定的;换言之,任何话语都是“权力的话语”,这种“权力的话语”是通过一系列的排斥规则而运作的,借助于各种严格的禁止,“权力的话语”预先决定了哪些话可以说,哪些话不能说。这些排斥的规则是通过一系列的体制因素,如教育、新闻、出版甚至军队等实现的。福柯的理论点出了文化中各种话语的运作规律,也从另一个角度分析了文化的统一性和完整性。这些理论都涉及文化一元性构成的内在规则问题。但是,从历时的意义上看,人类文明是一个从一元走向多元的艰难历程;而从共时的角度分析,一种文化如果完全不能容忍偏离和变化,那么就构成了一元性文化,而一种文化如果能够容忍偏离,就构成了文化学上所谓的多元性文化。一元和多元的关系在文化构成中是十分复杂,也异常微妙的。主导的一元文化一方面容忍非主导的多元文化的存在,另一方面又会通过种种机制来诱导和控制多元文化。葛兰西发现在文化霸权下仍存在着其他文化的有限生存空间;福柯认为,“权力话语”往往是通过与之对立的其他话语的抗拒来加强和维持自己的统治地位的。

从中国文化近些年的发展来看,和改革开放前封闭的一元文化相比,近些年来的审美文化当然呈现出多元的局面。在实行改革开放政策之前,近三十年的文化多半显得单一,除了激进的政治说教文化之外,很难容忍其他文化的存在。“八亿人看八个样板戏”,就是这种文化发展到极端的突出表现。经济体制和政治体制的改革,导致了文化上的相对宽容和开放,中国古典文化、西方古典和现代文化等多种文化出现了并存的局面,形成了“百花齐放、百家争鸣”的格局。在注意到中国当前审美文化的多元格局的同时,更要紧的是必须看到,在多元格局中,一种大众文化以共享文化的形态涌现

出来。这种共享文化的出现,对当代中国的审美文化造成了巨大的冲击,它在消解许多文化的传统边界的同时,是否也构成了一种新的文化霸权?审美文化在当代条件下已经转变为一种市场过程,其创造和制作转变为典型的生产行为,而对审美文化产品的欣赏也同样转变成一种以购买行为为条件的消费活动。在过程转变的同时,审美文化以多种多样的面貌呈现出来。在清除了传统的排斥规则之后,大众的文化参与已经不再是问题,人人有权享受文化,而大众文化正是针对着大众的,是一种实现了的大众化。不过,这样的大众文化确有一些值得进一步思考的地方。

虽说文化的确实现了大众化,而且大众文化本身也显现出多种多样的丰富面貌,然而,这究竟是怎样的多元性呢?大众文化自身能否合理地称为多元的文化呢?毫无疑问,较之改革开放之前封闭的一元文化,当前的文化显然要丰富得多。无论从大众文化的多种形式,还是从它所具有的驳杂内容上说,都是以往的一元文化所不能比拟的。但问题在于,第一,这样的文化真正实现了多元化吗?第二,这种共享文化是否对其他文化具有某种排斥和压制作用?如果我们深入剖析当代大众文化,就不难发现它自身所具有的某些本质特征。作为现代工业化、都市化产物的大众文化,反映了消费社会和大众社会的属性。尽管它形式多样、内容繁复,但在这些纷繁复杂的表象下,却显现出一种同质性的文化构成。它所反映的日常生活的意识形态,以及深蕴其中的消费享乐主义倾向,体现在各式各样的类型体裁之中。大众文化往往以自身强大的交换逻辑来消解来自其他文化形态的要素,并把它们综合成日常生活的意识形态。无论是民风淳朴的传统题材,还是丰富多彩的现代题材,无论是对民间文化的采风,还是对严肃艺术的模拟,都有可能掩藏了文化闲适倾向和享乐主义,或潜在的恋物拜物性,工具性价值高于表现性价值,等等。这么说并不意味着全盘否定大众文化,而是指出它所具有的某些共性特征。大众文化不断地从精英文化和传统文化中寻找材料,并加以程式化和俗套化;它依赖于不停地制造出短暂的流行时尚,以不断维持自身对广大受众的吸引力和市场占有。所以,无论它出现在哪里,也无论它以什么面目出现,终有似曾相识之感。英国著名诗人奥登在谈及侦探小说的阅读效果时所说的一段话,用来描述大众文化基本欣赏效果是十分贴切的。他写道:

> 对我来说,就像对其他许多人一样,阅读侦探故事如同嗜好烟酒一样。症状是:第一,一种强烈的阅读欲望——如果我有许多事情要做,那么,我不必去阅读什么侦探故事,因为我一旦读起来,就无法工作或睡眠,直到一口气读完。第二,侦探故事的特殊性——每个故事必然有某种程式(比如,我很少读到不是发生在英格兰乡村的故事)。第三,它的短暂性。一旦我读完故事我就忘了,并且不希望再次读到它。如果我什么时候又开始阅读一个侦探故事,读了几页之后发现似曾相识,我便不再读下去。①

也许我们可以简洁地把奥登的体会概括为三句话,即欲罢不能,俗套程式,读完就忘和似曾相识。这种体会通常是大众文化产品的接受过程中常见的。因为大多数大众文化产品,都具有相同或相似的内容和形式,通常是同一种意识形态话语的生产和传播。表面上人们在消费不同的文化产品,实质上却是在消费同质的物品。在这个限定的意义上说,当代大众消费文化并未实现真正的多元化,相反,在其中,反倒形成了人们难以察觉的审美文化的相对剥夺。

审美文化的相对剥夺,有别于绝对剥夺,它不是根绝所有的文化参与和消费,而是限制性地给予某些消费对象。虽然这些对象看起来千差万别,但它们的根本特征却无甚差异。因此,对审美的生产者和消费者来说,看似广阔的文化空间实际上却是相对有限的,由此而构成了一种对审美文化的相对剥夺。绝对剥夺是一无所有,而相对剥夺是有限的拥有。

审美文化的相对剥夺不仅体现在大众消费文化本身无法达到真正的多元文化,而且还呈现为这种共享文化对其他异质文化的消解和排斥上。通过这样的消解和排斥,异质的其他文化被挤到边缘地位。通过对大众的文化诉求来吸引大众沉溺于大众文化之中,实际上便潜藏着剥夺他们更多更自由地接近其他异质文化的可能性。这种情况在一些青年人身上表现得最为显著。终日沉溺于歌舞厅、卡拉 OK 或电子游戏的青年人,很难再有兴趣

---

① Wystan Hugh Auden, "The guilty vicarage", in Robin W. Winks, ed., *Detective Fiction*, Yale: Yale University Press, 1980, p. 15.

和欲望去接触别的艺术了。大众消费文化对异质文化的排挤和边缘化，是通过一系列的文化“奖惩”的强化来实现的。这里所说的“褒奖”，并不是指各种、各级的评奖活动，而是指通过买方市场的消费活动所构成的对文化再生产的激励和促进。显而易见，大众消费文化的产品由于种种原因，获得了最广大的买方市场，较之其他文化类型，更容易实现其商业价值。反过来，这种实现了的商业价值又再次刺激了这样的文化产品的再生产，并同时强化了已经习惯于这样的文化的受众的欣赏习性。正是这种互动式的循环，构成了对广大受众的实际的奖赏。而文化的心理惩罚则显得更隐蔽，更难以观察到。它是通过在以大众文化为共享的文化市场上对其他异质文化的排斥和边缘化而运作的。换言之，所谓的“惩罚”，事实上就是大众文化从其他异质文化中掠去了原有的受众，进而导致这些文化类型在特定的时间和空间中萎缩和衰败。这种现象也构成了我们所说的审美文化的相对剥夺，因为当人们的文化活动领域只限于庞大的大众文化时，他们所处的文化空间也就相对局限，甚至缩小了。

从社会学角度看，大众文化的形成乃是文化的价值观变化的结果。我们知道，一个社会的文化的有序运作，依赖于一定的规范。所谓规范是指一个价值的层级系统，其中，有些价值地位较高，有些居中，另一些则较低。这样的价值系统不是一成不变的，而是随着社会政治、经济和文化的变化而变化。更有趣的是，随着社会的变迁，处于较高地位的价值有可能下降，而原先认为价值不高的因素则会上升。大众文化在新的历史条件下跃居共享文化地位，正反映了人们关于艺术的观念发生了变化。过去被认为价值较高的主导文化或精英文化，如今似乎不像大众文化那样受人欢迎，后者的价值看来提升了。这种复杂的价值判断的变化，不仅表现在观念的演变上，而且反映在多数人和少数人趣味的主导地位的变化上。在过去那种封闭的一元文化格局中，少数具有政治上或文化上优越地位的人，可以以自己的趣味来直接影响普通民众，因为那时的文化传播的非市场化为这样的趣味影响提供了条件。但是，在今天已经较为市场化了的文化传播格局中，一方面，市场化的文化传播对于某种时尚和趣味的扩张，较之过去那种依据公共权威的文化，显然更有力，因为市场本身就是一个传播的广阔渠道。另一方面，在文化市场上，有一些文化中间人，他们作为新的文化条件下的趣味和时尚

的缔造者和推波助澜者,对大众文化的构成和变化具有重要作用。因此,我们不难发现审美文化活动中的从众现象,这不仅是说普通消费者有从众倾向,它还表明在相当程度上,艺术家也会跟着大众文化的趣味风向跑。于是,一种非个人化的力量在制约着人们的审美文化消费行为,源自个体自身的审美需求也就被大众的时尚给淹没了,这就构成了当前审美文化的相对剥夺的另一个方面。换言之,在大众文化消费行为中,虚假需要的消费对象取代了真正需求的对象,他人的消费方式取代了自己的消费方式,外在的欲望被强加给每一个个体或群体。我们误以为实现着自己意志和要求的消费活动,实际上正在压抑个体的意志和需求。在这个意义上说,个体的意志、欲望和自我意识被相对地剥夺了。

哈贝马斯在论述 19 世纪以来西方社会的公共领域转变时,指出了一些颇为值得注意的地方。他发现,由于作为公共权威的国家干预主义的加强,由于工业组织的急速增长,特别是由于大众传播媒介越来越倾向于商业化和市场化,原先作为公共领域的沙龙和咖啡馆急剧衰落,公共领域逐渐演变成受到文化产业控制和制约的虚假的世界。他写道:"当控制着商品交换领域和社会劳动领域的市场法则,在这个曾经为那些作为公众而保留的领域广泛蔓延时,理性—批判的论争也就出现了一种被消费所取代的趋向,公共交流的网络也就被分解为个体性的接受,而且是千人一面的。"①除了大众媒介的商业之外,哈贝马斯还认为,一种飞速发展的"舆论管理技术"也导致了公共领域的衰竭,即是说,公共领域逐渐失去了它曾有过的那种批判性和理性。用哈贝马斯的话来说,这是公共领域的"重新封建化"。我以为,哈贝马斯所说的这个现象,其实在中国晚近的大众文化以及大众传媒的发展过程中也已初现端倪。商业法则对公共领域的入侵,大众传播媒介对公众的直接制约,以及公共领域中个体性的丧失等,都在不同程度上导致了公共领域的变迁。而哈贝马斯指出的"理性—批判的论争"被一种消费活动所取代的趋向,是尤为值得分析的。也正是在这一点上,许多学者坚定地对大众文化的共享性质采取一种坚决的批判立场。

---

① Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, Cambridge: MIT Press, 1989, p. 161.

至此,我们有理由得出两个初步的结论了。首先,今天作为共享文化的大众文化,与五四以来文化精英们所身体力行的文艺的大众化,并不是一回事,两者之间有着根本差异。其次,今天由于种种原因实现了的审美文化的民主化,以及多元化,仍是一种具有相对剥夺特征的文化。相对剥夺虽然不会导致“文革”时期那样的审美饥馑,但是却可以强化剥夺,通过对趣味多样化的拒绝,以及审美文化选择的单一化和褊狭化,人们习惯于选择大众消费文化,进而阻塞了通向发展丰富的想象力和趣味判断的道路。

第二节　主体的分化与角色危机

依据文化生产社会学,我们有必要对从事文化生产或话语生产的主体进行深入的考察。显而易见,如果缺少对文化生产主体的历史考察,那么,对中国当代文化发展变迁的分析将是有明显缺陷的。在导论中我曾说道,文化的变化不只是一个可观察的物理的事实,它同时也是一个主体的变化及其经验的变化。从后一方面来看,在中国当代文化的历史变迁中,文化生产主体身上所发生的变化是极其巨大的。这个问题可以从两个角度来说。第一个角度是文化经济学,亦即我们必须说明在变化了的中国社会和文化语境中,作为生产主体的艺术家,以及作为传播主体的“中间人”,甚至作为接受主体的受众,在生产、流通和接受活动中,面对着什么样的新情境,他们的角色行为有哪些变化。第二个角度是分化的观点,中国文化从传统形态向现代形态的转化,一个显著特征就在于其内部的各个方面出现了相当明显的分化。在导论中我们从社会的水平分化(政治、经济和文化的相对分化)开始,然后进入到文化的垂直分化(主导文化、大众文化和精英文化)的分析。在本节中,我们将依据这个分化的参照系,进一步深入地考察主体方面的分化现象。由于中国文化的总体性已经呈现出分化形态,因此,在文化领域中,从事文化的各种角色也相应地发生了深刻的变化,这种变化的直接标志就是角色的分化。我们知道,现代社会是一个劳动和专业分工越来越细密的社会,这在客观上要求不同的社会行为由不同的角色来承担。在过去的一元文化封闭系统中,角色的分化及其分工并不十分明确,而且传统的文人艺术家往往处于政治权力和政治文化的中心。然而,面对改革开放以

来社会—文化的巨大转变,面对从公共权威直接控制的文化,向日益市场化的文化的深刻转变,在文化发生分化的同时,也出现了角色的危机,或者用未来学的术语说,文化主体面临着强大的“文化冲击”(culture shock)。

一 角色的分化

从社会学角度来说,一个社会是由各个亚系统构成的一个整合系统,而这些亚系统的运作又是通过不同的行为主体的不同角色行为构成的。在文化场内,随着社会及其文化的变化,文化生产者和流通者的角色行为也在发生变化。如果我们深入地考察文化人的角色行为,并把这些行为和当前中国社会文化的深刻变迁联系起来,那么,一个显而易见的事实是,文化人的角色正在发生变化。回到我们关于文化历史发展的基本假设,即传统文化向现代文化的转变,一个重要的标志就是文化的分化。我们不妨把文化角色的转变视为文化分化的另一个表征,换言之,对中国社会文化转变过程中文化主体的角色及其行为的分析,将从另一个角度揭示文化的分化。

在考察文化领域的角色及其分化问题时,我们首先必须作出两个工作性的界说。第一,所谓的分化,是一个历史比较的范畴。分化是和未分化相比较而得出的一个结论。这就意味着,我们对文化领域主体角色的分化考察,是一个历史的比较,一个发展的趋势性的结论。第二,对文化领域主体行为的分析,是一个整体的结构性考察。我们把文化的生产和流通视为一个完整的结构,或者说,当做一个由各种力量相互作用的“场”。而角色的分化实际上正是不同力量之间关系的变化。换言之,这些力量的分化,就是角色分化的根据。

依照我们对中国文化的基本看法,在改革开放之前,中国社会基本上是一个高度整合的结构,其低分化、高整合表现在各个方面,文化也不例外。作为公共权威的国家在各种资源的配置上有唯一的垄断权,国家与社会之间不存在任何空间。这就必然导致文化拥有相当程度的他律性和一元性。整个社会的整合所导致的文化的整合,自然而然地使得从事文化生产的主体带有相当一致的角色规定。具体说来,在改革开放以前的中国文化中,只有或只能有一种文化角色,即作为合法化的文化体制所规定的艺术家,他们

在体制中生存,又反过来强化这个体制。文化本身尚不存在任何市场活动,完全依赖于行政体制的控制来运作。在这个意义上说,这一时期的文化角色是严格一致的,他们与现存的社会—文化体制相对应。也就是说,角色行为受到各种外部因素的严格制约,合法化的文化活动把各种不合法的角色行为排斥出去。因此我们看到一个并不奇怪的现象,所有的艺术家都说着同样的话,创制同质的产品。到了"文化大革命",这种角色行为的一致性达到了极端,"三突出"、"高、大、全"就是例证。

从根本上说,角色行为的一致性,是由文化活动本身的一致性所要求的,而文化活动的一致性,又是社会—文化低分化、高整合的必然结果。当中国重新奏响现代化的号角时,当经济体制改革在中国大地上拉开序幕时,社会政治、经济和文化开始了相对分化,在此基础上,文化也从过去那种一元的整合结构向多元的分化状态转变。在这个转变过程中,出现了主导文化、大众文化和精英文化的三重结构。用布尔迪厄的分析系统来说,从传统社会向现代社会的标志就是分化,而分化形成了一个个具有一定自律特征的场。这些场不再依照政治场的权力无中介的制约规则来运行,而是逐渐发展出自己的游戏规则。即是说,分化的场形成了自身独特的运作规则。布尔迪厄说道:"在高度分化的社会中,社会的和谐统一体是由一些相对自律的社会的微观世界组成的,社会的微观世界就是客观关系的空间,是逻辑和必然性的场所,这一逻辑和必然性对于那些控制其他场的东西来说是特殊的、不可简约的。例如,艺术场、宗教场或经济场都遵循特别的逻辑:当艺术场通过排斥或颠倒物质利润法则来建构自身时,经济场则通过开创另一种普遍性,历史地出现了。"[①]改革开放以来,我们时常听到的所谓"按经济规律办事"或"按艺术规律办事"等口号,十分清晰地体现了这种转化。如果我们把审美文化或艺术视为一个相对独立的场,那么,在这个场的分化发展过程中,文化生产的主体也就必然会出现变化。这种变化的原因是多方面的。

首先,审美文化场在其相对自律的发展过程中,一方面构成了一个整

① 布尔迪厄:《文化资本与社会炼金术》,上海人民出版社,1997 年, 第 142—143 页。

体,另一方面又出现了场内的分化,即布尔迪厄意义的所谓“次场”。审美文化的整体呈现为主导文化、大众文化和精英文化这三个“次场”,这三个“次场”既有关联,又有区别。从过去那种简单的强制的统一角色,向三个不同文化“次场”的演变,文化生产的主体便相应地分化了。他们依据和特定文化“次场”的关系,相应地区分为体制性的文化人、市场化的文化人以及狭义的文化人。体制性的文化人是主导文化的基本角色,他们通常按照主导文化的游戏规则来进行文化生产和传播。这种规则包括体现公共权威的意识形态,对思想的正确性和伦理的纯洁性的要求,以及通过文化来维护和稳定现存社会秩序等特定的要求等等。主导文化特定的运作规则也就是相应的文化角色行为的必然要求。由于大众文化的游戏规则与主导文化判然有别,它更多地带有市场文化的特征,其商业价值和消费主义自然而然地在其文化运作中体现出来。如果说主导文化更多地关心思想上的正确导向和伦理上的正面效果的话,那么,大众文化则更多地关心市场交换价值的实现,以及市场份额的最大化。于是,市场化的文化人作为一个新的文化角色,履行着完全不同于主导文化的功能,即按照市场的交换规则来进行文化生产和流通:一方面以各种“命名”方式来制造流行时尚,进而塑造大众的趣味;另一方面又以买方市场的需求状况来进行生产,市场的需求成为压倒一切的目标。而狭义的文化人是指精英文化的生产者,他们处于主导文化和大众文化的双重压力之中,为所谓的高雅文化或精英文化的存在而苦苦经营。相比之下,他们既缺乏体制的强有力支援,又不屑于以市场交换为目标,在文化急剧分化和变化的形势下,不可避免地被“边缘化”了。

其次,文化的分化及其角色的分化,实际上反映了一个特定的场内不同行为者位置和力量的变化。依照布尔迪厄的理论,任何场(包括文化场或艺术场)都是人们进行符号斗争和实施个人策略的场所。所谓斗争,意指对权力(包括词语的权力或命名的权力等)的争夺;而所谓策略,则是指藉此以获得象征(符号)资本的积累的方法。布尔迪厄指出:

> 从场的角度所作的分析,牵涉到三个必要的、并且是有内在联系的要素。首先,人们必须分析与权力场相对的场的位置。在艺术家和作家的情况中,我们发现文学场被包含在权力场之内,并在其中处于被统治地位(按照一般的、不够充分的说法:艺术家和作家,或者更笼统地

> 说,知识分子,是“统治阶级中被统治的那一部分人”)。第二,人们必须描绘出行动者或体制所占据的位置之间的关系的客观结构,这些行动者或体制是为争夺在这个场中的特殊权威的合法形式而展开竞争的。第三,人们必须分析行动者的习性,分析他们所拥有的不同的性情系统,这些性情系统是他们通过使某个种类明确的社会和经济的条件内在化而获得的。①

在布尔迪厄看来,文化或艺术场内所出现的一切活动,无不和位置或资本之争有关。即是说,在这样的场里,始终存在着“占有和排斥”的斗争。“社会行动者不是‘粒子’,并不是被外力机械地推来拉去的。他们更是资本的承受者,根据他们的轨迹,根据他们通过资本(数量和结构)的捐赠而在场内占据的地位,他们要么倾向于积极地把自己引向对资本分布的维护,要么就是颠覆这种分布。”②通俗地说,布尔迪厄的意思是,场的行动者(即文化主体)在场内所进行的活动,说穿了不过是一种对场内文化资本或资源的争夺,不同的人由于各自拥有不同的文化资本,因此在文化场内处于不同的位置。有的人要维护现存的位置关系,而新来者或分化出来的人则要求改变现有格局,以便自己处于有利位置。这种看法看似简单,却也道出了文化场内实际发生的变化。依据这个分析系统,我们可以把文化主体的分化过程,看做是一个文化场内不同行动者的位置发生变化的过程,看作是一个“占有和排斥”关系和结构的新组合。

如果我们以这种观点来透视文化角色的分化,会看到什么现象呢?一个现象是文化资本的争夺是通过表明差异的“策略”而展开的。如前所述,在文化场内实际上存在着三个有所区别的“次场”,而不同的文化人由于和各自的“次场”的渊源关系,都争先恐后地表明自己的文化有别于其他。主导文化的生产者反复地强调主旋律,强调社会主义文艺的引导功能,以此区别于其他文化。而精英文化的生产者则关注艺术的美学价值和创造性,通过高雅的艺术趣味和对生活加以“陌生化”,并常常以一种先锋的甚至异端

---

① 布尔迪厄:《文化资本与社会炼金术》,上海人民出版社,1997 年, 第 150 页。
② 同上书,第 154 页。

的面目出现,以此来抗拒其他文化的冲击和压力,并显现出自己独特的不可取代的地位。相比之下,大众文化似乎缺少直接的“名”的论辩,它更多地是以一种“实”的形态,来表明自己和主导文化以及精英文化的根本区别。大众文化的娱乐性、商业价值以及蕴含其中的消费主义和享乐主义,显然不同于主导文化和精英文化。如果我们以思想性、审美性和娱乐性这样三个不那么精确的概念来归纳三种文化的“合法化根据”的话,那么,三种文化生产主体及其理论家之间有意无意的论争,都不过是一种排斥原则的运用。换言之,通过对自己特征的命名,来确证自己的文化合法性,并达到对其他文化的实际上的排斥。在这个意义上说,角色的分化又是环绕着词语资源和命名权而展开的争斗。因为谁占有了词语资源和拥有了命名权,事实上也就在文化场里处于一个优势地位,进而提高自己文化产品的价值,并拥有更多的文化资本,掌握某种“符号暴力”。我们注意到,体制的文化人和狭义的文化人,大都是站在较为传统的立场上来表明自身的差异和特征的,而大众文化则似乎是从较为“现代”的立场上来表现自己的文化特质。这种既定者和新来者之间的“论争”,典型地表现出对词语资源和命名权的争夺。布尔迪厄在分析 19 世纪以来先锋派艺术的发展历程时发现,后来者总是通过对业已确立的文化规范的怀疑甚至批判,来确立自己的地位并获得越来越多的文化资本的。他写道:

> 事实上发生在文学和艺术场的斗争中的一个主要问题是对场的边界的界定。诸如“这根本不是诗歌”或“这根本不是文学”这样的论断,实际上意味着拒绝这些诗歌或文学的合法存在,把它们从游戏中排除出去,开除它们的教籍。这个象征性的排除仅仅是一种颠覆的努力,这种努力企图征集一个对合法化的实践的界定,譬如,建构一个作为永久的和普遍的本质的艺术或流派的历史性定义,而这一定义是与那些掌握了某种特定资本的人的利益相一致的。这一努力成功的时候,策略(如同它们激发出的能力一样)与特定意义上的艺术性和政治性因素就会密不可分,策略从本质上保证了某些他拥有控制资本的权力,这些资本是通过合法性的实践的定义的征集而为那些拥有者所掌握的,这就是游戏规则,这个规则对拥有王牌的那些人最为优惠,这个规则可能

> 会强加到每一个人头上;于是胜利者的成功就成了衡量所有成功的标准。①

这种现象典型地出现在大众文化刚刚兴起的时候，许多对这种新的文化形态不理解甚至深恶痛绝的人，就是通过强调这样的文化不具备“……品质”而欲将其排斥在外。而 1994 年兴起的“人文精神”的讨论，以及广泛展开的“雅—俗文化”之争，在相当程度上看，也是这样的策略的必然运用。正是通过对大众文化的消费主义和享乐主义的摈弃，文化精英们极力想维护业已确立的种种“命名权”，进而维护现存的文化资本的分布状况，保持精英们在文化场内不致衰落的地位。遗憾的是，这样的词语资源和命名权的争夺，并未阻止大众文化的急剧膨胀。晚近几年，我们可以注意到一个越来越显著的事实，那就是大众文化在“实”的合法化的条件下，逐渐转向“名”的合法化。换言之，捍卫大众文化合理性的理论越来越多，市场的文化人不但在市场上飞速增加着大众文化的资本，而且也开始在学术场内争夺命名权及其文化资本。布尔迪厄说得好：“命名，尤其是命名那些无法命名之物的权力，是一种不可小看的权力。”“命名一个事物，也就意味着赋予了这一事物存在的权力。”②

文化角色的分化，是一个文化资本争夺的过程，同时也必然会有胜败。在文化场里，胜者就是其文化资本扩大增值的人，而败者则是其文化资本贬值式微的人。文化资本拥有状况的变化，也就是场内不同角色的相对位置的变化。根据布尔迪厄的看法，符号（象征）斗争中的任何胜利，都意味着某人的符号商品被认为比别人的商品更有价值，即是说，胜者的产品价值要压倒败者。更进一步，符号斗争的胜利不仅提升了胜者产品的价值，同时还赋予胜者以一种特有的“符号暴力”，胜者可以借助于自己的胜利，把自己的产品强加给社会，并对消费者施加压力。这正是意大利学者葛兰西的文化“霸权”的另一种表述。就中国 1980 年代末以来的文化现状看，大众文化的胜利是有目共睹的事实。这种胜利同时就意味着大众文化的生产者甚

---

① 布尔迪厄：《文化资本与社会炼金术》，上海人民出版社，1997 年，第 84 页。
② 布尔迪厄：《文化资本与社会炼金术》，上海人民出版社，1997 年，第 91、138 页。

至理论家文化资本的急剧增加,也意味着他们在当代中国文化场中合法性地位(也许是一种优势地位)的确立。如今,虽然在文化场内不时还会出现一些贬斥大众文化的精英主义论调,但是,没有任何力量可以阻止它的爆炸性发展,也没有任何力量可以限制或压抑大众文化的合法存在。第一章中我们对大众文化的三部曲的历史说明,已经清楚地表明了这一点。假定我们把文化场视为一个资源或资本总量有限定的领域的话,即是说,正像特定的消费品市场的消费能力是有限的一样,那么,可以得出的一个合理结论是,某个"次场"的扩张,必然导致另一个"次场"的萎缩。在角色分化的条件下,大众文化爆炸性的扩张,自然带来了精英文化以及主导文化空间的相对缩小。同时,大众文化的生产者和传播者,也在把文化资本转换为经济资本方面,明显优于其他文化生产者。于是,在文化角色的分化过程中,不但文化资本的分布状况发生了重要变化,甚至不同文化的生产者之间的经济地位也发生了悬殊变化(详后)。其直接原因在于,主导文化和精英文化的产品,在其符号产品的市场交换方面,显然不如大众文化产品那样更容易直接转换成经济资本。于是,我们看到,在当今中国文化角色分化的新的历史条件下,文化资本的分布不均,必然导致资源配置的不均,进而导致角色地位的不等,并由此产生了一些角色的危机。

二 传统角色的危机

中国文化界自 1980 年代末以来,曾经一度对文化的急剧转变缺乏足够的心理准备,因而面对新的文化格局,尤其是大众文化的全面挺进,出现了不少悲观甚至激愤的观点。一方面,大众文化节节胜利,推进到主导文化和精英文化曾经盘踞的领地;另一方面,主导文化和精英文化日趋艰难,特别是后者。在具有如此巨大反差的文化新情境面前,一些本身习性已经为现存文化规则所濡染的艺术家,面对大众文化的新面貌,一时手足无措,深感危机。我们不妨把这些文化角色的危机概括为传统角色的危机。

角色的概念源出于戏剧表演,一出戏剧中有不同的人物、行动及相互关系,这就构成了相应的戏剧角色。美国社会学家米德最先把这一概念引入社会学,用以描述人与动物的区别,以及人对自我形象的意识。后经帕森斯

和高夫曼等人的拓展，角色变成了一个普遍运用的范畴，泛指社会体制中个体由其地位、职业或身份所决定的综合行为模式。这些模式像戏剧表演规则一样，既是被社会所规定的，又是为人们所期待的。后期角色理论强调角色与体制的关系，如帕森斯认为，社会的平衡是以不同的角色各尽其职地履行自己的责任与权利实现的。换言之，我们可以引申说，当原有的社会均衡被打破时，或者说新的体制取代旧的体制时，角色的责任与权利便会发生“混乱”。这可以进一步结合高夫曼的理论予以说明。高夫曼发现，在社会生活中人们常会出现“角色混乱”，亦即当个体扮演多个角色时，如同时是军官与父亲，便会造成混乱。典型的例子像美国影片《音乐之声》中的冯·恰克上校，以军人治军的方式来管教孩子。这里，我想特别指出的是另一种角色冲突，即随着社会—文化的巨大变迁，个体深感自己旧的角色地位和新的文化情境发生了深刻的内在冲突，一方面在新的文化情境中找不到合适的位置，另一方面又对发展迅速的文化现状缺乏深入的理解和期待。如果我们进一步结合美国心理学家埃里克森的理论来分析，就会看到更多的文化意义。埃里克森认为，个体心理发展的第五阶段（12—20 岁），会出现所谓的认同危机（又译同一性危机），即个体不断把自己的感觉与他人的评价加以比较，从而获得或无法获得自我形象概念。通俗地说，认同危机就是对自我形象的怀疑：我是什么人？该干什么？正是在此，角色与认同联系起来了，可作如下表述：所谓的角色混乱乃是一种认同危机，是人们对自己应扮演什么角色的困惑与质疑。这种困惑与怀疑往往出现在社会—文化的深刻转变过程中。

用这个分析参照系来透视当前的文化变化以及这一变化所导致的艺术家的角色认同危机，可以发现许多值得深思的问题。

首先，我们必须假定艺术家在特定的文化体制情境中扮演着被规定了的某种角色，这种角色的规定性体现为一系列的角色规范，依据这些规范的行为才被认为是人们所期待的和合理的。在传统的政治导向的封闭文化体制内，角色规范体现为艺术家作为话语的生产者，必须遵循思想性与艺术性并重的准则，其行为的规定性或社会期待是为大众生产具有深刻的思想性和高度艺术价值的文化产品。简而言之，艺术家是“人类灵魂的工程师”，他们在审美文化活动中处于相对的核心地位，有某种不可推诿的启蒙民众

和批判社会不公正的权利与责任,以及相应的文化优越感。许多老一辈艺术家终生捍卫着这种角色,并在其话语生产的实践中恪守这类崇高的角色权利与责任,并将这一传统传递给一代又一代的后继者。远的不说,改革开放以来,新时期文学的种种"流派",从"伤痕文学"、"反思文学"到"改革文学"、"新写实主义"等,都呈现出这种角色规范所要求的责任,干预现实,反思历史与人生,启蒙民众,构成了新时期文学的主旋律。然而,晚近几十年,具体地说自 1980 年代中期以来,随着经济体制和文化体制改革的深入,随着市场经济体系的形成,文化体制正从过去的政治导向的封闭体系转向经济导向的开放体系,审美文化的生产与消费被推向市场,集权式的"中央计划体系"已被严重削弱。在这样一个面临深刻变革的过渡期或转型期,市场化的文化涌现出来。在这种境况下,旧的话语生产"游戏规则"虽未完全消失,却遇到新的"游戏规则"的严峻挑战。从社会学角度看,这种阶段或情境恰似法国社会学家涂尔干所说的 anomie,亦即规范缺失、不确定或混乱的文化情境。如前所述,角色认同及其角色行为是由特定体制构成的文化情境所决定的,人们通过情境的规定来评价、解释社会文化背景并选择合适的态度与行为。当新旧体制转化时,情境的变化相应地引起了艺术家对自己固有角色的困惑与怀疑。一个值得注意的普遍现象是,艺术家们深切地体验到自己传统的角色行为在新的市场化审美文化中已有点"过时"了,他们感受到某种新的文化情境对自己角色扮演权利的剥夺,感受到由此而引发的困惑和焦虑导致的精神"创伤"。换言之,假定传统的艺术家角色是 X,而新的文化情境却要求另一种角色 Y,这便形成了艺术家的角色认同危机。往深处说,这乃是传统的文化合法性的危机,是文化主体现存文化资本的贬值,是他们所处的"中心"地位的"边缘化",是话语权或词语资源或命名权的暂时衰微。

艺术家是话语的生产者,这是确凿无疑的。但需要追问的是,他们是唯一的生产者还是合作者?换个问法,他们是主角还是次要的配角?这个追问也许有点迂腐,其实深刻地体现了艺术家们在当前中国文化中角色身份的危机。

先让我们来作出两点假定:第一,从话语活动或行为的模式来看,传统的文化是一个由话语生产者(sender)—文本(text)—接收者(receiver)构成

的动态模式。在这个模式中,作为话语生产者的艺术家无疑占据着中心地位,他们与其受众的关系一般说来是较为单纯和直接的。正是由于这种直接关系,所以,艺术家才有某种“优越感”,也保证了一种批判反思社会并启蒙民众的角色责任。即是说,传统的艺术家角色,作为唯一的话语生产者,有权或有责任以审美的方式表现这个世界,大众是被动次要的接受者,而艺术家则是主导的话语“生产者”。尽管在传统文化中他们也要受到种种外部制约,诸如意识形态和政治需要,以及相应的伦理规范,但总的看来,艺术家的角色身份无疑是一个生产者。然而,随着社会和文化的转变,特别是文化大众的形成,传统的带有贵族精英色彩的艺术家角色的光环变得黯然失色了。新的游戏规则使艺术家从主导的角色变成配角,变成一个次要的合作者。新型的艺术家—受众关系,不再是艺术家的单向作用,而是更多地受到文化市场的需求方的制约,文化生产由生产者主导型,转变为市场消费者主导型。从文化经济的角度看,生产受制于消费,消费生产着生产,这种文化活动重心的转移,无疑使已经习惯于主导地位的艺术家产生某种严峻的被剥夺感。

第二,艺术家—受众的新型关系的确立,又是与一个更为深广的文化转变紧密联系在一起的,那就是从传统的“指令性”文化生产转向“市场调节”的文化生产。我们知道,市场化的文化的一个关键因素是流通与传播。现代社会的一个典型特征是分工的专业化与细密性,与此相一致的是一种新的文化角色的出现,即专事于流通传播过程的各种中介角色的形成。在古典文化中,由于缺乏广大的文化市场以及专业化的传播机制,艺术家往往身兼生产者与传播者双重角色,比如以寄食形式寓居贵族门下的艺术家,或以口头传播为主要特征的民间说书艺人等。在改革开放之前的封闭文化体制中,由于文化的低分化,其流通传播渠道多半和行政体制纠缠在一起,所以,相对独立的中介环节和角色缺乏自律性,因为生产和消费依赖于特定的行政体制。换句话说,在传统文化体制内,艺术家是中心角色,流通与传播是环绕他们而建立起来的。在新的开放的、多元的和市场导向的文化中,一个代表了市场力量的审美文化“中间人”已初步形成。从某种意义上说,中间人对话语生产行为的介入,实际上瓜分了许多原本属于传统角色的权利与责任。这就导致了某种新的文化生产体系的出现。在这一体系中,市场经

济的交换原则和效益原则在暗中起作用,举文学为例,什么样的作品能投放市场并吸引消费大众,写什么和怎么写,从题材到风格,都不再纯然属于作家的个人事务,而在相当程度上成为中间人的功能。他们把生产主体艺术家从中心角色挤到了边缘角色,从唯一的主角转变为次要的配角,变成流水作业式的生产线上的一个环节。如此一来,艺术生产"异化"了,艺术家至多只是其产品名义上的生产者,更有甚者,他们时常不得不违心地制作以符合中间人的"选择"及其市场的消费时尚,或戴着不属于自己的面具出现在消费大众面前。如果说在传统的政治导向封闭文化体制中,艺术家的话语生产行为要受到狭隘的政治工具主义的制约,那么,在新的经济导向的开放文化体制中,他们的生产行为则受到流行的消费享乐主义及其市场化力量代表的"中间人"的控制。艺术家目前的角色可以毫不夸张地说是变化了,真有点蜕变为"来样加工"的艺匠的味道。这是被剥夺感所引起的角色身份认同危机的又一含义。

无数历史经验表明,每一次社会变革都是体制的革命,而体制的变化必然导致各阶层和集团经济、政治和社会地位的重新排列组合。帕森斯通过研究发现,任何社会都是由相应的体制或系统构成的,而某种体制的均衡状态是该社会稳定和谐的重要环节。均衡在帕森斯的表述中,就是每个人都知道他被社会期待着扮演什么角色,而且这种期待是恒常的始终如一的。他把这种均衡状态描述为社会化或社会控制,角色扮演者正是通过社会化"学会"了符合与其角色相关的期待。虽然帕森斯所设想的这种完美均衡状态的社会历史上从未出现过,但他对角色与体制之间关系的说明却是一个有用的分析角度。我们可以反过来推论,即当人们的角色变化时,也反映了社会体制的变迁,而角色变化的一个重要变量是角色地位,因为体制的转型必然导致各阶层和集团地位的沉浮,正是地位的变化才直接导致角色认同的危机。按照布尔迪厄的理论,文化场内发生的争夺文化资本的活动,将会出现两种结果,其一是参与者的地位由于资本分布情况的变化而发生变化,其二是场的游戏规则发生变化。如前所述,当进入场的新来者参与到词语资源和命名权的争夺时,由于文化资本的价值发生了变化,有的价值贬值了,有的价值增值了,所以不同角色的原有位置出现了相应的变化。具体来说,大众文化的生产者由于生产了最适合于市场化的文化,因此他们的文化

资本迅速上升,而其他角色的原有文化资本便出现相应的贬值,从而处于不利的地位。这就是我们这里要讨论的角色危机的第二个方面——角色地位的危机。

历史地看,中国传统文化中的士大夫(或士绅)阶层的角色地位是完整统一的。一方面,士大夫阶层有其相对独立的文化和人格典范,即所谓君子人格;另一方面,他们既有依附于封建统治阶级的一面,又有与之若即若离的一面,前者有可能使之成为封建统治阶级意识形态话语文化霸权的阐释者,后者使之有可能对这种意识形态进行反思与批判。总的看来,在中国几千年漫长的历史中,士大夫阶层一般总是保持着他们特有的思想地位与社会地位、相对优越的状态,即使鸦片战争后中国进入近代社会以来,除去"文革"十年极端畸形的文化环境外,平心而论,作为文人的艺术家基本上维持着经济地位和社会地位这两种地位的相对统一。晚近以来,这种状况发生了很大变化,即艺术家的经济地位和社会地位出现了断裂,或者说,两种地位均有告急之危。这种状况反映在许多方面:其一,相对于社会其他阶层,特别是那些经济地位急速上升的阶层,习惯于传统体制的艺术家的经济乃至社会地位,显然是下降了。其二,在艺术家内部,也出现了严重的分化。一方面,大众文化的飞速发展,使得从事大众文化产业的市场型的文化人如鱼得水,他们属于那些"先富起来的"的人群。而在这个领域之外的艺术家,特别是那些矢志不移地坚持精英艺术或先锋艺术的人,相对说来,就处于相对贫困的境地。另一方面,不同的艺术类型之间也出现了严重的分化,有的艺术,由于可以直接或间接地实现市场兑换,或者说他们的文化资本可以直接转换成经济资本,于是这些艺术领域的参与者可以较快地享受到改革的益处。比如,书法家、画家、工艺美术设计师、器乐演奏家等等。而另一些人,他们的艺术活动很难直接进入市场,或者说由于缺乏强有力的买方需求,因而显得十分窘迫。这特别明显地表现在那些正在失去广大观众的传统戏曲中。

经济学家们往往喜欢从社会分配体制上来解释这种现象,他们给出的答案是由于分配的不公平,导致了这种相对贫困化,言外之意是,只要做到公平分配,这个问题便迎刃而解了。但在我看来,问题远不是如此简单,恐怕还有更深刻的社会—文化根源需要探究。

当文化转向市场导向时,文化市场上起决定作用的规律乃是供求关系与交换原则,交换所以可能是因为有供求的存在。这就带来了双重矛盾:一是艺术家所生产的产品是否有“市场需求”,这决定了其产品能否顺利地实现交换;二是价值的冲突,即政治价值、审美价值与商业价值的背离。这就导致了多重价值定位的冲突,具有商业价值的产品会占据广大市场,而具有政治价值和审美价值的产品却有可能被冷落。

由此,我们便涉及到一个看来值得深省的问题:这种艺术家经济—文化地位严重分离所导致的角色认同危机,会导致什么样的后果?第一种可能的后果是:由于这种角色地位分离的日益加剧,引起了艺术家们角色认同危机的恶性循环。社会经济地位的衰落,最终瓦解了艺术精英,从而遏止了审美文化的生产力。因为很显然,思想的自由必须有必要的物质前提,经济地位的相对贫困化,也许会导致思想自由的丧失。据报载,中国作协的统计表明,其为数众多的会员中“下海”的不过5%,但在我看来,这个数据并不能说明什么,原因很简单,因为它无法衡量艺术家角色地位分离所造成的“精神创伤”,也不能反映角色认同危机所造成的观念畸变和创造力水平的变化,更不能说明在新的文化体制形成过程中,角色地位的危机所潜藏着的长远影响。第二种可能的结果是:艺术家们清醒地意识到自己的现实文化困境,向市场化的文化及其交换原则低头,抛弃自身的传统信念与价值标准,彻底地脱胎换骨,走上一条“依样加工”的道路。与第一种结果相比,第二种似乎更危险也更可怕,因为它自觉地把思想的权力拱手转让给市场,最终也就彻底消灭了富有批判性和创造力的文化角色,进而为现代大众社会的大众趣味鸣锣开道,为消费社会的商业文化霸权推波助澜。当然,也许还有第三种可能,即既不放弃自己思想的权利,又为自己的社会地位奋斗,最终艰难地走出角色危机的阴影,并形成新的角色。

我们要讨论的传统角色危机的第三方面,是角色责任的危机。这种危机进一步体现为价值观的冲突。从社会学理论上说,角色体现为由特定情境及地位所规定了的行为方式,特定的角色及其行为又呈现出该角色的责任与权力。任何出色的角色扮演者,都是对其角色责任以及与此相关的社会期待有着自我意识的人。更进一步,无冲突的角色扮演实际上就是其扮演者关于自身责任的自我意识,与情境的规定和社会期待基本一致;反之,

角色的冲突状态和认同危机则表明关于角色责任的自我意识与情境规定和社会期待相抵触。即扮演者按其自身理解该如此,而情境和期待却从外部要求扮演者不是这样,这就导致了一种行为的两难选择困境,进而构成了行为主体的内心困惑。面对新的文化情境的艺术家们,今天常常面临着这样的角色认同危机。

从本质上看,所谓的角色责任乃是一个价值论范畴。即是说,艺术家的角色责任是一种价值的选择与评判,亦即他深谙某种行为比另一些行为对社会和文化更有价值,或者说,他清醒地意识到什么具有积极的肯定价值,什么具有消极的否定价值。由此来看,角色责任的认同危机,也就可以表述成价值观或价值评判标准的冲突。在一个社会—文化面临深刻转变的过渡时期,当消费社会的意识形态急剧扩张时,其习性指向启蒙文化角色的艺术家们,必然会发生这种价值观的冲突。说白了,这种冲突就是所谓高雅文化的优秀标准与大众文化新规范的内在冲突。这在一个侧面反映了文化场中游戏规则的深刻变化。

我们认为,中国艺术家们所面临的这种角色责任的认同危机,有两种形态。首先,这种冲突反映在艺术家的内在价值观与外部文化情境和社会期待的价值取向之间的矛盾。这种内外价值取向的冲突最典型地反映在艺术家的趣味判断与中间人及大众趣味的对立上。换言之,被艺术家所看重的具有优秀水准的艺术作品,不被市场化的大众消费文化所接纳,艺术家的价值观与现存文化情境及大众趣味抵牾不和;反之,大众消费文化中流行的时尚和趣味,艺术家又不耻与之为伍。在这种内在价值判断与外部文化情境的价值取向的冲突中,艺术家们深切地感悟到外部文化环境的巨大压力。其次,由于这种外部压力的作用,更具体的是由于市场化文化中的流通环节对生产行为的支配,消费大众趣味的制约,艺术家角色身份的被剥夺感和角色地位的相对贫困化,将进一步导致艺术家内在的价值冲突。即是说,在无所不在的大众文化的强大压力面前,艺术家们对自己传统上所恪守不移的优秀价值开始产生动摇和怀疑,对过去奉为崇高信仰的艺术信念是否还合时宜产生了疑问。正是在这样的认同危机中,我们看到,艺术家内部也发生了分化,有些艺术家从一个阵营转向另一个阵营,背弃主导文化或精英文化的“次场”而投入大众文化“次场”,放弃日渐贬值的已有的文化资本,学习

大众文化的新游戏规则,进而重新调整自己的文化资本,以使自己在一个日益市场化的文化场中处于某种有利位置。

前一种形态的冲突,体现为艺术家的自我期待与外部文化情境的社会期待的对立。一方面,是从文化传统中孕育出来的艺术家卓越的楷模与原型,即那种具有批判社会,唤起民众并坚持优秀文化标准的"人类灵魂工程师"角色形象,仍作为一种根深蒂固的自我期待而留存于艺术家心中,仍具有强大的感召力与诱惑力。那些具有自觉历史感和自我意识的艺术家们,深知传统文化的优秀价值所在,并立志成为或期待着自己成为这一价值的捍卫者。但另一方面,新的以市场为导向的开放文化体制的逐步形成,中国转向大众消费社会那不可抗拒的步伐,以及大众文化的需求和趣味转向,以其强有力的外部文化压力,有一种迫使艺术家从"人类灵魂工程师"沦为取悦大众的"雇佣艺匠"的倾向。

较之前者,后一种形态的冲突更危险,因为它引起了艺术家的内心困惑和怀疑。即是说,外部压力导致了艺术家思想观念的混乱,他们对过去奉为楷模并引以为豪的东西,那些曾作为评价文化乃至自我行为依据的根源,已不再是坚定不移的了,而是产生了动摇。从心理学上看,此乃费斯廷格所说的"认知不和谐"状态。它表明作为话语生产者的艺术家内心两种彼此对立的认知元素的冲突。一方面,他深感做一个"人类灵魂工程师"的角色责任;另一方面,他那被剥夺和相对贫困的现实处境,又使那种媚悦大众的"雇佣艺匠"的道路具有强大的诱惑力。心理学的研究表明,认知不协调的程度是与认知要素本身所具有的重要性成正比的,某些认知要素与主体越是利害攸关,其可能造成的认知冲突便愈加严重。显而易见,角色责任所体现的价值观,对艺术家来说是最重要的认知要素,因为这关系到他成为什么样的人,以及如何作为。

从中国文化近几年的发展趋向上看,我们可以清楚地把握到艺术家角色认同危机所导致的种种消极后果。有的学者敏锐地指出,自新时期以来,作家的角色一再变化,即从民众的代言人蜕变为情绪的宣泄者,进而转变为琐屑小事的记录员。下一个角色如何,我们尚不得而知。有人曾提出过一个一般的发展模式:从权威主义转向地位尊严的丧失,再转向退却主义,最终达到涅槃式的精神更新。从处于当前文化困境中的中国艺术家的角色危

机来看,确实有一个权威主义——地位丧失——退却主义的三部曲,但后来者是否属于创新精神,我们却不必妄加推断。孙子曰:“投之亡地然后存,陷之死地而后生。”但愿艺术家有美好的未来。

三　新角色的形成

对当前中国文化转变的审视,会使我们注意到一个相关的变化:一方面,具有传统习性的艺术家面临着深刻的角色认同危机;另一方面,新的文化情势又在造就新的文化角色。假如说主导文化和精英文化各自培育的文化角色是一些已有的角色的话,那么,大众文化所塑造的市场化的文化人,照理说,应属于一种新的文化角色。正像任何产业都必须造就和培养一大批训练有素的技术人员一样,大众文化产业如今也为自己的事业造就了所需要的各种角色,什么“音乐人”、“独立制片人”、“策划人”、“广告人”、“电视剧作家”、“书商”、“穴头”,这类“新职业”的涌现,在几十年前是不可想象的。改革开放前,文化是一个封闭的中心化的场,其内不允许有任何非正统的角色存在;如今的文化是一个较为开放的多元的场,五行八作、三教九流无所不有。

中国文化近几十年的发展嬗变,导致了文化场内资本分布和游戏规则的变化。大众文化的生产者的出现极大地改变了原有的文化资本分布。在主导文化和精英文化的资本不可避免地“贬值”的同时,大众文化这个起初不被重视的文化形态的资本增值是相当迅速的。这就是说,新来者很快以大量文化资本占有者的身份,处于文化场中的优势地位。场内资本分布的这种变化,自然而然地构成了游戏规则的变化。大众文化这一“次场”的急剧扩张,很快波及其他“次场”,以市场和交换为合法化根据的新的游戏规则逐渐形成。

较之传统文化角色的单纯性,新的文化角色显得复杂得多。首先,我们注意到这类文化角色是在大众文化的市场化条件下成长起来的。换言之,新的文化角色与作为产业的大众文化有着密不可分的内在联系。适合于市场化,深谙交换原则,敏锐把握供求关系,以及精通如何通过波浪式的时尚的创造来塑造消费需求等等,都是这种新文化角色所以能够出现并飞速发

展的内在原因。从外部看,市场化的文化,产业化的生产规模和生产方式,巨大的文化市场以及广大的有待开发的受众等等,客观上促成了这种角色的诞生。

我们很难用一个准确的概念对这种文化角色加以概括。暂且把这样的文化人称为“文化中间人”。所谓“中间人”,是一个宽泛的概念,它一方面指这些角色在文化活动的动态过程中所处的中间地位,特别是他们占据着流通传播的中间环节;另一方面,这个概念又指他们是一个相对区分的文化群体,与其他文化群体有着较为明显的区别。从这种文化角色的构成来看,他们大多是受过良好教育和专业训练的人,这样的文化背景,作为一种文化资本,对于介入文化生产和传播是有极其重要的“象征意义”的。他们所受的教育,有几个值得注意的地方。其一,这些新角色的教育背景与传统的教育有一定距离,他们接受的是改革开放以后较为开放和宽松的教育。因此,在他们身上,传统的审美规范和道德伦理约束较少;而对新的文化现象,特别是体现大众文化的新潮流则十分敏感。其二,这些文化人的教育背景比较专业化,特别是那些毕业于音乐学院、美术学院、综合性大学人文学科的人,具有很好的专业背景,这对于他们参与到当代文化生产和流通过程中而言是有相当优势的。相对于那些所受教育较为陈旧的或没有良好教育背景的人来说,他们的文化资本足以使他们在大众文化场内居于重要位置。

这些角色所采用的一系列文化策略与其他文化角色判然有别。在他们通常采用的文化策略中,最常见的有如下一些。首先,这些文化“中间人”深谙文化产业运作的动力学规则。与传统的文化角色相比,他们往往反对任何既定不变的永恒规则和规范。这和精英文化的捍卫者所采取的策略截然相反。后者往往是通过把某种审美规范体制化,进而构成一个理想范本而神圣化。所以,在精英文化的运作中,优秀的规范和标准常常带有永恒的不可变更的超历史特征。正因如此,历史上那些被视为范本的伟大艺术家的作品,才具有不可取代的神圣光环,也才具有本雅明所说的“独一无二”的“韵味”。对于新的文化中间人来说,这样的策略无异于消灭自己的生存空间,因为大众文化作为一种产业行为,必须不断地变换花样,通过流行季风来创造受众的文化需求及其趣味。所以,在这些新的文化角色行为中,反对永恒规范,主张流行时尚,反对普遍的绝对的真善美,提倡相对的特定的

真善美就成为必然的选择。在这种策略的选择中，“去圣”和“去经典”不但是一种权宜之计，而且也是一种基本的战略。惟其如此，我们才会看到，在大众文化的生产中，永恒法则和不变标准的限制是不存在的，即使是大众文化本身所造就的“经典”或“偶像”，也只是相对的暂时的产物。从这个角度来认识大众文化的新角色，我们可以清晰地看到大众文化自身所具有的那种相对性、不确定性以及强有力的动力学结构。

要达到这样的动力学状态，我们发现，这些文化“中间人”经常采用的另一个策略，是对命名权的争夺和广泛使用。如前所述，命名权是文化场中各种文化力量最关注的文化权力，依照布尔迪厄的看法，谁占有命名权，谁就在场内文化资本的争夺中处于有利地位，并获得一种把“符号暴力”强加给社会场中大众的权力。大众文化的基本策略是波浪式的时尚的再生产，时尚本身的周期是由一种文化产品在市场中被关注和被交换的周期决定的，因而不可能是持久永恒的。而时尚作为一种文化现象，在大众文化领域内，有一个非常明显的特征，那就是命名在前，产品在后。这和主导文化、精英文化的情况很不相同，后者往往是产品在前，命名在后。所谓产品在前，是指某种艺术作品及其风格出现后，才会有批评家理论家对此进行归纳概括，进而提出某种命名。而大众文化生产程序看来正相反，是先命名，后生产流通。这种情形很像波德里亚对“仿像”和现实关系所作的说明一样，是先有“地图”，后有“地域”。时尚在某种角度上说，就是一个命名问题。每一种新的流行产品，都注定是在命名之后才进入流通领域的。更有甚者，大众文化的特殊逻辑是先创意某种被命名的东西，再按图索骥，依样画葫芦。先命名后生产流通，往浅层说，是一种广告策略，一种对产品包装的要求；往深处说，这里反映出大众文化自身的构成逻辑，反映出对命名权的强制和争夺。在文化场内，资源是相对有限的，市场也是有边界的，命名权的提前获得，使得这些新的文化角色有更大的空间来操作运行，进而不断地培育市场和需求。

文化“中间人”的第三个策略是反对文化资源的垄断。我们知道，在一个封闭的中心化的社会中，任何资源都可能被公共权威所垄断，在这样的条件下，文化要获得长足的发展是不可能的。而开放的多元的社会和文化，一个显著特征就在于资源的非垄断化，以及文化的民主参与等等。这后一个

方面,在相当程度上说,正是大众文化作为一个产业得以存在的必要条件。反对垄断在当前条件下的一个最有效的方式,就是借助市场机制和力量,来使文化资源多元化。从比较的意义上看,主导文化和精英文化都在不同程度上具有资源垄断的特征。主导文化自不待言,精英文化由于自身对永恒标准的迷恋,由于对普遍艺术规范的坚持,由于某种必然的精英主义观念,自然而然地构成了某种排他性,进而形成一种对资源的单向控制。所以,在主导文化和精英文化的范围内,都不可能真正解决文化的民主化问题,以及资源的多元化和非中心化。在比较的意义上说,大众文化由于对市场的依赖,由于流通的广泛性,由于市场的交换原则,在某种程度上达到了文化资源在供求关系上的相对平衡。这很像亚当·斯密所说的"看不见的手"所起到的调节作用。正是在这里,我们注意到文化"中间人"顺应市场和推进流通策略的内在含义。这种"去垄断"的策略,有效地把文化和经济联系起来,这是文化"中间人"不同于其他角色的一个重要之处。主导文化强调思想教育功能,精英文化关注内在审美价值,都不可能把文化和经济直接联系起来。而在这一点上,大众文化找到了连接点,将两者结合起来。从另一个角度看,大众文化的本性就是文化与经济、思想与利益、符号与物质的结合。这种做法和观念的出现,是文化领域中一个重要的转变,它一方面对于文化的扩展和大众参与是有一定积极意义的,因为把奢侈的静观和虔诚的教化,转变为十分简单的市场交换式的消费行为。这其中的积极意义是不容否定的。但问题还有另一面,那就是在这个过程中,文化本身也助长了拜物倾向和金钱至上的倾向。也正是在这里,我们发现了大众文化曲径通幽处,那就是文化资本可以直接转换成经济资本。

文化"中间人"的第四个有效策略,是"生活的审美化"(英国社会学家费尔斯通语)。这也是当前中国文化的一个有趣的现象。在主导文化和精英文化的领域内,文化是一种和日常现实有所区别的特殊领域,虽然两者都强调艺术对现实的作用。相比之下,大众文化并不强调艺术对现实的作用,但它反倒把文化和生活的界限给模糊了,甚至取消了。造成这种现状的原因很多。首先,当文化和市场直接联系在一起时,它就已经失去了自己过去那种傲慢孤高的立场。而"中间人"角色正是在这方面有推波助澜的作用。既然文化产品也是某种和商品一样的物品,不再是被绝缘在特定文化场所

内的“供品”,那么,把它带入日常生活就是一个必然的过程。其次,大众文化的形态本身也不像主导文化或精英文化那样,有明确的边界和构成,它随着各种因素(技术的、社会的、大众趣味的等)的变化而发生变化。如果说主导文化和精英文化是以不变来应万变的话,那么,大众文化可以说是常变常新,这正是时尚流行所要求的。这种不断的变化,在相当程度上混淆了文化和生活的界限,为文化进入生活提供了可能。再者,如前所言,这些“中间人”的新角色,本身具有较高的文化水准,对生活本身有所追求。他们在助长某种审美化的生活方面,不可避免地有所作为。从日常起居到衣食住行,艺术品和艺术的设计,不再要求有距离的静观,日常生活的消费意识形态和享乐主义就是审美化和风格化的某种表征。最后,大众文化通过制造“消费偶像”来达到“生活的审美化”,即通过那些歌星、影星、模特、体育明星、主持人等媒介化的“消费偶像”,及其生活方式、传记、访谈、影像等途径,向大众强制性地传递一种偶像化了的标准生活方式,并将艺术和生活混淆起来,使生活风格化和审美化。

文化“中间人”的最后一个策略,是对各种文化资源的借用和改造。依照我们在上一章所作的分析,大众文化是我们时代的共享文化,它超越了许多传统的限制和边界,成为可以为广大社会公众广泛接受的文化形态。它达到共享的途径之一,就是对各种可资利用的文化资源的广泛运用。于是,我们看到,在当代形态的大众文化中,传统民间的原料,主导文化的成分,精英文化的风格,等等,都会在大众文化中以各种不同的面目出现。布尔迪厄认为,具有先锋派特征的“有限生产场”,即我们通常所说的高雅文化领域,其生产主体和消费主体是同一群人,亦即文化圈内人士。而有限生产场往往又为“大规模生产场”(即大众文化领域)提供资源。豪瑟发现,大众文化总是在高雅文化中寻找可以运用的东西,然后加以程式化和俗套化,使之成为大众可以接受的文化。这些现象在中国当代大众文化中经常出现,一个显著的现象就是对高雅文化材料的通俗处理,这不但反映在艺术作品的生产中,也同时表现在学术著作的通俗化复制中。新的文化角色——“中间人”——正是通过这样的处理,来扩大大众文化的共享范围,来丰富大众文化自身的内容。一方面,大众文化的生产和传播高度专门化、产业化和标准化,分工越来越细致,即是说,生产和传播需要有专门的知识和经验的人才

能胜任;另一方面,大众文化又在对其产品的消费上,力求非专门化、通俗化、简单化和更加经济。这个相反的倾向就发生在大众文化新角色的角色行为中。

在讨论大众文化主体角色行为的策略之后,我们再来分析一下这一角色群体的扩张问题。近些年,我们发现,大众文化所造就的独特文化角色,人数正在激增,这个群体在当前的文化中是规模最大的一个队伍。越来越多的人进入到这个队伍中来,它演变成文化产业的"劳动大军"。在这个队伍中,分工越来越细密,专业化程度越来越高,合作和互动成为影响生产和流通的关键环节。只消看看形形色色的专业机构和组织就可以清楚这一点,诸如策划公司、演出公司、展览公司、传播公司、制作公司等等,不胜枚举。正像服务业在中国社会中急剧发展一样,文化作为一个广义的服务业,也出现了飞速膨胀的势头。值得注意的一个新情况是,原先作为大众文化产业的角色,在整个文化事业不断发展的新形势下,出现了"泛化"现象,即大众文化角色向其他文化领域的渗透,无论是主导文化还是精英文化,类似于文化"中间人"的新角色都在以各种不同的面目呈现出来。例如,主导文化或精英文化也开始按照大众文化的市场运作方式来操作,各种商业性、半商业性甚至非商业性的演出、展览和交流活动广泛展开,这其中有相当多的"中间人"角色在起作用。可以设想一下,如果没有这样的角色行为,要在文化市场中实际操作是不可能的。更进一步,在一些原先属于比较纯粹的主导文化或精英文化领域内,角色本身也在这样的文化资本重新分布的过程中,发生了不小变化。坚守主导文化或精英文化信念的人,同样可以用大众文化的方式来运行,这样既可以保留属于自己的特色,又可以进入市场与大众文化争一席之地。于是,在主导文化、大众文化和精英文化的分化条件下,我们又发现了三种文化之间的界限有时很难明确界划,它们在某些条件下互相包容渗透。这是一个非常有趣的现象。

四 "先锋"与"后卫"

从文化的一般构成来说,"先锋"和"后卫"是对应的。正像美国著名的现代主义发言人格林伯格所指出的:"大凡有先锋派的地方,我们总会遇见

一个‘后卫’。确实如此,它就站在先锋派的大门口,这第二种新的文化现象出现在西方工业国家,德国人给它起了个绝妙的名字——kitsch(译作庸俗艺术,或畸趣)。”①布尔迪厄认为,任何文化都存在着正统和异端两极,他从韦伯宗教社会学的分析中借取了两个概念——预言家和牧师来说明现代文化的两极结构。在韦伯那里,牧师是现存的正统教会制度的捍卫者,而预言家则属于非正统的异端。布尔迪厄认为,在现代文化场或艺术场里,也存在着这样两种角色,属于牧师的是那些学院派和正统派的艺术家,他们极力捍卫着自己所属的正统文化;而现代主义者或先锋派,则始终是以一种异端的面貌出现,与现存的艺术体制和惯例作斗争。如果用格林伯格的术语来描述,正统的艺术家是“后卫”,而现代主义艺术家则是“先锋”。

先锋派是一个西方的概念,但目前在中国文化中已经是一个广为运用的术语,尽管对它的具体内涵尚缺乏明确的界定。从这个概念在西方的使用情况来看,1848 年之前,它是一个军事用语,在法国先指共和派或社会主义者,后来用于指称站在反对资产阶级前沿的“先进艺术”。到了 1919 年左右,这个概念被用来指称一些大众难以接近和理解的具有创造性的艺术家。② 我们认为,先锋派有两个基本含义,其一是指政治上的意味,即先锋派具有某种“对抗文化”(counterculture)的特征,它把现存的资本主义社会及其制度作为颠覆的对象;其二是指美学上的意义,即它在艺术上具有突出的创新和变革,往往是一般大众难以接近和理解的。正是在这个意义上,整个现代主义艺术运动都可以宽泛地归于先锋派之列。

在中国当代文化中,先锋派往往是指那些带有精英文化色彩的艺术家,他们大胆地进行文学艺术的实验,追求某种新鲜的甚至奇特的艺术观念,关心现存社会的状况,具有明显的“忧患意识”和“终极关怀”。从某种意义上看,精英文化和主导文化之间的关系,具有异端和正统的结构关系。主导文化依赖于现存体制,并反过来维护这样的体制。而主导文化中的各种角色,

---

① Clement Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch”, in James B. Hall and Barry Ulanov, eds., *Modern Culture and the Arts*, New York: MaGraw-Hill, 1967, pp. 180-181.

② Alan Bullock and Oliver Stallybrass, eds., *The Fontana Dictionary of Modern Thought*, London: Fontana, 1977, p. 47.

实际上都不可能背离这些基本的规定来实践其角色行为。换言之,主导文化的主体压倒一切的文化考虑,是如何维持现存体制的稳定。而精英文化则不时地要摆脱主导文化的制约,对现存社会文化进行反思和批判。所以,精英文化的角色往往自觉地践履“对抗文化”的立场和策略。两者之间表面上的摩擦抵牾似乎呈现为正统和异端的关系。从艺术和美学的角度说,精英文化追求艺术上的变革和创新,经常首创一些前所未有的观念、方法和形式。其形式上的创新和内容上的艰深晦涩往往导致远离广大受众,演变成布尔迪厄所说的“有限生产场”,或者是阿多诺概括的“自恋的艺术”。这更容易形成某种艺术上的“异端”性,正像俄国形式主义理论的基本信条——“陌生化”概念所揭示的那样,艺术就是对日常生活的“陌生化”,对一切业已确立的形式和手法的“陌生化”。这可以说是精英艺术家们通常扮演的角色及其行为。这种状况其实正是中国先锋艺术的实际情形。先锋派小说(如马原、格非、孙甘露、陈染等人的小说)的语言创新使普通读者难以理解,而先锋派批评家则拍手称快;先锋派造型艺术(如“‘后’89”和“新脚步”等)引入许多新观念和手法,创造的形象新奇难解,艺术和非艺术的界线已经模糊不清;戏剧界的小剧场实验戏剧(如高行建的《车站》等),是先锋艺术的另一个阵地,戏剧内容和形式的革新已经到了相当的程度。从整体上说,中国先锋派的文化传统始终是比较薄弱的,这当然是由多种因素造成的,诸如中国社会文化的特殊语境,体制对艺术的制约,实践理性对艺术家的影响等等。所以,当中国文化中出现这些先锋倾向时,反应是复杂的。一种理论主张,先锋文化并不适合于中国社会,对整个文化的发展也不具有积极意义,其根据是这种文化与大众的文化现状相距太远,也不符合艺术的启蒙功能。另一种看法则相反,认为中国的先锋文化历来势单力薄,面对当前大众文化的广泛扩张,提倡和保留一种先锋文化不但是必要的,而且具有积极意义,因为这样的文化为文化本身保留了一块“净土”,对构成“复调”文化具有重要作用。

中国当代文化中的先锋文化,显而易见处于精英文化的“次场”,这是一个有目共睹的事实。然而,近来中国文化的一些微妙变化,又使我们有必要对以上理论归纳作出修正。换言之,在精英文化内部,先锋的冲动正在衰竭,先锋文化在某些方面正显现出大众文化的样态,正在失去其固有的先锋

性。这个趋向反映在一些先锋性的实验性的作品正在把形式的变革和创新转变为一种商业性的把戏。原来并不在乎背离大众趣味和大众鉴赏力的，如今却在形式眼花缭乱的变换中，在符号能指的游离和游戏中，不断地掺入大众文化规范材料，以一种外在的先锋性掩盖了内在的后卫特征。这里，所谓后卫，是指其审美的政治的功能形态，即从一种自律的无政府主义的自由立场，转向一种趋同的被限制的位置，并承认这种位置的合理性和必然性。其实，我认为，不少国内学者在关注先锋文化的发展时，对这种倾向的诸多征兆是缺乏敏锐感的。而这些很容易被忽略的现象，却在某种意义上揭示了中国当代文化在分化基础上的“去分化”现象。这表明，主导文化、大众文化和精英文化三者，并不是各自划地为牢，各行其是，三种文化不但有一个依据语境而发生互动的结构，而且还存在着内在的转换的可能性。即是说，文化资本的分布和流动是不确定的，权力、知识和金钱可以在三重结构的深层互相转化。

美国著名学者格林伯格在讨论先锋派和庸俗艺术的关系时，曾经特别分析了两者之间的相关性。他认为，先锋艺术那种狂放不羁的波希米亚式的文化风格，首先来自于它对现存社会的不满。于是，便出现了一个先锋派艺术不得不面对的两难困境：一方面，它极力想背离这个社会；另一方面，它又以这样或那样的方式和这个社会保持密切的联系。“没有一定的社会基础和稳定的收入来源，文化就不可能得到发展。就先锋派而言，这些条件是由社会统治阶级中的名流精英提供的，先锋派自以为已经割断了与这个社会的联系，但它却以一条黄金脐带依附于这个社会。这个悖论是千真万确的。……我们不必为假象和逻辑的连续性所迷惑。毕加索的画展仍吸引着成千上万的观众，艾略特仍在不少大学里被讲解；现代艺术商人仍在经商，出版商仍在出版晦涩难懂的诗歌。然而，已经感到危险的先锋派本身随着时间的流逝，正在变得越来越胆怯。最危险的就是学院派和商业倾向正在出现。”[①]这就是说，先锋派在其文化活动中明显地感到某种来自大众文化和市场化的压力，在这样的压力之下，它发生变形是自然而然的事。意大利

① Clement Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch”, in James B. Hall and Barry Ulanov, eds., *Modern Culture and the Arts*, New York: MaGraw-Hill, 1967, p. 180.

学者波吉奥利对这个问题提供了另一种视角,他认为,格林伯格过于从发生学方面来分析,因此忽略了先锋派和大众文化之间的另一些内在联系。波吉奥利发现,先锋派和大众文化(或庸俗艺术,即 kitsch)之间的内在联系,并不仅仅在于对经济压力的屈从,还在于先锋派艺术表面上的创新背后暗含了一种大众文化的惯常策略,即对俗套和时尚的利用。先锋派所追求的那种不断更新的艺术风格,其实就是一种俗套式的时尚策略,是一种对流行的营造:

> 先锋派艺术家最富有特征性的现象之一是永无休止的狂热实验,它来源于对雷米·德·古蒙(Remy de Gourmont)所说的"美之新奇"的强烈现代渴望;它那勤奋的劳作日复一日,是永远织不完的珀涅罗珀之网。当庞德把艺术美界说为"一种俗套与另一种俗套之间短暂的喘息"时,他也许是想暗示这一任务的必要性和艰难。
>
> 所以说,先锋派与时尚的联系是显而易见的:时尚就是珀涅罗珀之网,一件永远无法完成的工作。在某种新形式变成陈词滥调、庸俗之物和俗套而被抛弃之前,时尚也会经过令人新奇和陌生、惊异与愤慨的阶段。正是在这里,我们体会到波德莱尔悖论的深邃真理,那就是委天才以创造俗套的重任。由此看来,由于现代文化固有的狂热的天才崇拜矛盾原理作用,先锋派在时尚影响下注定要争取它曾不屑一顾的普遍流行——这正是先锋派寿终正寝的开始。①

如果我们以这种观点去透视中国当代的先锋派艺术,确实可以看到它在营造时尚,促成时尚,向大众文化学习,或者说,先锋派文化本来就具有这样的特性。文学界一波又一波的"新……",就是经由批评家对"命名权"的争夺,而被赋予某种领导潮流的先锋地位;美术界各种新潮,从包扎艺术到装置艺术,从"新生代"到"政治波普",不正是种种时尚的追求吗?在一种对"时尚性"创新花样的追求中,先锋派的政治意味衰退了,其颠覆性耗尽了。于是,先锋派不再"先锋"而转向"后卫"了。当然,这里特别需要注意的一

---

① Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge: Harvard University Press, 1968, p. 82.

点是,在先锋的时尚中,俗套被深深地掩藏在能指游戏和创新冲动后面,而正是由于这个现象,所以历来的理论家很少把先锋派的游戏规则和大众文化的游戏规则联系起来,最常见的说法是先锋派是和大众文化的套路截然对立的。

假如以上分析可以成立,那么,我们有理由认为,一些先锋艺术家的角色在暗中发生了转换,从“先锋的”立场转向“后卫的”立场。如果我们不是用规范的语言,而是以描述的语言来说明这种转变,那么,可以说这种变化是整个文化场边界模糊趋势的一种表征,一种在分化基础上出现的“去分化”现象。先锋派艺术家的角色转换是耐人寻味的。与此相关的另一种倾向正好相反,即大众文化有时也采用先锋的面目出现在中国文化舞台上。所谓大众文化的先锋形态,是指在一些大众文化的样式和产品中,激进的政治立场和形式革新的外在形态,使大众消费主义的意识形态居于背景之中,日常生活不再是一种单纯的消费享乐主义,而是带有强有力的反叛性质和颠覆功能。大众文化的这一现象在造型艺术、表演艺术和流行音乐中体现得最为显著。像“政治波普”这样的艺术形态,其大众的波普特征和先锋的政治立场完全混淆在一起了,从一个角度说是先锋艺术,从另一个角度看又带有显著的大众艺术品格。这里,有两个问题需要特别指出,其一,大众文化并非一个不可变化的恒定之物,从“后卫的”立场转向“先锋的”立场,在特定的条件下是可能的。这样的条件主要取决于艺术家对日常现实采取什么态度:如果采取认同的态度,大众艺术的形式便转向大众文化自身的“后卫”本性;相反,如果采用一种疏离的批判的态度,即使是典型的大众文化形式,也有可能具有某种先锋性。这样一来,我们可以看到,处于大众文化这个大规模生产的“次场”之中的艺术家,也可以摆脱这个“场”的一般游戏规则,以相反的途径去争取文化资本,进而颠覆场内现有的游戏规则。一些摇滚音乐,在相当程度上就带有以大众文化的方式进入先锋的阵营的色彩。倘使说有些先锋派艺术家自然而然地转换成了“后卫”角色,那么,在相同的意义上说,大众文化的艺术家也可以转化为“先锋”。这就是中国当代文化中角色的颠倒和转换的辩证法。其二,大众文化转向先锋的可能性说明,一方面,在文化日益混杂的语境中,各种文化的界限往往不甚分明,甚至相互渗透。大众文化的意识形态可以进入先锋派文化之中;反之,原本属于精

英艺术的先锋性,也可能在某些条件下向大众文化渗透。当精英艺术与政治学和美学分离时,即使它在形式上有别出心裁的创新、能指的疯狂游戏,也有可能失去先锋性;反之,当大众文化采取激进的政治立场和疏离策略时,即使它仍保留了较多的表面商业操作特征和波普性,也可以进入先锋的层面。这里,政治意味和形式意味的关系成了先锋的一个基本指标。另一方面,这种角色转换的可能性,也表明大众文化本身是一个极其复杂的"次场",虽然它具有某种基本的文化特性和游戏规则,但这并不意味着不可改变,转向先锋就生动地说明大众文化的资源是丰富的、可利用的。虽然大众文化和精英主义的文化大众化并不是同一条道,但是,运用大众文化来完成尚未实现的民众启蒙任务,显然是有可能的。这也许是角色颠倒现象给我们的最有价值的启示。

第三节　趣味的分化

以上我们对文化生产的主体——艺术家的角色及其行为进行了初步的分析,从这个角度,我们进一步透视了中国当代审美文化的分化问题。如果说角色行为从一个侧面揭示了文化分化的现状的话,那么,社会的审美趣味的变化将从另一个更加广阔的视野反映出文化的分化趋势。在我看来,审美趣味和角色行为实际上是相互关联的两个范畴,角色及其行为最终要受到角色自身的趣味的诱导和作用,行为是一种外部的活动,而趣味则是内在的价值观和精神取向。所以,在讨论了生产主体的角色行为以后,我们还有必要继续探讨审美趣味问题。此外,我们之所以要讨论趣味问题,是因为我们把趣味当做一个社会—文化的存在样态的一个基本指标。换言之,趣味的概念不仅体现在生产主体的行为之中,同时还广泛地反映在接受主体和流通主体等更加广阔的领域里。即是说,这里所讨论的趣味概念,是一个用于描述整个社会各种"行动者"(布尔迪厄语)的整合范畴。

说审美趣味是一个整合范畴,并不意味着这个范畴在中国当前社会是浑整不分的。我们知道,改革开放以来,中国社会—文化的转变,一个重要标志就在于整合不分的一元中心格局向多元化的分化格局的历史性转变。分化作为我们把握中国当代文化脉络的一个范畴,不仅反映在前面讨论过

的诸多方面,而且还深刻地体现在当前中国文化的趣味方面。在封闭的一元的政治社会中,文化的趣味已经被高度政治化了,它以某种友—敌逻辑而实现着其固有的合法化功能。在这样的社会情境里,趣味无争辩不是多种趣味的不可通约性,而是相反,不存在多种趣味,只有一种中心化的趣味,它是唯一合法的审美趣味,大凡与此相悖的趣味,都被当做非友的敌对范畴来看待。于是,唯一合法的趣味成了不容争辩的专断趣味。任何人只有依从和接受,无权质疑和抵制。在“文化大革命”中,这样的情境发展到登峰造极的地步,以至于任何异端趣味都被视为“资产阶级”、“小资产阶级”、“封建糟粕”等不合法的东西。当一个社会被人为地简(强)化为一种单(唯)一的审美趣味形态时,这个社会的文化必然是贫乏的。我们不妨把“文化大革命”看做是一个趣味“清剿”和“纯化”的过程,其教训是令人深思的。改革开放的伟大实践打破了这种僵化贫乏的状态,近几十年中,文化的长足发展不但体现在文化生产力的巨大增长和产品的极大丰富这些客观的领域,同时也使人们的主观世界发生着巨大的变化。而透视这种变化的一个独特视角,就是社会的审美趣味。如果说中国当前文化的分化导致了主导文化、大众文化和精英文化三足鼎立的话,那么,这种分化首先反映在文化生产的主体角色功能和行为的分化上;更进一步,这种分化还不可避免地反映在整个社会的审美趣味的相对分化上。显而易见,当前丰富多彩的文化活动,完全打破了强制性的单一趣味模式的羁绊,正在走向多元和分化的格局。

一　趣味与社会变迁

审美趣味是古典美学的核心范畴之一。在中国古典美学中,这个范畴的含义极其丰富,它可以是一种“得意忘言”的“妙悟”(老庄),或一种“观道”、“味象”之“澄怀”(宗炳),一种“胸次”(黄庭坚),也可以是叶燮所言的美“必待人之神明才慧而见”之能力,或王夫之所描述的“能兴者谓之豪杰”,甚至是刘勰所谈及的一种个人审美偏爱与禀赋:“慷慨者逆声而击节,

蕴藉者见密而高蹈,浮慧者观绮而跃心,爱奇者闻诡而惊听”①。在西方古典美学中,趣味是一种鉴赏力或判断力。休谟认为它是主体经由想象而产生的辨识美丑善恶之能力。它既有相对性,因时代、民族和个体差异而有所不同;又有一致性,因为它源于主体内在方面相一致的“自然本性”。康德指出,趣味乃是一种理性的判断力,是普遍有效的,导源于人类先天的“共同感觉力”。总的看来,审美趣味作为一个整合的概念,标志着主体的某种审美品鉴能力和判断力。依我之见,趣味一方面体现为审美主体对审美对象的选择性及创造或欣赏的行为指向,亦即审美偏爱;另一方面又反映了主体审美行为中所显露出来的判断力及其相应的价值规范。

从理论上说,趣味首先体现为个体的审美偏爱和判断力。不同的个体因文化背景、人格和生活经历的差别,自然会各有所爱,前引刘勰的那段描述即如是。西方有一句谚语,叫做“趣味无争辩”,中国人也常说:“萝卜青菜人各有所爱。”个体趣味千差万别因人而异,这不足为奇。然而,对我们的讨论来说重要的不是这种因人而异的个体趣味,而是由相对一致的个体趣味所形成的群体趣味,亦即相当一部分人的趣味一致性。从文化学意义上看,正是这种群体或集团相对一致的趣味类型,才蕴含着值得思索的文化内涵和社会学意义。这无疑是我们探究中国文化的变迁及其文化矛盾的一个十分有用的理论视角和分析参照系。

趣味的构成法则十分复杂,简单地说,它不是一个凝固不变的范畴,而是随着社会经济、政治和文化的变化而变化。反过来也可以作如下表述:趣味的变化像一个晴雨表,它敏锐地昭示着社会的变迁及其内在矛盾。这里,我想强调一下辩证的方法论,我们既可以透过趣味的转变来透视社会的变迁,同时也可以从社会的变化来剖析趣味的分化,两者的关系乃是一种辩证的互动关系。更进一步,我想指出一个事实,群体或集团趣味的发展与变化,最典型地反映了社会文化的变迁。这里,在具体研究趣味的社会学结构之前,我想提出一个研究趣味问题的社会学方法。在我看来,趣味的构成涉及两个最基本的社会方面:第一,群体的趣味与社会分层现象密切相关。从

① 刘勰:《文心雕龙·知音》。

社会学角度说,社会的变动必然导致社会分层(social stratifiction)现象的出现,亦即财富的、权力的或价值上的差异及其相应的文化分化。随着它们逐步系统化与合法化,便形成了不同的社会阶层或群体。一些社会学家(如涂尔干和帕森斯)坚信,社会的变迁对人们的行为活动重新进行划分,因而使某些功能比另一些功能更有价值;另一些社会学家(如韦伯以及福柯等)指出,不是功能而是权力(Power)的重要性构成了社会阶层和集团划分的根基,而不同的经济、政治和社会地位决定了不同的阶层及其相应的文化趣味。由此看来,中国社会目前面临的巨大转变,实际上正在进行着新的社会阶层的调整与划分,某些新的阶层或文化集团正在形成,而另一些旧的阶层或群体则在瓦解或地位下降。新兴的上升的阶层或群体由于其社会—经济地位的变化,必然会在经济、政治和文化上提出自己的要求,进而形成相应的群体趣味;反之,衰落的下降的群体,亦会随着地位的变化,导致其重要性和趣味的衰微。这就意味着,首先,任何社会—文化作为一个整体,其内部的趣味不可能是平均划一和全体一致的,必然会有不同阶层和群体趣味类型构成的矛盾冲突,又在相当程度上反映了该社会—文化的基本面貌和内在矛盾。关于这一点,法国著名美学家杜夫海纳有一个很好的说明,他以另一法国社会学家里纳尔(L. Leenhardt)的理论为佐证:

> 趣味社会学总是与集团或阶级的社会学密切相关,因为趣味判断赖以形成的思想领域反映了与之相关的那个社会的结构。在现代社会中,所形成的某个集团与统治阶级紧密地联系在一起,不同的集团所倡导的审美判断,通常因其所占据的地位以及在此地位上形成的世界观的不同而有所区别。作为一种理论的概括,雅克·勒纳尔提出了三种地位差别:征服者地位、胜利者地位和捍卫者地位。与这三种地位相一致,相应地就有三种价值体系,亦即有三种趣味类型:A. 由一个新兴阶级所倡导的趣味的形成;B. 一整套非常严密的规范的确立,这些规范同一种业已完好确立了的趣味相一致,与一个不但已完全确立起来而且更关心捍卫自己而不是征服什么的社会相一致;C. 一种我们可称之为衰落的或堕落的趣味,它与正在失去自己权力并死抱住某种表现方式不放的社会阶级或集团相一致,在这一时期该阶级或集团所属的一般社会中,一个其趣味可归诸于 A 类型的新阶级或新集团已经出

现。①

勒纳尔所提出的分析系统对于我们考察中国当前文化中趣味的变化是有借鉴意义的。当然,中国文化的一些特殊性要求我们作出一些专门的研究,不能只限于套用这一分析系统。历史与现实都表明,每当社会发生巨大变迁时,每当文化处于转型关头时,便会出现显著的趣味冲突,即是说,在这种剧变的过渡时期,各阶层或集团的经济、政治和文化地位经历深刻的变化与调整,不同的趣味类型也就自然处于错综纠结的复杂关系之中。社会变革愈是深刻广泛,由此带来的趣味冲突亦愈加激烈尖锐。显然,当前中国正面临这样的变革,经济、政治和文化体制都处于转变的艰难过程中,因此,出现复杂的甚至令人困惑的种种趣味冲突便不足为奇了。

第二,不同的趣味的形成,从社会学角度说,乃是一种艺术接受能力和价值观的形成。依照法国社会学家布尔迪厄的理论,艺术生产和接受是对应的,特定的艺术风格和产品的生产总是针对特定的接受群体的。他指出:"艺术作品是作为一种象征的资本(而不是经济资本,尽管它也许是经济资本),只为已经掌握了占有它的手段,即具有译解这些作品能力的人而存在的。"②这种能力实际上就是趣味。在布尔迪厄看来,这样的趣味是通过各种复杂的教育过程形成的,在这个潜移默化的过程中,一切原本清楚的明显的教化因素,被逐渐地呈现为自然而然的,即是说,那些影响趣味构成的人为的外部的因素,采取了似乎人天生具有某种趣味的假象形式,因而掩盖了其中教育的作用。这就是他反复谈及的所谓"习性"(habitus)。在布尔迪厄的理论中,趣味就是一种人们经由教育等外部因素所形成的内在"习性"。他的想法中一个特别值得注意的地方在于,趣味是由有关文化的教育决定的,反过来又制约着文化的生产场的活动。趣味和产品之间的一致性,实际上是两者规则之间的一致性使然。所以,他写道:

> 控制着艺术品接受的法则,就是文化传播法则的一个特例:无论信

① Mikel Dufrenne, et al., *Main Trends in Aesthetics and the Sciences of Art*, New York: Holmes & Meier, 1979, p. 256.

② Pierre Bourdieu, "Artistic taste and cultural capital", in Jeffrey C. Alexander and Steven Seidman, eds., *Culture and Society*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 206.

> 息的特征是什么——宗教预言，政治谈话，公共形象或技术对象等——接受都依赖于那些接受它们的人的知觉、思想和行为的范畴。在一个分化的社会中，所传播的信息的特征和本性，与其公众的结构（即他们的解读能力及其效果）之间已建立了一个紧密的联系。①

这就意味着，社会公众的趣味规则，实际上正是文化产品的生产和传播的基本规则，其间的对应性表明社会的文化活动和行为是由内在的趣味法则或“习性”决定的。

由此，我们可以进一步归纳说，考察中国当代文化中的趣味问题，有几个必须强调的要点：其一，趣味不是一个自然的范畴，而是一个社会范畴，通过对趣味的分析，我们必须把注意力集中在这种“习性”所由形成的社会条件和外部力量上；其二，接受的趣味和生产流通的法则之间的对应性告诉我们，表面上看与受众无关的许多文化现象，其实最终都以不同的方式和趣味范畴密切联系在一起，因此，对文化生产和传播的诸多环节的考察，有必要联系趣味范畴；其三，趣味和群体的某种对应性说明，在社会发生巨大变迁的时期，社会分层不仅导致了政治上、伦理上的分化，同时也反映了趣味的分化。一方面，我们要充分注意到分层和趣味之间的相对关系，另一方面，又要注意两个范畴的复杂联系和互动的可能性，特别是在形成了共享文化的特定条件下更是如此。

二　趣味的社会学结构分析

中国当前文化中的趣味问题相当复杂，这种复杂性一是体现在社会分层的不明晰性上，二是反映在政治、经济和文化的频繁互动关系上。前一个复杂性导致了我们尚不能清晰地依据社会分层的结构来规定趣味的结构；而后一个复杂性则反映出审美趣味并不是一个纯粹的文化范畴，它在不同的条件下与政治的、伦理的甚至经济的因素密不可分地联系在一起。当然，要系统地、结构性地分析中国文化中的趣味问题，我们不得不采用理想类型

---

① Ibid.

的方法,既在现存的趣味结构中区分出不同类型的趣味,同时又要注意到这些类型区分的条件和局限性,亦即关注这些趣味类型的区分的相对性和彼此联系。

首先,我们注意到一个相对独立的文化精英(而非社会精英)群体的存在。这些人要么是直接从事审美文化生产的各类专业、半专业艺术家,学院派艺术家,要么是与这种生产有着密切关系的其他文化人,诸如批评家、鉴赏家、教师、理论工作者,或有高度审美修养的其他人。说这些人属于一个文化群体,当然不是从实证角度的统计,而是基于他们共同的职业角色、相对一致的社会—经济地位以及审美趣味,是从经验上作出描述的一个松散的文化群体。他们不具有政治学意义上利益集团的紧密性特征,更多地是依赖于思想观念上和价值取向上的某种共同性而联系在一起,这些联系有时也通过某种文化社团、机构或活动的纽带而实现,甚至是纯粹的个人人际关系。我们通常宽泛地把他们称为"文人"或"文化圈内人",或用较为严格的社会学术语来描述,即文化生产"内集团"(in-gronp)而非"外集团"(out-group)。说这类人是文化精英而非社会精英,这个区分很重要,因为它恰如其分地表明了该文化群体在当代中国社会中所处的现实地位和困境。作为文化精英,他们在精神生产领域(或更宽泛地说在意识形态话语生产上)有某种传统的"优越性",他们是"人类灵魂的工程师",是"人学"的思想家,背负着反省批判社会、启蒙民众和捍卫传统人文价值的多重使命。但他们不属于社会精英,亦即不属于政治学意义上的官僚,也不属于经济上财富丰盈的"上层阶级"或"新中产阶级"。"优越的"思想地位与相对贫困的社会—经济地位的强烈反差,构成了其现实处境的真实写照。他们的"权威"或许只限于有限范围内思想上的批判性和艺术上的创造力。但从历史角度看,这个阶层十分重要不可或缺,任何文化倘若没有这一文化集团,都将是平庸的、猥琐的甚至可怜的。他们作为一个文化群体,与传统的人文价值和审美规范有着密不可分的"血缘"联系,是传统文化历史遗产的当然继承者,亦是一切优秀价值规范或标准的当然捍卫者,同时又是文化进步与创造的重要动力。这个群体的趣味可以不那么严格地概括成"雅趣"或"高雅趣味",其主要特征表现为崇尚创造性和个性风格,追求思想的独立性、伦理的严肃性与艺术的完美性。文化精英的趣味是与精英文化的存在密切相关

的，或者说，雅趣正是精英文化基本特征的反映。当然，这种雅趣有时也会染上脱离大众或学院派的偏见，带有一定程度的自恋特征和精英主义倾向。在中国社会面临的巨大转变过程中，在当前文化的深刻转型历程中，近几十年来，我们清楚地看到这种趣味所经历的明显困境。风起云涌的大众文化已占据主流文化的地位，而精英文化处于令人不安的危机之中，文化精英们感受到一种被冷落、被剥夺、被疏离的角色认同危机，他们被挤压到边缘文化的境地。可以毫不夸张地说，雅趣已在大众文化的扩张面前失去了昔日的光辉与强大的号召力，显得有点“过时”了。雅趣的衰落与文化精英的困境有关，也许可以看做是文化精英们在社会变迁中地位变化的必然反映和象征。

依照社会学理论，趣味乃是一种文化和教育的产物。然而，在一个社会和文化上都存在不平等现象的社会中，这些文人雅士的趣味最具有迷惑性。虽然从一个角度说，他们的趣味形成与特定的艺术或审美教育的专业化有密切关系，但从另一个角度看，这些人的趣味又往往以才能天赋的形态体现出来，似乎是超越特定教育体制功能的。其实，这些文化角色的“习性”，完全是一种文化的产物，是一种文化资本。在文化生产的“有限生产场”和“大规模生产场”的二分格局中，这些角色的趣味是非常复杂的。这种复杂性体现在其动力学特征上，一方面，这种雅趣和传统文化的古典趣味、特别是贵族文化趣味有着某种内在的历史联系；另一方面，这种趣味在当前的文化情境中，又往往呈现为某种激进的先锋性。前一个方面代表了雅趣与过去的历史联系，后一个方面则相反，揭示了雅趣自身所具有的“反传统”的偏激特性。其实，这两种动力学特征就相辅相成地统一在雅趣之中，表现为精英文化的内在趣味特征。此外，由于“有限生产场”和“大规模生产场”的相互联系，决定了文人雅趣多半只限于“有限生产场”。即是说，雅趣的功能通常只在“有限生产场”发生作用。

第二种趣味类型我们可以宽泛地称之为正统趣味，它与主导文化是对应的。这种趣味是中国特色的体现，它更多地是与非人格化的制度化因素联系在一起，反映在各种文化政策和法则的制定与实施中。如前所述，这种趣味不但体现为一种非人格化的制度化力量，而且也和特定的文化群体密切相关。这就是所谓的体制的文化人，从各种政府文化机构的工作人员，到

无数官办和半官办的文化机构,甚至像高等院校这样的体制内的文人。他们是政府文化政策的当然代表,也是主导文化所以能运行并发挥作用的内在因素。缺少这样的文化群体,主导文化的运作将是不可能的。

在过去封闭的政治导向文化体制中,这种正统趣味是唯一合法化的,具有不可摇撼的权威性。它的特征可初略地概括为如下两方面:一是政治的—伦理的考虑高于一切的工具主义,即总是依据政治领袖的学说和一定时期内的政治—经济目标以及相应的形势来提出文化上的要求,并以与计划经济相适应的指令计划来强求审美文化的生产。审美文化的根据不在于自身,而在于它的教育功能和维护现存社会秩序的功能。二是理论上倡导把雅文化的思想内容和深度与民间文化的喜闻乐见形式糅合起来,使艺术为工农兵大众服务。这个特征与第一个特征密切联系在一起,因为只有这样才能实现上述功能。然而,在转向以经济为中心的现代化过程中,随着市场导向文化的逐步形成,情况似乎发生了变化。首先是这种正统趣味不再是唯一的了,其权威性相对削弱了。究其原委十分复杂。对历史的反思,尤其是对畸形的封闭文化的反省和片面的工具主义的批判,已经把违背艺术规律的教训清楚地呈现在人们面前。其次,随着文化体制的改革,文化权力的下放,促使一个市场化的文化逐渐形成。换言之,文化的生产不再刻板地按照“计划”模式进行,而是依据供求关系通过市场这只“看不见的手”暗中调节着,正是在这个意义上,我们说正统趣味的权威削弱了。如今,它更多地反映在文化政策法则的制定实施之中,体现在以立法的程序对文化发展进行宏观调控。然而,正统趣味虽说不再是唯一的绝对权威,而是一种调整各种趣味冲突的中介环节,但却面临着各种复杂的矛盾和棘手的两难选择。比如,鼓励文化的市场化,以市场的供求来自发调节生产与消费的矛盾,却会遇到庸俗趣味的泛滥,甚至出现了危害思想正确性和伦理严肃性的“堕落”倾向,以及不加选择地引入西方低劣文化产品等现象。市场流通中的“格雷欣法则”是个棘手问题,所以就会有持续不断的“扫黄打非”。于是,正统的趣味便有必要作为一种文化力量从中干预。近年来提倡播映爱国主义电影,大唱革命歌曲,以及提倡主旋律组织“五个一工程”等等,便反映出这种正统趣味的作用。

从根本上说,正统趣味乃是体制文化的必然产物,它反映了政治对文化

的必然要求。不同于精英文化的雅趣,这种主导文化的正统趣味有一系列明确的价值标准和解释话语。如果说雅趣与文化精英的判断力和鉴赏力相一致的话,那么,这种正统趣味则似乎直接对应于体制的要求。或者说,正统趣味本身就不是针对任何特定的文化群体的,它的目标乃是对社会所有受众有所作用。但问题在于,在一个日益转向消费文化和市场化导向的社会中,正统趣味往往不得不以某种体制的力量来强化自己的存在。这就导致了正统趣味和文化市场的普遍趣味之间的差异乃至冲突。比如,那些鲜明地体现了正统趣味特征的文化产品,却有可能在市场化的文化中处于相对被冷落的地位。换言之,符合正统趣味的产品却不一定在文化市场中占有重要位置。这里显现出来的正统趣味和市场所要求的趣味之间的冲突,是晚近中国文化的一个值得分析的现象。如果我们把精英文化的雅趣所代表的意义模式,视为关注能指和所指之间的张力关系及其协调的话,那么,比较说来,正统趣味在能指和所指之间,更加关注所指的构成及其意识形态倾向性。虽然这两种趣味本质上有所区别,但它们都有一个共同特征,那就是这两种文化及其趣味在文化资源相对垄断的条件下,往往能够获得较大的生存空间;反之,一旦文化资源从中心化控制转向离散状态,特别是以市场机制的运行来调节文化生产和消费的关系时,这两种文化趣味的相对衰落便是不可避免的了。从学校这个文化趣味培育的主要场所来看,正统趣味和雅趣仍然是主要的提倡目标。换言之,从教育体制的“习性”培育模式来看,主导文化和精英文化相对来说仍占有较为优势的地位。但是,有两个问题需要提及。第一,在学校教育中,虽然主导文化和精英文化及其趣味培养是基本目标,但是,由于大众文化迅速发展,以及中国文化乃至全球文化的变化,原来不登大雅之堂的大众文化内容也开始在学校趣味教育中占有一定地位。第二,学校作为趣味培育的基地,其能量和作用正在下降。即是说,面对市场化的大众文化的强有力竞争,学校的趣味教育模式正面临着严峻考验。虽然说学校趣味教育仍以正统趣味和雅趣为主,但由于整个社会正在转向以经济为中心的社会,由于种种无需赘言的原因,审美教育可以说相当薄弱。相对于整个社会的风气和大众文化的压力,学校趣味教育的功能在衰竭。这就导致了学校趣味教育和社会趣味普遍状况的严重脱节。这种状况可以作如下表述:一方面,社会的整体文化教育水平在不断提高,另

一方面,整个社会的趣味状态则并没有相应地显著提高。文化大众的出现非但没有使得雅趣和正统趣味得到广泛普及,而是相反,反倒成为大众文化趣味的主要消费者和支持者。从这个角度来看布尔迪厄的趣味生产理论,我以为有必要加以修正。从中国晚近文化发展的现状来看,学校的趣味教育正在面临严峻挑战,而非学校的社会化的趣味影响则显然成为一个强有力的"习性"培养场所。正像我们曾经分析过的那样,随着公共领域的扩大,随着大众传播媒介把各种信息的"远距传播"变成现实,造就人们趣味的途径已经不再局限于学校和正规教育,而是转向更加广阔的公共领域,转向大众传播媒介。因为文化资源经由市场的调整,经由大众传播媒介的媒介化,形成了某种离散化状态,使那些依赖于资源中心化而存在的趣味不可避免地被"边缘化"了。

这样一来,我们的思路便自然而然地进入了第三种趣味类型——大众文化的流行趣味,这是我们要讨论的第三种趣味。假若说雅趣和正统趣味是早已存在的趣味类型的话,流行趣味则显然是一种新的趣味类型,它与飞速发展的大众文化有着密切的因果关系。大众文化在当代中国文化中是一种带有共享文化性质的文化,即是说,这种文化变成广大受众所普遍接受的文化。诚然,共享性模糊了大众文化与其受众群体的对应关系,同时也掩盖了流行趣味形成的社会文化原因。尽管如此,我们还是可以清理出一些值得讨论的线索。与大众文化的流行趣味联系最为密切的当属文化大众,即具有读写能力的都市大众。所谓都市大众,是一个相对模糊的范畴,泛指在现代化过程中,随着工业化和都市化的发展,随着教育的普及以及市场化的文化的形成,在大中城市里出现的一个人数众多的庞大群体。这个人数庞大的群体成为大众文化的基本受众。按照布尔迪厄关于趣味形成的理论,趣味和文化生产之间存在着明显的一致性。趣味就是一种对特定艺术产品的接受能力,特定的接受能力自然要求特定的艺术产品,在这个意义上说,生产生产了消费,而消费反过来又消费着生产。这样的生产和消费辩证法,决定了大众文化生产与消费是同一过程的两个不同方面。所以,我们有理由陈述这样的看法:一方面,由于都市大众特定的文化教育水准,他们具有一定的读写能力,即是说,具备了一定的趣味或鉴赏力。但是,由于其教育的限制,他们通常缺乏专门的艺术体验和鉴赏训练。加上商业社会和消费

社会的意识形态作用,自然而然地助长了一种追求娱乐性和感官性文化消费的倾向。于是,短暂的时尚性的流行风尚,成为他们接受文化的必然选择。更进一步,大众文化媒介化之后所创造的广阔公共领域,为他们这种“习性”的形成发展提供了更多的机会和更广的空间。另一方面,大众文化的发展,又为这种趣味的流行和扩张创造了条件。因为有这样的趣味存在,也就形成了潜在的广大市场和消费者,于是,大众文化作为一种趣味塑造的过程,那些大众文化人作为趣味的塑造者,反过来对都市大众施加深刻的影响。布尔迪厄说过:

> 某种风格的艺术作品的反复感知,也就促进了控制这些产品生产的那些规则的无意识内化。就像语法规则一样,这些规则本身并不为人们所理解,它们也很少被明确指出,甚至是无法说明的:比如,一个古典音乐的爱好者并不知道也不具备以下规则的知识,但他已经习惯了的这种声音艺术所要求的规则。①

大众文化的接受群体正是通过这样的反复,变成其流行时尚的消费者和支持者。依照布尔迪厄的说法,趣味的表征实际上是对规则的一种无意识内化,它在潜移默化中成为人们的“习性”。这种“习性”往往体现为一种对某种风格的作品的特有的熟悉感和归属感。所谓熟悉感,是指每当接受者面对自己已经反复接受过的那类文化产品,便会产生一种特有的熟悉感。我以为,这种熟悉感反过来强化了他们对这类作品的迷恋,并且必然导致作出某种积极的评价。而所谓归属感,则是指受众在接受他们所熟悉的产品时,会产生一种认为这样的产品是属于自己所属的群体的感觉,因为这样的产品中凝聚了他们的价值观和意识形态。所以,每当他们接受这样类型的作品时,熟悉感也就自然地转化为归属感。而熟悉感和归属感中重要的东西,正是某种“习性”,也就是趣味。在这一点上,可以肯定地说,大众文化依赖于文化大众,反之,文化大众又依赖于大众文化。更进一步,都市大众对大众文化的依赖,本质上说明了一种价值判断。正像布尔迪厄所指出的那

---

① Pierre Bourdieu, “Artistic taste and cultural capital”, in Jeffrey C. Alexander and Steven Seidman, eds., *Culture and Society*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 207.

样:“艺术能力(art competence)可以被暂时定义为一种预备知识,正是通过这种知识,表征的世界才可能被划分为一系列相关类型:一旦把握了这种分类系统,也就能够把表征世界的每个要素都置于一种类型中,而这种类型又必然决定了和其他类型的关系。”①通俗地说,一旦受众的趣味形成,就必然会把某种类型的艺术作品视为比其他作品更有价值,这就确定了在艺术这个“表征世界”中,各种不同艺术风格与特定接受者的相互关系。换一种说法,即受众的趣味决定了艺术场中什么类型的作品对他来说具有更高价值。比如,一旦文化大众习惯了大众文化,一旦他们形成了与流行趣味相适应的“习性”之后,就必然会把大众文化类型看做是对他们更有价值的东西,因而更加值得去接受和欣赏。而那些他们不熟悉的文化类型,亦即那些他们尚不具备接受能力的艺术风格,自然也就成为他们感到陌生并难以形成归属感的文化。

除了文化大众以外,与大众文化的流行趣味密切相关的,还有两种特别的群体,那就是“中间人”以及大众文化的“消费偶像”。前面我们已经讨论过“中间人”的角色及其行为,这是一种新出现的文化角色,是社会文化资源市场化和离散化的产物。之所以说他们是一个文化群体,理由在于他们有相同的角色位置和文化功能。就角色位置而言,他们处于文化生产—消费之间,是沟通这两方面供求关系平衡必不可少的中介环节。虽说在过去政治导向的封闭文化体制中,事实上存在着“中间人”,但他们却是微不足道的次要角色,是服务于政治导向文化生产的配角。在新的文化体制中,由于种种原因,特别是市场化的文化的形成,他们获得了相对的独立性,进而构成一个相对独立的文化群体。就其文化功能而言,在新的文化条件下,这类人的作用十分注目,由于他们所处的特殊中介角色位置,他们可以直接干预、诱导甚至垄断审美文化的生产,如出什么书,上演什么节目,如何对演员进行形象设计或“包装”等;同时,他们又可诱导大众消费潮流,塑造消费者的趣味,甚至是人为地制造出流行时尚和“消费偶像”。由于他们所处的特殊有利位置,事实上“中间人”扮演着三重角色,即他们是主导文化正统趣

① Ibid., p. 206.

味的代言人，又是文化精英雅趣的知音，同时还是大众趣味的塑造者。他们既是文化人，又是传播者，同时还是经营者。正是因为他们所扮演的多重角色，决定了其趣味是以上多种趣味的复合体，是各种趣味纠结在一起所形成的产物。比如，在“中间人”身上，尤其是服务于政府文化机构的“中间人”身上，明显会同时存在三种压力，首先，是特定时期具体文化政策的导向，普遍的政治倾向性与伦理严肃性的必然要求；其次，由于他们大多受过良好教育，深谙艺术的优劣规范和价值标准，甚至本身就是文化圈内人士，因此在理解精英文化及其雅趣方面远胜于一般人，即是说，他们会自然感受到精英文化的感召力与吸引力；最后，也是最重要的一点，由于文化体制的改革，由于权力的下放及文化市场的构成，他们承担了自负盈亏的文化经营者的责任，进而深切地感受到来自市场的巨大压力，以及大众文化和流行趣味难以抗拒的诱惑力。正是这三种趣味压力的交互作用，形成了“中间人”复杂而矛盾的趣味结构类型，甚至不时使他们陷入某种三难选择的困境和多重角色扮演的角色冲突。从职业责任感角度看，他们有必要坚持正统趣味；从内心意愿角度看，他们想弘扬精英文化、培育人们的高尚趣味；但从现实的处境着眼，他们又往往不得不屈就于市场压力和效益的诱惑，甚至媚悦大众的流行趣味。我以为，在这三重矛盾冲突中，市场的压力和时尚的诱惑，往往比其他压力更大也更直接。在那些民间性的“中间人”身上，这种压力几乎是唯一的一种压力。所以，“中间人”的趣味往往显现为追逐市场，制造时尚，造就流行。从当代中国文化的发展现状来看，大众文化的流行趣味有两个基本内涵：其一是一种消费享乐主义的意识形态，即把艺术的接受活动视为单纯的娱乐性活动；其二是对特定程式和俗套的依赖，即流行趣味往往呈现为相应的程式和俗套。时尚流行说穿了不过是某种程式或俗套的流行，当消费享乐主义以这样的程式和俗套方式面对大众时，它既简化了接受的难度，又强化了受众对这种程式和俗套的依赖，同时又实现了消费享乐主义的意识形态功能。“中间人”作为文化传播的关键环节，深谙这些流行趣味的游戏规则，而且有效地利用这些规则。正是在这个意义上，一方面，我们注意到，如果说雅趣的意义构成方式是追求能指和所指之间的张力和平衡，而正统趣味是追求所指的升华和深度的话，那么，相对来说，大众文化的流行趣味关心的是能指的构成和程式。时尚作为大众文化的趣味的基本表现

形式,就是不断花样翻新的程式和俗套的批量生产。另一方面,我们也注意到,这些“中间人”由于其角色的规定,对时尚和俗套的运用,不但体现出这个群体角色的趣味倾向,而且具有某种特别重要的对受众的趣味塑造功能。换言之,大众文化的流行趣味的塑造,在某种意义上说,就是“中间人”的基本角色行为。他们正是通过程式和俗套的传播,既强化了受众对流行趣味的依赖,又强化了消费享乐主义的意识形态。这也就是布尔迪厄所说的“习性”的培育。

假如我们把“中间人”视为流行趣味的塑造者,那么,在这种趣味的形成和扩张中具有重要“示范效应”的一个小规模群体,是一些大众文化的“消费偶像”。从偶像的角度来看,趣味不但体现在文化产品的内容和形式之中,而且也深蕴在操作这些产品的主体,即“消费偶像”身上。这些偶像的范围也很广,包括各种大众文化艺术家、节目主持人、演艺明星、体育明星、时装模特等等,总之,就是那些在传播媒介上经常出现的引人注目的各式人物。他们既是流行趣味的塑造者,又是这种趣味的实践者。甚至他们本身就已经超越了具体的行为范围,成为一种文化的象征符号。就是说,他们是流行趣味的传播媒介,因为他们频繁地出现在大众传播媒介上,不但操作大众文化,而且又以特别有感染力和示范效应的方式,传播着大众文化的流行趣味。按照法兰克福学派社会学家洛文塔尔的看法,“消费偶像”不同于“生产偶像”,是一种“索取者”类型,而消费领域中成功的人物就是一种消费品。“消费偶像”的功能不是激发人们去探索和创造,而是导致被动的接受,追求好奇和娱乐满足。① 我们知道,消费社会中往往不停地创造出种种“消费偶像”,这些偶像的文化功能就在于他们不断地向受众示范流行时尚,并带动更多的人介入特定的时尚行为之中。大众文化的程式和俗套正是通过这样的角色样板对广大受众发生影响的,从根本上说,这样的角色所实践的文化不只是具体的作品,宽泛地说,他们是在传递某种生活方式,某种日常生活的消费主义意识形态。“中间人”正是借助这样的样板角色,来实现程式和俗套的流行,进而对文化大众施加有力的影响。如此一来,我们

① Leo Lowenthal, *Literature, Popular Culture and Society*, Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1961, pp. 109-137.

就把“中间人”—“文化偶像”—文化大众这三个本不相关的群体联系起来了。他们虽然都是大众文化的流行趣味的拥护者,但具体的角色行为却有所不同。“中间人”是流行趣味的塑造者,“消费偶像”则是流行趣味的示范性的实践者,而文化大众才是流行趣味的真正接受者。通过各种行之有效的程式和俗套的操作,流行趣味的“习性”便不知不觉地内化了。

三　趣味的互动结构

从总体上看,中国审美文化的当代分化导致了一个三足鼎立的结构,即主导文化、大众文化和精英文化。文化的外在形态实际上与其内在的趣味有着相对的一致性。因此,对正统趣味、雅趣和流行趣味的分析,实际上是对中国文化在新的历史条件下的分化的进一步说明。指出存在着三种趣味类型是远远不够的,尚待讨论的问题是这些趣味处于一种什么样的结构关系之中,它们之间有哪些互动和影响。

在我看来,当前中国文化中的基本趣味类型处于错综复杂的相互关系之中,因而构成了一种值得深究的趣味社会学结构。

首先,我们必须意识到,中国当代文化市场化是决定这些不同趣味类型位置关系的基本框架。它是中国文化经济的基本课题。市场本身的构成规则和运行法则,确定了各种趣味类型在多大程度上和范围内存在,也就确定了不同趣味与受众的关系。

以下,我们重点展开对三种趣味的结构关系的社会学分析,以期从总体上把握中国当前文化的趣味特征和发展趋势。

先让我们分析一下文化精英们为之终生奋斗和誓死捍卫的雅趣所面临的困境。从理论上说,正统趣味具有绝对的权威性,它所关注的政治上和伦理上的规范,对艺术家们有相当的制约作用。一般来说,具有强烈社会责任感的严肃艺术家,多半会在其趣味中恪守伦理的严肃性,这在本质上与正统趣味并行不悖。有可能越轨的也许是倾向性上的差异,这便形成了文人雅趣与正统官方趣味之间十分微妙的关系。此外,正统趣味要求雅俗结合,在理论上虽是可能的,但在现实中却会遇到障碍。这就是说,囿于雅趣的优秀规范和审美标准,追求个性风格的表现性价值,往往会导致文化精英主义而

忽略大众,成为曲高和寡的咏叹调。特别是当代社会大众文化的形成及其流行趣味的扩张,通常会使严肃艺术家产生某种不愿共享的背离倾向。在文化界,有一种观点典型地反映了这种倾向,即有人主张,在中国现有的文化结构中,保持一小块先锋艺术的"净土"是必要的,因为这不但可以为抵制大众文化的广泛渗透提供一个基地,而且也可以为那种"为艺术而艺术"的信仰提供一个实践的场所。

较之正统趣味的压力,大众文化的流行趣味所造成的压力似乎更强大、更直接。这种压力是通过文化市场事实上存在的"格雷欣法则"(即劣币驱逐良币)而使文化精英们深切感受到的,通俗地说,亦即文化市场流通中,大众文化的流行趣味产品自然会排挤雅趣性的文化产品,进而使文化精英被无情地边缘化,产生一种强烈的被剥夺感和疏离感。当前中国文化市场中流行趣味事实上的"霸权"地位,使雅趣面临深刻的危机。最有说服力的经验现象莫过于如下事实:文化精英们力主优秀价值,热衷于各种评奖活动,其种类越来越多,规格越来越高;令人沮丧的是受到专家好评的作品却往往难以赢得文化大众,而那些为评奖专家们所不耻的作品却在市场上大行其道。情况恰如一家报纸的新闻标题所示:"电影评奖越来越多,电影观众越来越冷落。"雅趣的困难反映在市场的缩小,更直接体现在作为文化生产者的艺术家与作为流通环节的"中间人"的趣味冲突上。前者依据某种审美理想和优秀标准来从事创作,而后者则依据市场的行情来规范生产。由于后者手中实际上把持了更多文化权力,因而在两者发生矛盾冲突时,前者必然处于一种相对的弱势,不得不屈就某些市场的要求,或服从于流行趣味的程式和俗套。

接下去我们再分析几种趣味类型的互动关系。首先分析一下正统趣味与流行趣味之间的复杂关系。在过去政治导向的封闭文化体制内,官方正统趣味具有至高无上的绝对权威,是唯一合法化的趣味,不具相对独立性的"中间人"只不过是贯彻这种趣味的某个环节而已。时至今日,中国社会—文化出现了巨大变迁,一种多元的、开放的市场导向的文化正在形成,行政文化体制的衰落与市场文化体制的兴起,是一个问题的两个方面。于是,市场的实际供求关系就取代了计划式的文化生产。专事于传播流通职能的"中间人"群体相对独立起来,他们身负着三种功能:贯彻正统趣味,兼顾趣

雅，塑造流行趣味。这三种功能在现实中很难和谐统一起来，实质上通常处于抵牾不和的冲突状态中。尤其是正统趣味借助文化政策和舆论导向对“中间人”职能的“指令性要求”，与通过大众文化消费需求反映出来的“市场供求关系”，往往处于不一致的对立状态，正像现行经济体制中的“双轨制”所面临的种种矛盾一样，必然使“中间人”趣味出现上面说到的摇摆，使之处于非此即彼的两难选择。结果往往是来自市场需求的流行趣味更有诱惑力，市场的现实压力更为迫切。后者正是通过市场化的种种渠道转变为新的合法化的主导趣味的。

再从正统趣味与文化大众的关系来看，在过去政治导向的一元文化中，前者对大众趣味具有绝对权威和号召力，它最终服务于思想引导和伦理教化的功能目标。而在新的市场导向多元文化中，这种权威削弱了，因为它的功能已从过去的强制性控制转向文化政策与法规的调节。而且现实文化格局又向大众提供了多种可能的选择，不再是主导文化“独此一家别无分店”的一元状态。随着这种正统趣味的权威削弱和多种选择的可能性的实现，再加上消费社会的意识形态不断取代政治社会的意识形态，享乐主义成为普遍的追求，流行时尚和趣味广泛蔓延，就可能在正统趣味之外竖立起另一种形态的“霸权”，甚至与正统趣味背道而驰，完全摈弃正统趣味所要求的思想上的纯洁性与伦理上的严肃性，转向流行趣味。这时，不但文人的雅趣被冷落了，甚至官方的正统趣味也面临着事实上的挑战。

以上是我对中国当前文化趣味问题的基本描述和分析，实际情况显然比这一描述分析更加复杂。我们不必为雅趣的衰落忧心忡忡，也不必为大众文化的流行趣味普遍蔓延感到不安。我们需要做的工作既不是对精英文化雅趣的简单复兴，也不是追逐大众文化的流行趣味并推波助澜。文化的发展往往是各种力量互相作用并最终妥协的产物，因此，需要思考的问题在于，在新的历史条件下，如何重新去发展一种新的审美趣味教育模式。这种教育不但在学校这样的体制范围内进行，同时也必须在更加广泛的公共领域里展开。新的审美趣味不仅要包含现有的审美趣味因素，而且必然会有新的因素加入，进而形成新的趣味结构。不管未来的趣味结构是怎样的，有一点可以肯定，那就是未来的趣味结构必定不是一元的中心化，而应该呈现出多元的丰富状态。

第三章　全球化与文化的本土化

中国近代社会的变革,不仅是一个从半封建的传统社会向现代社会的转变,同时也是一个从半殖民地的社会向独立主权国家的转变。这个转变是巨大的,同时也是艰难的。从五四新文化运动,到新民主主义革命的胜利,再到改革开放,在中国社会和文化发生巨大变革的同时,世界的格局也经历了巨大的变迁。当中国再一次奏响现代化的号角时,西方发达国家已经进入了晚期资本主义阶段,消费资本主义已经在世界范围内急剧扩张起来,全球化的文化已不再是一个遥远的神话。在这样的条件下,国际政治、经济和文化交往中普遍存在的不平等,以及事实上存在的全球化条件下的"中心—边缘"关系,使得中国当代文化的发展也进入了一个开放的互动关系之中。我们有必要在一个全球化的国际背景下来讨论中国文化的当代转变问题。

第一节　全球化——新的语境

19 世纪初,伟大的德国诗人歌德从发生学的角度,天才地预见到在民族文学基础之上,将会有一种"世界文学"的出现。他辩证地指出:"一种普遍的世界文学正在形成,其中替我们保留着一个光荣的角色。"①到了 19 世纪中叶,当马克思写下不朽的《共产党宣言》时,对这个问题进一步从深刻的历史必然性来加以解释。他写道:

资产阶级,由于开拓了世界市场,使一切国家的生产和消费都成为

① 引自朱光潜:《西方美学史》下卷,人民文学出版社,1964 年,第 435 页。

> 世界性的了。……过去那种地方的和民族的自给自足和闭关自守状态，被各民族的各方面的互相往来和各方面的互相依赖所代替了。物质生产是如此，精神生产也是如此。各民族的精神产品成了公共的财富。民族的片面性和局限性日益成为不可能，于是由多种民族的和地方的文学形成了一种世界文学。①

如果说歌德了望到世界文学的到来还只是一种预测的话，那么，马克思关于世界一体化的论述，则是更多地基于资本主义世界市场形成这一历史事实。当然，在马克思那个时代，正处于资本主义对世界市场的瓜分阶段，即处于殖民主义阶段。一个多世纪之后，我们再来阅读马克思的这段文字，感受会更加深切。因为，今天的世界已经是一个全球化的世界，各个民族国家的政治、经济和文化的互相影响，比历史上任何时代都要明显和有力。“一切国家的生产和消费都成为世界性的了”，老死不相往来的闭关自守，已经被一种越来越频繁的互相往来和互相依赖所取代。值得注意的一点是，马克思不但指出了物质生产是如此，而且特别强调精神生产亦复如此。这是否意味着将有一个类似于“世界文学”那样的“全球文化”出现呢？

自马克思的《共产党宣言》发表一个半世纪以来，世界局势发生了天翻地覆的变化，全球化现象已经出现在我们眼前。今天，世界的各个局部正在连成一个整体，在“地球村”这样的概念成为现实的时候，任何一个民族国家的文化发展，都不再处于一种封闭自律的状态，而是要受到各种各样的外部影响和作用。关心国际政治、经济和文化交往中支配和被支配以及中心和边缘的不平等现象的西方理论家们，试图通过对全球化问题的分析，揭示全球化条件下各国文化交往中的不平等现象，为这种不平等关系的颠覆寻找根据和理论基础。在深入讨论中国文化的具体问题之前，我们有必要先来看看西方学者是怎样分析全球化问题的。

全球化是一个现实，同时又是一个复杂的理论问题，它与西方文化中的后现代主义思潮密切相关。1970 年代以来，全球化作为一个引人注目的现象，逐渐引起学术界的关注。事实上，1950 年代以来，加拿大学者麦克卢汉

---

① 马克思：《共产党宣言》，人民出版社，1970 年，第 27—28 页。

在其大众传播媒介的研究中,就提出了世界正在变成一个整体的思想。他的“地球村”的概念就是用于说明这些变化的。他关于“口头文化”、“印刷文化”和“电子文化”的历史划分,为新的全球化文化的到来找到一个技术上和传播上的根据。当然,麦克卢汉的理论是有明显缺陷的,他的技术决定论以及对媒介的狂热鼓吹,掩盖了资本主义扩张所带来的全球化现象。1970 年代以来,特别是 1980 年代到 1990 年代,西方学术界关于全球化问题的讨论,已经远远地超出了单纯的技术和媒介的层面,转向更为广阔的社会政治和文化现象。

现在,让我们讨论以下几种有影响的全球化的理论。

一 现代性的扩张

我们要讨论的第一种理论是把全球化和现代性结合起来分析的观点,即全球化是一个现代性的发展过程。这种理论主要以英国社会学家吉登斯为代表。吉登斯认为,现代性的经验是一种矛盾的兴奋体验,是某种潜在的不确定的控制的实现,它与危机、不安全感、无能为力和存在的焦虑联系在一起。为什么会有这样的矛盾体验呢?吉登斯指出,它是来自某种“陌生和熟悉的相互交织”,亦即远处的事件侵入本地熟悉的日常生活所导致的复杂经验。在他看来,这就是一种“全球化经验”:

> 全球化涉及到在场和不在场的相互交织,涉及到“远处的”社会事件和社会关系与本地的语境的交错。我们是依据遥远的事物对本地环境的介入的缓慢变化的现存关系,来把握现代性的扩张的。①
>
> 在晚期现代性的条件下,我们是在完全不同于以前时代的意义上而生活“在世界上”的。任何人都继续生活在一种本地的生活之中,躯体的限制确保了任何个体在任何时候都处于时间和空间之中。然而,地点的变化,遥远的事物侵入本地活动,都是和某种中心化的媒介经验联系在一起的,它极大地改变了事实上的“世界”……尽管每个人都生

① Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity*, Cambridge: Polity, 1991, p. 21.

活在本地生活之中,但现象世界多半是一个真正的全球的世界。①

这就是说,在当代历史条件下,无论你生活在世界的什么地方,所谓的本地生活很可能都是“全球的”生活,因为在这样的条件下,传统社会那种自给自足、自生自灭的状况已不复存在了。导致这种现代性经验的原因是多种多样的。吉登斯注意到,首要的原因是时间和空间的分离,即传统的那种以特定地点来规定时间的方式已经消失了,时间被虚空化了。在这个虚空化的过程中,时区的标准时间和格林威治国际标准时间已经发展起来。时间的虚空化进一步导致了空间的虚空化,传统的前现代社会的许多界限和藩篱也就随之瓦解了。所以,吉登斯认为,现代性就是一个“disembedding”的过程。换言之,由于时间和空间的抽象化,社会关系也就从受到时空限制的本地生活的特定地域环境中抽离出来。于是,不在场的事物甚至遥远的事物便不再与我们无关,而是相反,这些不在场的事物或事件塑造着我们的经验。本地生活可见的形态,实际上掩盖了那些不可见的遥远事物,而且这些遥远的事物在决定着我们的经验和生活。

时间和空间的虚空化,就是现代生活中“远距作用”(action at distance)所以可能的条件,这里,“远距作用”实际上是通过一种媒介化的经验而实现的。吉登斯把这种媒介化的经验界说为“伴随着人类感官经验在时间上和空间上远距的影响的介入”②。在吉登斯看来,口头文化和文字文化是传统和现代的一个分野。印刷技术带来的文化经验的变化是巨大的,在“盛期现代性”(high modernity)时期典型的媒介是电子媒介,它可以把信息传递到世界上任何角落。这就造成了吉登斯所说的“远处的事件进入日常意识”,对人们来说,“遥远的事件也许和身边的事情一样熟悉,甚至比身边的事情更熟悉,它们被整合进个人经验的结构之中”。③ 这最典型地体现在电子媒介的广泛影响之中。随着我们的经验方式(看电视等)发生变化,我们的生活方式甚至意识形态也不可避免地跟着发生变化。他举的一个显著例子是生态保护和温室效应问题对个体生活方式的影响。当一个人接受了新

① Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity*, Cambridge: Polity, 1991, p. 187.
② Ibid. p. 243.
③ Ibid. p. 189.

的生态观后,他的个人生活便必然发生变化。“对全球温室效应的关注,也许会构成一个人所采取的独特生活方式的一部分……她会密切关心科学的论争,在一种和这些论争所提出的实践方面问题的关系中,来调整她自己生活方式的各个方面。”①正像绿色和平运动的口号所提出的那样:“想着全球! 从身边做起!”(Think globally! act locally!)在这种“远距作用”过程中,超越时间和空间的信息的传播,一方面打破特定地区的本土文化的限制,使之融入一个巨大的全球网络之中,这就在不同程度上改变了本土的生活及其方式;另一方面,吉登斯认为,“远距作用”中出现的一个新的文化现象是信息脱离了产生它的特定社会—文化语境,直接进入其他不同的文化语境。比如,原来属于美国或法国的文化产品,它的出现与特定的文化背景和社会生活有着密切的关系。但是,当这些产品通过媒介进行全球化的传播时,它就脱离了原初的语境,转而成为一种“浮动的符号”。这种“浮动的符号”本身就是一种“游离机制”,一种“去传统”,一种时间和空间的抽象化和虚空化。由此而必然产生的一个疑问是:当这种“浮动的符号”在全球不同语境中毫无阻挡地漫游时,当它摧毁了传统的各种地域的本土的界限时,这是否意味着我们将面临一个“同质化的全球文化”呢?

吉登斯的全球化理论指出了一个历史发展的趋势,即世界对个体的开放性,或个体对世界的开放性。这种开放性的直接后果是一个“无他者的世界”的形成。“时间和空间的虚空化驱动了一系列过程,这些过程确立了一个以前不曾存在过的单一世界。……前现代世界体系那多种多样的文化模式和意识特性模式,构成了真正零碎的人类社会。与此相反,晚期现代性导致了一种情境,在这样的情境中,人类在某些方面变成了一个‘我们’,这个我们面对着不存在‘他者’那里的各种问题和机遇。”②于是,整个人类就处于一个全球性的危机之中。苏联的切尔诺贝利核电站事故就清楚地说明了这一点。当核事故引发的生态危机出现时,没有什么人或地区可以避免灾难。这就是吉登斯所说的全球化条件下的“普泛性危机”。在吉登斯看来,这个“无他者”的全球化过程,就是本地社区生活的终结。

---

① Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity*, Cambridge: Polity, 1991, p. 190.

② Ibid. p. 27.

二　晚期资本主义

显而易见,吉登斯的全球化理论是着眼于全球化过程中“同”的方面,即“合”的方面。他的理论对于我们思考全球化问题是有所助益的。但是,这种理论却没有涉及全球化的政治意义和文化冲突问题。相比之下,第二种全球化的理论有所补充。这种理论可以粗略地归纳成晚期资本主义扩张论或文化帝国主义理论。主张这种理论的人物很多,有的是从晚期资本主义的扩张或跨国资本主义的形成来切入这一问题的。比如,美国著名学者杰姆逊。在他看来,所谓的全球化实际上是多国资本主义阶段的文化现象。这和以前的国家资本主义以及垄断资本主义不同。与国家资本主义阶段相对应的是文艺上的现实主义,与垄断资本主义阶段相对应的是现代主义,而在多国化的资本主义阶段,相应的文化潮流是后现代主义。① 他认为,资本主义在历史上出现过三次扩张,第一次是国家资本主义对国内市场的扩张,第二次是垄断资本主义时期“旧的帝国主义体系”的扩张,而多国资本主义(即晚期资本主义)阶段是第三次扩张。第三次扩张不但形成了资本主义生产的全球化体系,诸如国际金融体系和跨国资本流动,而且造成了一个新的全球文化空间。这时,人们的经验超越了传统的本地社区生活的界限。② 杰姆逊在晚期资本主义的扩张中看到了这种新的文化空间中,事实上存在着发达资本主义国家文化和第三世界国家文化之间的冲突,这是和吉登斯的现代性扩张理论有很大不同的视野。他发现第三世界的知识分子总是“执着地希望回到自己的民族环境中去。他们反复地提到自己国家的名称,注意到‘我们’这一集合名词:我们应该做些什么,我们应该怎样做,我们不应该做些什么,我们应该具备自己独有的特性。总之,他们把问题提到

---

① 杰姆逊:《后现代主义与文化理论》,陕西师范大学出版社,1986 年, 第 5—6 页。

② Fredric Jamesom, “Postmodernism, or the cultural logic of the late capitalism”, *in New Left Review*, No. 146, p. 88.

了‘人民’的高度上”①。这就意味着,他充分注意到在资本主义的第三次巨大扩张中,在新的文化空间里,事实上存在着第一世界和第三世界的文化冲突乃至对抗:

> 我们从一开始就注意到一个重要的区别,即所有第三世界的文化都不能被看作是人类学所称的独立或自主的文化。相反,这些文化在许多显著的地方处于同第一世界文化帝国主义进行生死搏斗之中——这种文化搏斗的本身反映了这些地区的经济受到资本的不同阶段或有时被委婉地称为现代化的渗透。②

如果说吉登斯是从一个比较抽象的甚至中性的范畴——时间和空间的分离,来讨论现代性所导致的全球化的话,那么,杰姆逊则是从一个带有明显政治倾向和对第三世界国家文化同情的立场出发的。他强调的是全球化过程中作为多国资本主义的第一世界,和作为在文化上被奴役并加以反抗的第三世界之间的冲突。这种冲突不仅是政治上经济上不平等的反映,同时也是文化上支配和被支配之间的复杂关系。与杰姆逊观点相近的是对全球化及其西方化的一种批判理论。这种理论认为,所谓的全球化实际上是发达资本主义对经济上落后文化上虚弱的第三世界国家的威胁,在这种格局中,西方发达国家占据着强有力的地位,其消费社会的生活方式对虚弱的第三世界国家的渗透具有很大的破坏作用,不但把一种生活方式带入后者,而且也在相当程度上消解了后者的传统生活方式及其文化。即是说全球化不过是西方化的另一种表述而已,而所谓的全球化文化正是西方文化全球扩张的代名词。而这种文化本质上缺乏共容性,具有相当大的排斥性,它的扩张必然造成对第三世界国家本土文化的威胁。英国学者汤姆林森在总结这种理论时说道:

> 这种理论的广泛含义以及批判性关注的原因,最好依照以下四个方面加以理解。第一,这个过程被视为一种同质化(homogenising);它

① 杰姆逊:《处于跨国资本主义时代中的第三世界文学》,见张京媛编《新历史主义与文学批评》,北京大学出版社,1993 年, 第 230 页。

② 杰姆逊:《处于跨国资本主义时代中的第三世界文学》,见张京媛编《新历史主义与文学批评》,北京大学出版社,1993 年, 第 234 页。

> 导致了一种标准化的商品化的文化出现，并威胁到消除世界文化的丰富多样性。第二，把西方的各种文化疾病——热衷于消费实践，文化身分的碎片状态，中心的丧失，稳定的共同文化价值——强加于其他文化之上。第三，以上两种趋势被认为是一种特别的威胁，即威胁到脆弱而容易受到伤害的边缘的“第三世界”民族国家“传统”文化。第四，这个过程被认为是支配的广泛形式的重要组成部分，诸如涉及到跨国资本主义越来越广泛的控制，（经济上和文化上）依赖的后殖民关系的维护等。
>
> 这种观点可以看出是属于某种常见的批判传统，这种传统早在全球化现行话语出现之前就存在了：这是一种对西方文化帝国主义的批判。事实上，文化帝国主义的话语倾向于在文化领域里，为全球化的最初批判性接受预设一个景观，把这个过程当作帝国主义划分世界体系本性的一个方面，即某种特别中心化的文化霸权的不断扩张，亦即美国式的价值、消费商品和生活方式的传播。①

这些理论是依据现存国际体系中第一世界—第三世界，以及中心—边缘或支配—被支配关系来分析全球化现象的，它把全球化看做是一个维持这样的世界格局并扩大两者之间差异进而导致冲突的过程。假使说吉登斯的理论侧重于全球化的功能主义说明的话，那么，这种理论则是偏重于对全球化现象的冲突论分析。

三　后殖民主义

第三种理论是后殖民批判理论，主要以美国学者萨义德为代表。后殖民批判理论并不是从全球化角度提出的，但与这个问题有关。萨义德从西方学术界关于东方主义观念形成的历史过程入手，清理了西方文化如何构成有关东方的种种偏见和歪曲，通过这个过程的清理，他发展出一整套关于

---

① John Tomlinson, “Cultural globalisation: placing and displacing the West”, in *Frank Cass Journal*, No. 1 (96), pp. 25-26. Also see Jonathan Friedman, *Cultural Identity and Global Process*, London: Sage, 1994, p. 195.

后殖民主义批判的理论。他认为,随着殖民主义的扩张,西方人造访东方越来越普遍,在对东方的兴趣和发现与日俱增的同时,他们对东方的偏见也随之而来。这里,一个关键的环节是西方学者总是以一种西方中心的意识形态来透视东方文化,因此,必然带来关于东方文化的许多外加的附会的歪曲。他在著名的《东方主义》一书中指出:"人们应该记住,所有的文化都会把某些变形强加给原来的现实,并把它从一个自由漂浮的对象转变为知识单元。问题并不在于所发生的某种变形。对人的心灵来说,抗拒那种对原初新奇性的侵扰是完全自然的,因此,某些文化总是倾向于把一些完全变形的东西强加给另一些文化,并且,为了接受者有所受益而把那些文化构想成某种样子,而不是还其本来面目。"①这就是说,西方人在其殖民主义的扩张时期,发现了东方,在把东方或东方主义构成一个知识或学问系统的时候,不可避免地将西方中心的意识形态强加给东方,进而从根本上改变了东方本来的形态和性质。东方主义所以在西方学术界能形成,原因正在这里。但是,在这样的格局中,西方始终处于中心言者的地位,而东方实际上是一个"沉默的他者",它既不可能在西方意识形态所规定的舞台上言说自己,也无法和西方形成真正的对话。于是,东方便被排挤到边缘,而西方则占据着中心。

在此基础上,萨义德进一步指出,在西方文化的舞台上,东方之所以被弄得适合于西方基督教精神的道德要求,是通过东方主义对"三重力量"的运用而实现的。他写道:

> 东方不仅被弄得适合于西方基督教精神的道德要求,而且被一系列态度和判断所制约,这些态度和判断没有把西方精神赠与东方作资料,以便修正和确证,而是灌输进其他东方主义的著作之中。如前所述,东方主义的舞台为了成为一个道德和认识论教条的体系,作为一门表征的体制化的关于东方的西方知识的学科,东方主义对东方、东方主义者和东方主义的西方"消费者"运用了三重力量。我认为,低估这个

① Edward W. Said, "Orientalizing the Oriental", in Dan Latimer, ed., *Contemporary Critical Theory*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1989, pp. 271-272.

业已确立的三重关系的力量将是错误的。①

我们可以通俗地解释萨义德的思想。在他看来,东方主义就是一个西方关于东方的意识形态,就是西方基督教精神的道德要求。它作为一个语境,直接制约着研究东方的西方的东方主义者(即研究东方问题的学者等)。这些学者依照东方主义的要求,把东方制造出来,这当然已经不是原本意义上的东方了,而是一个被变形和歪曲了的东方,是一个西方人想看到的东方。于是,东方作为适合西方意识形态的文化也就呈现在更多消费者面前。或者反过来说,西方的东方主义消费者所要求的能被他们所消费的东方,经由东方主义者的炮制,成为一种消费品。东方主义不但塑造了东方,也塑造了相应的主体,无论是西方的东方研究学者,还是其消费者。诚如萨义德所说:"东方主义者总是把东方变来变去,他之所以这么做,是为了他自己,也是为了他自己所属的文化,在某些情况下,甚至是为了他所相信的是为了东方的缘故。这个变形过程是一个学科化的过程,它有教授,它有自己的学术团体、期刊、传统、词汇、修辞学,这一切本质上都是和西方的主导文化和政治规范密切相关的,并受制于这种文化和政治规范。"②

萨义德的东方主义批判理论,为后来声势浩大的后殖民理论开了先河。后继者们,主要是在西方国家学术界活动的亚裔或非裔学者,推进了这一批判理论。后殖民现象不仅仅限于西方学术界范围内,而是逐步普泛化了。后殖民批判理论所关注的是在西方后现代条件下,整个国际关系中事实上存在的支配—被支配这样的不平等关系。后殖民批判理论特别强调西方知识话语权力对第三世界民族国家文化的消解。用萨义德的话来说,在后现代时期,后殖民体现为西方资本主义文化霸权对第三世界国家文化的控制,因此,抗拒西方文化霸权就是后殖民时代长期政治冲突的内容。③ 这里,后殖民批判理论便和第二种对晚期资本主义批判的理论合流了。当然,晚近的后殖民批判理论提出了不少如何抗拒和颠覆西方文化霸权的策略,这是

---

① Ibid., p. 271.

② Edward W. Said, "Orientalizing the Oriental", in Dan Latimer, ed., *Contemporary Critical Theory*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1989, p. 272.

③ 参见徐贲:《走向后现代和后殖民》,中国社会科学出版社,1996 年, 第四章。

值得注意的一个方面。更值得注意的是,1990 年代,在中国学术界,后殖民批判理论引起了广泛关注和运用,这里既有误读和误用,又有中国特定社会、政治、经济、文化背景的作用。

四 文化冲突论

第四种理论是亨廷顿的文化冲突理论。这种理论虽然和第二、三类理论一样,都关注冲突,但是,它们的出发点和结论却相去甚远。亨廷顿 1993 年在美国《外交》季刊上发表长文《文明的冲突》,他的基本结论是:“我认为新世界的冲突根源,将不再侧重于意识形态或经济,而文化将是截然分割人类和引起冲突的主要根源。在世界事务中,民族国家仍会举足轻重,但全球政治的主要冲突将发生在不同文化的族群之间。文明的冲突将左右全球政治,文明之间的断层线将成为未来的战斗线。”①作者敏锐地把握到冷战结束后国际格局的变化,以及初见端倪的欧洲、中东、非洲等地延绵不断的冲突,进而提出了“下一种冲突模式”。为什么未来的冲突必然是文明之间的冲突呢? 亨廷顿直接提出了他的六点根据:第一,文明是比政治意识形态更为根本的差异,它所引起的冲突更加持久。第二,全球化格局的形成,距离的缩小,使得民族间的互动更加频繁。这必然会强化民族意识,并由此引起差异和冲突。第三,全球经济现代化的转型,一方面使人超越了长期以来的本土认同,另一方面又导致民族国家不再是唯一的认同根源。于是,宗教原教旨主义填塞了这个真空。第四,西方的双重角色助长了文明意识的增长,越来越多的非西方文化出现了回归传统的趋势。第五,文化的特质和差异比政治上的和经济上的差异更难解决和妥协。第六,地区经济主义日益抬头。成功的经济区域一方面激发了文明的意识,另一方面又保证了经济的成功。

依据对现在全球政治经济关系的分析,亨廷顿认为,未来的文明冲突就是西方和非西方的冲突。他道出了西方目前正处于世界格局中心的事实,

① 亨廷顿:《文明的冲突》,《二十一世纪》(香港中文大学)1993 年 10 月号, 第 5 页。

同时也反映出“西方中心论”的偏见:“较诸其他文明,西方现正处于非常的权力高峰,它的超强对手已从地图上消失。西方国家之间的军事冲突匪夷所思,其军事力量无可匹敌。……势力的差异及军事、经济与制度等力量的竞逐,成为西方与其他文明冲突的来源之一。文化的差异,即价值与信仰的差异,是冲突的第二个来源。”①对亨廷顿来说,他一方面注意到西方目前处于世界格局的强势与霸权地位,主宰着世界,另一方面又对非西方国家的迅速发展和回归传统的倾向忧心忡忡;他一方面想要维护西方现存的优势地位,另一方面又对非西方世界的壮大深感不安。他的基本结论是:

> 本文旨在提出一些看法:文明差异确实明显存在,而且文明意识正与日俱增;文明间的冲突将会取代意识形态与其他形式的冲突而成为世界上最主要的冲突形式。国际关系——这个一向在西方文明内把玩的游戏——将日趋非西方化,非西方文明不再是配角而会成为这个游戏的主角。成功的国际政治、国防和经济制度的发展,多会在同文明而较少在跨文明间发生。异文明的种族冲突增多,且比同文明的种族冲突更加持久和暴力;异文明间的种族暴力冲突逐步升级最危险,也最可能成为世界大战的的原因。“西方与非西方”的关系将会是世界政治最重要的轴心。……在可见的将来,冲突将发生在西方与几个伊斯兰—儒教国家之间。
>
> ……在可见的将来,不会有普世的文明,有的只是一个包容不同文明的世界,而其中的每一个文明都得学会与其他文明共存。②

与前几种观点相比,亨廷顿的理论有一个值得注意的地方。首先,他的全球格局的理论强调冲突,但带有明显的西方中心论倾向,对非西方文明有某种深刻的偏见和反感。第二,他对冲突的分析,既不同于晚期资本主义扩张理论的政治经济学观点,也有别于后殖民主义批判理论的对“他者”的历史同情,更多的是采用一种国际关系和利益集团的观点,而这个观点又是和他的西方中心论主张密切相关的。亨廷顿的文章发表之后,引起了很大反响,持

---

① 亨廷顿:《文明的冲突》,《二十一世纪》(香港中文大学)1993 年 10 月号, 第 15 页。
② 同上,第 20—21 页。

否定和批判的人不在少数。三年之后,他又发表了《西方文明:特有的而非普遍适用》,并以《文明的冲突与世界秩序重建》为名,出版了专著。在后一篇文章中,他一方面继续坚持文明冲突的观点,另一方面直接提出西方文明是只适合于西方社会的文明形态,非西方文明在全球化的进程中,可以接受西方的物质和技术层面的东西,但这绝不会改变非西方社会的文化根性。他同时注意到一个趋向,那就是现代化的进程并没有使非西方国家西方化,而是相反,经济和政治上的强大反而助长了一种民族自信。于是,现代化对非西方国家来说,是一个回归传统文化认同的过程,也是一个抵制和颠覆西方文化价值的过程。在这个过程中,西方的影响日益衰落,虽然有的人期待着西方文化成为一种普遍适用的世界文化,但现实却以不断壮大的本土化潮流对这种奢望加以嘲讽。所以,亨廷顿清醒地告诫说,西方必须正视自己影响的衰落和下降,因为它已经不再具备把自己意志强加给别人所需的那种经济上和人口上的力量了,它必须不断重新调整自己。

五 西方的衰落

如果说亨廷顿的冲突论已经表露出某种对全球化过程中西方文化日渐衰落的无奈的话,那么,由此我们可以合乎逻辑地总结出最后一种理论,即认为全球化是西方衰落的过程。这种理论其实反映在许多西方学者对全球化的分析中,有时并没有以直接的结论形式表现出来。在这方面,尤以前面提到的英国社会学家吉登斯、鲍曼和汤姆林森等人为代表。吉登斯一方面主张,全球化就是一个现代性在世界各地广泛扩张的过程,即通过时间和空间的虚空化,通过广泛的“解域”,打破本土的地方的界限和局限;但另一方面又指出,全球化实际上有两个过程,在第一阶段确实有一个西方的扩张,而第二阶段这种现象正在消失。他写道:

> 全球化的第一个阶段显然基本上被西方的扩张和源于西方的体制所制约。比较来说,没有一个其他文明可以对世界产生如此广泛的影响,或以自己的形象来如此广泛地塑造世界……虽然西方仍处于权力支配地位,但今天的全球化已不能再说成是一个单向的帝国主义问题……当今的全球化阶段不能再和以前的阶段相提并论,因为以前的

结构正在被不断地颠覆。①

依照这种理论，全球化已经进入第二阶段，在这个阶段中，西方发达国家正在失去以前曾经拥有的那些影响和左右世界的特权，汤姆林森把这种现象称为“特权的丧失”(loss of privilege)。他认为，在西方国家衰落的同时，第三世界中的一些国家，特别是像中国和亚洲“四小龙”那样的新兴工业化国家，正在迅速上升，其经济和技术，尤其是重工业，和西方发达国家的衰退形成鲜明的对比。以至于汤姆林森直言：资本主义已经不再忠诚于它的出生地，它也无法提供保证来维持以前曾经确立的那种地理上的支配范围和模式。② 或像亨廷顿所说，西方已经不再具备那种影响世界的经济上和人口上的力量。虽然全球化第二阶段的局势尚不明朗，但有一点是可以肯定的，那就是西方正在衰落，世界向多极化方向发展。这个趋势不但反映在国际格局中，而且也反映在文化中。吉登斯对西方人类学知识发展的变迁所作的分析，就鲜明地体现了这个趋势。早期的人类学完全是西方帝国主义的文化军械库的一部分，它以某种潜在的文化中心论甚至种族中心论来结构知识，基于某种西方文化优越论以及西方文化演变的模式，对非西方文化和历史进行分类。随着对非西方文化理解的深入，随着文化相对主义的兴起，西方的人类学似乎越来越审慎，越来越像一个经验不足的初学者。西方文化优越论已经被一种认可各种文明价值的多元论所取代。于是，西方的人类学代表了一种趋向，即全球化第一阶段中曾经有过的那种西方文化权力正面临颠覆和瓦解。③

英国社会学家鲍曼从另一个角度解释了全球化两个不同阶段的特征。他认为，在全球化的第一个阶段，实际上是西方启蒙运动的延续，是现代性本身所具有的理性的普遍性的扩张；而在第二个阶段，虽然我们到处可以见

---

① Anthony Giddens, “Living in a post-traditional sociaty”, in Ulrich Beck, Anthony Giddens, and Scott Lash, *Reflexive Modernization*, Cambridge: Polity, 1994, p. 96.

② John Tomlinson, “Cultural globalisation: placing and displacing the West”, in *Frank Cass Journal*, No. 1 (96), pp. 25-26. Also see Jonathan Friedman, *Cultural Identity and Global Process*, London: Sage, 1994, p. 31.

③ Anthony Giddens, “Living in a post-traditional sociaty”, in Ulrich Beck, Anthony Giddens, and Scott Lash, *Reflexive Modernization*, Cambridge: Polity, 1994, p. 97.

到“可口可乐”和“麦当劳”,但这已不是现代性的普遍性的扩张,而不过是现代性那随处可见的全球性(globality)而已。他说道:

> 现代性曾经被认为本身是“普遍的”。现在,它则被认为本身是“全球的”了。这个变化背后隐含着现代自我意识和自信历史中的一个分水岭。“普遍的”被认为是理性的法则——即事物的秩序,它可以取代以下盲从,如合理存在的自律性,迷信和对真理的无知……以及狡计的监视历史。与此相反,“全球性”则仅仅意味着每个地方的每个人都吃着麦当劳汉堡包,欣赏最新的电视连续剧。普遍性曾是一个值得骄傲的规划,一个有待实现的伟大使命。全球化正相反,它不过是对“远处”发生的事情的温和的默许而已。①

这就是说,全球化的发展已经导致了西方式的启蒙精神的终结,这和霍克海姆以及阿多诺在《启蒙的辩证法》里所解释的历史现象是一致的。启蒙已经走向反面,于是,理性的法则便从全球化的进一步发展中消失了。剩下的只是“无所不在”(ubiquity)的通俗文化现象。有的西方学者认为,鲍曼在这里确立了一个启蒙理性主义的高级文化规划和特殊的通俗文化实践之间的二元论,这正是法兰克福批判理论主题的回响。或许我们可以这样来理解鲍曼的理论,亦即他认为,在全球化的第一个阶段,存在着启蒙精神的理性和普遍性的传播,这是一个伟大的工程,是现代性的基本标志。(从西方和非西方的参照系来理解,值得注意的一点是,假如全球化第一阶段是理性和普遍性的传播的话,那么,它又是和西方殖民主义的野蛮侵略和帝国主义的战争联系在一起的,这种方式和启蒙的理性精神又是背道而驰的)。而在第二阶段,启蒙不但在西方已经走向反面(霍克海姆和阿多诺),而且也退出了全球化过程,现代性被一种大众文化或通俗文化所取代,全球化日益转向物质的商品的和消费的层面。表面上看是西方文化的扩张,其实正相反,这不过是西方的衰落的另一种表征而已。因为西方已经拿不出可以影响世界的新的理性规划,而只能用物质性的消费品来维系西方的扩张。鲍曼的这个说法和亨廷顿有曲径通幽之处,尽管他们的出发点大不相同。

---

① Zygmunt Bauman, *Life in Fragments*, Oxford: Blackwell, 1995, p. 24.

亨廷顿也认为,“可口可乐文化”在世界范围内的广泛传播,并不表明西方文化的胜利,他写道:“鼓吹可口可乐殖民化理论的人把文化与物质商品的消费混为一谈。文化的核心涉及语言、宗教、价值观、传统和习俗。喝可口可乐并不能使俄国人以美国人的思维方式考虑问题,正如吃寿司不会使美国人以日本人的思维方式考虑问题一样。在整个人类历史上,流行的风尚和物质商品从一国传到另一国,但从未使接受这些东西的社会的基本文化发生多大的变化。那种以为通俗文化的消费商品的传播表明西方文明取得了胜利的看法低估了其他文化的力量,同时也把西方文化浅薄化了。”①

以上我们分析了几种有代表性的关于全球化的理论,尽管这些说法的理论基础、分析角度和结论大相径庭,但是,从它们各自的相关性以及描述和解释范围来说,我们可以合理地归纳出全球化的一些发展现状和提出一些重要问题。这些问题至少包括以下几个方面:第一,全球化的本质究竟是什么?它和西方化是一种什么关系?它向我们提出了什么挑战?第二,全球化过程中是否存在一个中心—边缘或支配—被支配的关系?如果的确存在这样的关系,那么,处于后一种地位的民族国家应该采取什么文化策略?第三,全球化是否会意味着一种全球同质文化的出现?全球化与本土化是否截然对立?

第二节　全球化格局中的中国文化

全球化是一个趋势,也是一种现象,这一现象必然会引起理论的思考,进而形成某种理论。对全球化的考察,可以采取不同的视野。首先是一种国际的视野,即对整个世界进行总体性的概览,通过国际政治、经济和文化的互动关系,来把握全球化的发展动向。其次是一种具体的国内眼光,即透过特定的民族国家内部发生的变化,以及这种变化和外部世界的复杂关系,来考察全球化现象。就本书所涉及的论题来说,我以为后一种视野更合适也更有效。正是透过这个独特的视野,我们不但可以把握中国文化的变迁

① 见1996年12月2日《参考消息》。

与全球化的关系,同时也可以透过这个局部理解全球化的世界意义。不过,这里特别需要强调的一点是,所谓的中国视野实际上是一个关联的融合的视野,透过这个视野所观察的中国与世界的关系,正是我们感兴趣的焦点问题。

一　全球化的中国视野

站在中国文化的本位立场来看,全球化对于我们意味着一种双重互动过程:一方面是外部世界对中国当前文化的影响和作用,这个问题在一定范围内说,往往转化成西方文化对中国文化的影响,因为其他非西方文化对中国的影响相对说来要小得多;另一方面,全球化同时还意味着中国文化加入世界的大合唱,亦即通常所说的中国文化走向世界。这"一进一出"恰好构成了中国与外部世界的互动关系,于是,我们说,中国文化已经不再是一个封闭的自足的文化,而是一个处于开放和互动的全球化网络之中的民族文化。

西方文化对中国当代文化的影响,反映在诸多方面。这里不必对方方面面加以讨论,但必须重点切入几个问题。第一,中国当代文化本身采取了一种相当开放的立场来吸收外来文化,本土文化对世界的开放性是一个相当重要的特征。这个立场既是多年来中国文化实践中成功的经验和失败的教训的直接产物,也是中国文化当代发展的必然结果。在一个世界日益成为一体、互相作用的时代,本土文化对世界的开放性,是获得本土文化生存空间和权利的一个必要条件。吉登斯在其关于现代性的研究中发现,现代性其实是和个体对世界的开放密切联系在一起的;不但个体对世界的开放性已经成为可能,而且特定地域的社会生活也同样有一种对世界的开放性。假如吉登斯对现代性的特征的阐释是合理的话,那么,我们有理由认为,不但特定地域对世界的开放性是可能的,而且作为民族国家的本土文化对世界的开放性同样是必要的也是可能的。当然,对世界的开放,这个世界究竟是指什么?毫无疑问,在目前的世界格局中,在尚存在着国际政治、经济和文化的不平等关系的现实条件下,无须隐讳,我们所说的世界在相当程度上是指西方世界,或者说西方发达国家(这个问题以下将专门讨论)。不过,

我们切不可把对世界的开放直接等同于对西方的开放。对世界的开放并不是一个毫无疑义的问题，也许在经济上、科学技术上对西方的开放是毋庸置疑的，在文化上则未必如此。中国知识界近年来出现的某种抵制西方、倡导文化“原教旨主义”，是一个值得注意的现象（详后）。

第二，对世界的开放，是接纳世界和加入世界成其为可能的前提条件。而外部世界对本土文化的介入，必然带来一些新变化。其中之一是所谓“去域化”（或译作解域，deterritorialisation）。加西亚·坎克里尼（Nestor Garcia Canclini）认为，全球化必然会导致“去域”现象的出现，所谓“去域”就是指“文化与地理的和社会的区域之间某种自然关系的丧失”①。我以为，“去域”这个概念非常传神地描述了在全球化条件下本土文化所经历的必然变迁。在传统文化中，由于传统本身的作用，由于和农耕生产方式的联系，以及交通通讯能力的低下，必然使得文化具有很强的地域特征和地区限制。中国文化近几十年随着全球化趋势的加强，正在从一个“地域化”的文化向“去域化”的文化转变。这个倾向特别明显地反映在作为共享文化的大众文化之中。由于大众文化自身高度的媒介化，外来的大众文化产品在传播和接受上会很快地消解本地文化的地域限制，并取而代之。正像加西亚·坎克里尼所描述的那样，“去域化”涉及一种“普遍的全球性”，涉及一些横跨在第一世界和第三世界之间的“广泛区域的混杂的文化”（hybrid cultures）。如果说“文革”时期“八亿人唱八个样板戏”，是一种自上而下的强制性的“去域”的话，那么，在比较的意义上说，当代中国文化中的“去域化”则是一种自下而上发生的过程。这个过程在无情地消解着地域的文化藩篱。它实际上是和经济的“去域化”（如反对地方保护主义和地区限制等）同步的和相一致的。帕森斯把这个过程视为从地区的特殊性转向全球的普遍性的必然过程；吉登斯则以“去传统”（detraditionalization）这样的概念来加以描述。他不但从社会意义上解释了这个现象，而且从社会与自然的联系上加以说明。他认为：

---

① Néstor García-Canclini, *Hybrid Culture*, Minnesota: University of Minnesota Press, 1995, p. 229.

> 传统的变迁在今天是和自然的变迁密切相联的。传统和自然过去是一个相对固定的“风景”,即是说,是一个构成社会活动的“风景”。传统(在传统意义上所理解的)的消解是和自然的消失交织在一起的,所谓自然涉及到独立于人之外的环境和事件。①

按照吉登斯的理论,“去传统”就是人与自然的传统联系的消失,是人对自然的“人化”的结果。当这样的自然消失时,与它相联系的传统也必然受到挑战。所以,吉登斯指出:“作为全球化的直接结果,我们今天可以说到一种后传统社会秩序的出现。后传统秩序并不是一个其中传统消失了或远离传统的秩序,而是这样一种秩序,在其中,传统改变了自己的地位。传统不得不解释自己,并对质疑或对话保持某种开放性。”②“去域化”也好,“去传统”也好,它们都深刻地揭示了全球化背景中本土文化发生的变迁,中国近几十年来的文化实践已经清楚地表明了这一点。这里有一个问题需要强调,“去域化”不能简单化地理解成是对文化本土性的消解,从某种意义上说,它不过是“去掉”本土文化中那些排斥性的不兼容的限制,使之演变成为一个更具包容性和对话性的文化。

中国当代文化全球化现象的第三个方面,是文化媒介化之后的“远距作用”。换言之,当代中国文化的一个显著标志,是文化的发展变动与世界潮流同步。正像眼下流行的说法“与国际接轨”所昭示的那样,与国际接轨也就是按照国际上通行的做法和规则来操作文化事务。这种现象既反映在比较浅层的物质文化层面上,比如可口可乐、麦当劳,或者是阿迪达斯运动服、皮尔·卡丹时装,即日常生活消费品的国际流行化、时尚化,同时还更加深层地表现在观念、意识形态和艺术风格的广泛影响上。依照吉登斯对全球化的表述:“全球化实际上是有关空间和时间的变迁的。我把全球化定义为远距作用。近些年来,全球化不断强化的趋势和瞬间全球通讯以及公众交通联系在一起。”③文化旅行带来了符号和观念的旅行,卫星电视和通讯超越时空的信息传递,使得任何本地生活的有效性都不再局限于传统社

---

① Anthony Giddens, *Beyond Left and Right*, Cambridge: Polity, 1994, p.6.
② Anthony Giddens, *Beyond Left and Right*, Cambridge: Polity, 1994, p.5.
③ Ibid. p.4.

会那种“在场的有效性”(吉登斯语)。与“不在场的文化”共在或共享并不是难事,坐在家里观天下风云,在本土的演播室、摄影棚或各种工作室里观摩西方最新的影像文本,并模仿实践,这是轻而易举的事。改革开放以来,知识界各种潮流此起彼伏,什么精神分析、存在主义、现象学、解释学、结构主义、后结构主义、后现代主义、后殖民主义等等,一波跟着一波,外部世界的社会思潮和哲学观念相继进入中国文化的肌理。如果我们忽略这样的符号和观念的“旅行”,就很难把握近几十年中国文化的演变轨迹。文学艺术各个领域的这种“远距作用”更是明显。从意识流到荒诞戏剧,从抽象绘画到装置艺术,从电视节目形式到肥皂剧,从流行歌曲到古典音乐的通俗演绎,从室内装修到建筑设计,我们可以清晰地感受到外部世界文化对本土文化的“远距作用”。我以为,当前中国艺术中所谓的“国际风格现象”,明显地反映了全球化条件下本土文化所受到的“远距作用”。目前美术界最引人注目的几种现象,如女性主义艺术、行为艺术和装置艺术,无论在题材上还是在技术手法的处理上,都明显地受到西方后现代艺术潮流的直接影响。① 而中国大城市里的建筑设计,除了少数民族风格的尝试以外,绝大多数高层建筑都在追求某种不言而喻的“国际风格”②。从文化生产的角度看,“远距作用”导致了生产活动的参照系被无限扩大了。虽然是在本土的文化语境中的一个文化行为,但是,其参照范围则显然超出了本土的限制。今天的艺术家和改革开放之前的艺术家的生产行为的一个巨大区别就在于,过去的艺术家是在相当有限的参照范围内活动(即使涉及西方艺术,也多半只限于西方古典艺术);今天的艺术家其艺术参照范围不但体现在历时的维度上,即古今西方艺术都成为参照的范围,而且更加突出地体现在共时的维度上,那就是与外部世界同时互动。这正是吉登斯所说的“瞬间的”互动过程。在这个限定的意义上说,当今中国本土的艺术家是在一个全球化的语境中工作,由于文化本身不断被媒介化,所以,本土的语境也就带有全球化的特征。吉登斯写道:

---

① 参见岛子:《’95 艺术:未遂话语与多元视场》,见《中国文化蓝皮书》,漓江出版社,1996 年。

② 其实,后现代主义艺术最初就是作为一个建筑的国际风格引起西方学术界关注的。

> 从文化上说,全球化倾向于生产出文化流散(cultural diasporas)。趣味、习性和信仰的共同体常常显得偏离了本土和民族的限制。散播文化的特质往往是标准的,它受到了大众广告和文化的商品化的影响。从西服到牛仔裤的服饰风格,音乐、电影的趣味或甚至宗教都呈现出全球的特征。文化散播不再限于人们身体的移动,尽管这在以前是很重要的。①

这就意味着,文化交往和符号传播的形态,在当代全球化和媒介化条件下,已经不再限于"本地生活在场的有效性",即使信息的发送者本身并不在场(如某种艺术风格的创造者和实践者并未来过中国),其信息仍然可以传递和"远距作用"。惟其如此,文化的远距传播才有可能,而中国本土艺术家的生产参照系的扩大才能实现。这使我想起英国诗人艾略特曾经引起人们争议的一段话,他说过:"历史感涉及到一种感悟,它不仅是对过去的过去性的感悟,而且也是对过去的现在性的感悟;历史感不但驱使一个人在他那一代人的背景中写作,而且还使他在这样一种感悟中写作,即感到自荷马以来的整个欧洲文学以及他自己国家的文学是一个同时性的存在,两者构成了一个同时的状态。"②

第四,全球化现象还带来了一个文化的自觉。我们知道,民族国家完全是一个现代的概念,所谓现代概念,是指民族国家(无论是单一民族国家或多民族国家)的出现,是在资本主义的世界体系形成之后才出现的。可以想象,在一个尚不存在广泛国际交往和联系的传统社会中,民族意识的反思和自觉是不会出现的。一个民族在某种和外部世界缺乏交流和比较的条件下,既不会了解其他民族的特性和文化,也无需对自己文化的民族根性进行反观。一些研究表明,现代性和民族性的自觉是两个不可分割的范畴。西方有些学者(如安德森[Benedict Anderson])指出,现代意义上的民族就是一个"想象的共同体"(an imagined community),它意味着成千上万的未曾

---

① Anthony Giddens, *Beyond Left and Right*, Cambridge: Polity, 1994, p. 81.

② Thomas S. Elliot, "Tradition and the individual talent", in David H. Richter, ed., *The Critical Tradition*, New York: St. Martin´s, 1989, p. 467.

谋面的同胞之间的一种共同感的可能性。[①] 这种共同感就是通过文化、符号和意识形态等所体现出来的某种共同的归属感。而这样的归属感只有在面临全球化或外部世界的文化时才会出现。在这个意义上说,民族文化的自觉意识甚至民族国家的概念,都是全球化的结果。英国著名社会学家费瑟斯通的说法一语中的:"(民族)文化的形成过程不能只作为一种对民族国家内各种力量的反应来理解,而必须依据它和外部的各种力量的关系来理解:即某种为了发展民族同一性和文化一致性的可能性,这些发展相对说来是受到权力的不断变化的不平衡结构,以及民族国家构成的独立性决定的。"[②]简而言之,全球化,一方面造成了外来文化对本土文化的广泛影响,但另一方面这个过程又导致了本土文化对自己民族身份或同一性(identity)的自觉与反思。[③] 这本来就是全球化的同一作用的两个不同的甚至相辅相成的方面。或许我们可以这样来表述,正是由于外部文化的影响,才导致了民族认同的觉悟和可能。近代以来,中国文化时而对自己进行反思和批判,时而又坚决捍卫自己的传统文化,以维护文化的同一和身份不受外部力量的制约和消解。一个规律性的现象是,每当中国文化向世界开放,广泛吸纳外来文化的成分,或者相当程度上受到外来文化的各种影响时,便自然而然地出现一种回归传统的呼声。这恰好说明了全球化的两种相反相成的作用力。

二　面对全球化的自我困境

1995 年,在香港中文大学出版的《二十一世纪》杂志上,一部分大陆和海外的中国学者之间出现了一次耐人寻味的学术论争。双方争论的焦点在于,中国当代文学批评或文化批评中是否有必要把"后殖民主义"作为一个问题?中国文化转型过程中,把后殖民作为中心问题,是否掩盖了本土文化

---

① Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Vers, 1983.

② Mike Featherstone, "Global and local cultures", in John Bird, eds., *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change*, London: Routledge, 1993, p. 173.

③ Anthony Giddens, *Beyond Left and Right*, Cambridge: Polity, 1994, p. 82.

自身的问题？更进一步的问题是：中国文化界是否有一个带有“新保守主义的‘后学’”？① 这场发生在香港的论争，实际上和1993年的另一个论争，即在《文学评论》上展开的有关五四白话文运动对新诗影响的论争②，可谓遥相呼应。这两场学术论战虽然风马牛不相及，前者讨论的是中国当代文化问题，后者则在中国现代文化史的问题上据理力争，但内在的学理逻辑却有某种一致性。换言之，它们都涉及中国现当代文化发展历程中知识界对历史和现实的反思。到了1996年，以畅销书面目出现的《中国可以说不》，举起了“民族主义”的大旗，表达了一种深切的忧虑：面对好莱坞的西方文化，中国的青年一代会怎样呢？“实际上，美国文化及生活方式侵害的决不是三十岁以上的中国人，也不会一夜之间就让中国人改变。而恰恰最可怕的、就是侵害了在未来将要承担中国建设的一代或二代。”③

在各种各样的争论中，我们似乎可以清晰地辨别出两种截然相反的观点，这两种观点在大陆和海外学者中都同时存在。一种观点认为，中国自五四运动以来，反封建和启蒙的任务远没有完成，“现代性”问题尚未解决，奢谈“后现代性”和“后殖民主义”是不合时宜的，因此，进一步引进西方思想不但是可能的，而且是必要的，我们不能在抗拒后殖民主义的文化霸权时，忘却了中国社会—文化自身的问题，更不能以抵制后殖民主义的同时，转向一种文化保守主义。④ 另一种观点正相反，认为自近代以来，中国文化的激进主义和反传统态度过于偏激地对待自己的传统，因而使得中国文化出现了某种文化断裂，甚至于像“文化大革命”这样的文化浩劫，都与五四以来偏激的文化倾向有密切关系；在新的世界政治、经济和文化格局中，身为“第三世界文化”的中国文化，应强调自己的文化传统，警惕西方文化霸权对我们的“后殖民主义”侵蚀。

显而易见，随着中国近几十年来对外开放，随着全球化的趋势越来越强

---

① 详见《二十一世纪》1995年各期。

② 《文学评论》1993年第3期、1994年第2期等。

③ 宋强等：《中国可以说不》，中国工商联合出版社，1996年，第130页。

④ 参见邵燕祥、刘心武等：《重说五四对话录》，《文艺理论研究》1996年第2期。另见徐贲：《走向后殖民和后现代》，中国社科出版社，1996年，第四章。

劲,在新的历史条件下中国文化应该如何发展,选择什么战略,已成为知识界的主题。当我们提出任何文化发展的战略和策略时,都必须面对一个日益连为一体的全球化的世界,同时必须面对中国特殊的文化境况。换言之,我们必须具有一种自觉的反思意识,必须对自己的境况及面对的世界有一个清醒的认识。亨廷顿提到一个极有意思的现象,他指出:"过去,非西方社会的精英通常与西方有深厚渊源,他们在牛津、巴黎大学索邦分校或英国陆军军官学校受教育,汲取西方的处事方式和价值,但另一方面,这些国家的普通大众仍深受固有文化影响。可是,这种情况现在倒转了:精英分子的非西方化与本土化正在展开,相反,西方(通常是美国)文化、作风与习惯却在大众中愈来愈普及。"①在相当程度上看,亨廷顿所说的这种情况是普遍存在的,尤其是在中国这样一个拥有世界四分之一人口的大国。五四以来,不少知识分子留学西方,把科学技术和文化带回中国;在改革开放以前,只有少数知识分子可以直接接触有限的西方文化产品。那时,知识精英的确扮演着某种传播西方文化的角色。今天,随着文化的媒介化,随着全球化的"远距传播"成为可能,随着公共领域的扩大,西方文化的产品已经不再是少数人才有机会和权利接触的"专利品"。相反,任何人都可以自由地消费所接触的西方文化产品。在这样的新情况面前,知识界自然而然地出现了一种对民族文化体认和反思的倾向。即是说,知识精英在某种程度上改变了自己原来单一的西方文化传播者的角色,转而成为一种双重角色——西方文化的传播者与民族文化的捍卫者。平心而论,捍卫自己的民族文化是无可指责的,任何一个有良心和道德的文化人,都会自然而然地对自己的民族文化有一种情感上的归属感和认同感。但问题在于,我们究竟应该如何来捍卫自己的民族文化,这就涉及我们对自己的话语境况和角色的自觉反思。

自近代,中国向世界开放,世界进入中国,一个半世纪以来,一直存在着非常复杂的矛盾和困境,中国的发展和未来的可能性,实际上和这些复杂的矛盾密切相关,而反思的角色就包含了对这样的矛盾和困境的思考和理解。

---

① 亨廷顿:《文明的冲突》,《二十一世纪》(香港中文大学)1993 年 10 月号, 第 7—8 页。

总的说来,近代以来中国文化与西方文化的关系,至少有以下几个重要的矛盾和困境。

首先,是情感和理智的冲突。从文化的主体角度说,中国知识分子在中西文化关系上,始终存在着一个比较复杂和暧昧的状态,它在一定程度上转化为情感—理智的冲突。对自己的传统文化,一般来说,中国知识分子多半带有强烈的感情依恋,它特别显著地反映在中国文人对自己传统文化那种割舍不断的归属感和认同感上。所谓归属感或认同感,实际上是指向"想象的民族共同体"的群体特征的心理倾向。认同就是通过一种对文化传统的体认而达到的一致性的把握;而归属感在心理学上是指个体对群体的心理依赖,一种安全感的获得。生长在中国文化土壤中的中国文人,很自然地对自己的传统文化有一种情感上的深刻联系。但是,面对世界,面对率先开始现代化的西方世界及其文化,在理智上中国知识分子往往会对西方文化产生某种钦羡。反过来,对自己的传统文化,特别是某些负面因素,又往往容易产生一种理智上不同程度的排斥和抵触,特别是在经过某种经验的比较和参照之后,西方文化的某些优点长处很容易反衬出中国文化的某些不足。近代到五四新文化运动,直到当前的文化研究,都在不同程度上存在着这样的矛盾。理智上对西方文化(特别是现代文化)的把握,反倒激发了某种对传统文化的偏激态度,一种对传统文化中那些负面的消极的方面的否定,甚至达到对中国传统文化的激进否定。然而,这种否定和批判越是激烈,相反的感情力量便越是不可避免地激活起来,于是,对传统文化的情感认同和归属便在某种条件下成为占主导地位的心理指向。我想,也许正是这种感情和理智之间的复杂关系,导致了中国近代以来的文化始终存在着两种相反相成的文化运动,即一方面是一种"西化的"、"洋务的"倾向,另一方面则是"国粹的"、"本土的"的倾向。两种力量的争斗与交织妥协,构成了近代以来中国文化轨迹的"钟摆"。有时,用西方文化尖利的矛去攻打中国文化坚实的盾成为主导的趋势;有时却相反,是用中国传统文化或本土文化坚强的盾,去抵御乃至击退西方文化之矛。① 正是这种情感和理智之间

① 参见拙文(与杨坤绪合作)《文化发展的历史曲线》,《读书》1986 年第 7 期。

的复杂冲突，使得我们对文化的发展有一种难以摆脱的暧昧和两难。

其次，近代以来对待西方文化的态度，往往是对物质文化和技术层面的事物比较乐于接受，而涉及精神层面的东西，则往往显得比较踌躇，甚至内在地加以抵制。这也构成了中国和西方文化之间复杂的互动和联系。从文化学的意义上说，文化自然包括物质和精神两个层面。比较说来，物质文化是一个比较表层的文化，它以各种物化的形态存在着，而物质文化又和科学技术的关系十分密切，科学技术的进步往往直接作用于物质文化。所以，科学技术的发展本身就为人们生活质量的提高创造了必要的条件。换言之，物质文化和科技文化具有直接改善人们生活水平的功能，同时又和国力增强密不可分。更重要的是，科技文化是一种带有普遍性的文化，它和人文文化的民族性和特殊性有很大的不同。科技文化的语言共同性和理论的可通约性也是显而易见的。对待科技文化和物质文化的态度所以如此，还有一个原因，那就是科技文化本身尚无法触及文化深层的意识形态，至少是不能直接触及和改变意识形态。于是，在中国日益加入全球化格局的态势中，我们看到，物质的科技的文化方面全力参与，全面吸收西方科技文化的优秀成果。自近代以来，中国积弱不振，饱受西方列强的凌辱，一个显而易见的真理就是，落后就要挨打，而不落后就必须有坚船利炮作后盾。这种情结根深蒂固，于是，“师夷长技以治夷”便成为必然的文化选择。1990 年代初的“海湾战争”，又一次表明了科学技术在其中所占有的不可替代的重要性。但是，面对涉及社会观念、意识形态和文学艺术等方面的文化产品和实践时，谨慎和防范便不可避免地成为需要考虑的问题。于是，对待科技文化和人文文化之间的不同选择，往往导致对待西方文化的复杂的多变的策略，有所吸纳又有所戒备。

再次，面对一个全球化的世界，面对不断加强的远距作用，面对日益解域化的本土文化，一种民族文化的身份意识逐渐觉醒和壮大。但是，这种觉醒并不是一个简单的线性过程，而是一个复杂的有时甚至是两难的困境。这特别明显地体现在作为第三世界国家的中国文化，其话语主体面对实际上不平等的世界文化格局，尤其是西方发达国家文化的优势地位和文化霸权，会产生一种复杂的暧昧的态度。关于这个问题，旅美学者徐贲有很好的分析说明。他认为，第三世界国家的知识分子面对后殖民的世界，往往具有

一个非常难以摆脱的相对论和暧昧主体的困境。他从多方面分析了这个困境。其一,他在分析后殖民主义对第三世界文化压迫时,指出了一种语言的困境:第三世界国家的知识分子作为一个被压迫文化的代表,他们在向第一世界压迫文化挑战时,存在着一种"对压迫者语言既反抗又依赖的情形,使得冲突的双方陷入了一种复杂的充满张力的文化政治胶着状态,大大增加了对抗性批判主体定位、策略选择等方面的困难"①。其二,当非西方国家的知识分子批判西方文化现代性话语的"普遍性"时,一方面"强调其批判对象(西方话语)的虚构性的同时,它却又必须预设批判者的话语(第三世界话语)的实在性。这是因为它不能不为自己的对抗立场和被压迫经验保留一块'真实'的飞地。它坚持一切知识皆为权力欲望的体现,因此,对以'理性'和'真理'面目出现的西方话语必须予以揭露。既然如此,后殖民批判本身凭藉的知识是不是也同样与理性和真理无缘,同样地不可靠呢"②?其三,西方社会经过长期的发展,形成了市民社会并构成了广泛的公共领域,这是启蒙运动传播"理性"、"平等"、"自由"观念的结果。西方的后殖民批判理论在批判西方社会的现代性的同时,也不得不承认自己也是这个批判对象(现代观念)的受惠者。更进一步,"当后殖民批判理论推动某些第三世界社会朝着允许批评公开存在的市民社会方向发展时,它会发现现代思想还能发挥十分重要的积极作用"③。我们或许可以简单地归纳一下三个困境。第一个困境是指语言的困境,因为许多非西方国家在引进西方文化的同时,也自然而然地采用了西方的话语形式,所以,当他们抗拒西方话语时,却又不得不依赖于这种话语。即是说,他们所使用的同一种话语,既是他们的抗拒对象,又是他们借助的手段。第二个困境表明,第三世界文化对西方文化反抗的合法化根据是一种文化相对主义,即西方文化并不是一个全球普遍适用的文化,但是,当他们为自己的文化寻找合法化根据时,却陷入了同样的怪圈,他们想批判的东西却又成为他们要加以捍卫的东西。第三个困境表明,甚至对西方文化霸权以及民族文化的体认,在一定程度上

① 参见徐贲:《走向后现代和后殖民》,中国社会科学出版社,1996 年,第 176 页。
② 参见徐贲:《走向后现代和后殖民》,中国社会科学出版社,1996 年,第 178 页。
③ 同上书,第 184 页。

就是西方文化在非西方国家传播时带来的结果。恰如亨廷顿所指出的,非西方的知识分子实际上扮演了双重角色,一方面是西方现代文明的传播者,另一方面又是民族文化传统的发现者和提倡者。因此,在这个意义上说,反抗西方文化的中心和霸权的意识与自觉,本身也是一种西方文化的现代观念的受惠者。

以上诸方面的矛盾,是中国文化面对世界全球化趋势必然会出现的现象。对这些现象的认识,实际上是文化的反思性考察的一个不可或缺的部分,也是我们分析中国当前文化发展和理论状况的一个参照系。

三　文化“失语症”?

如前所述,全球化并不是一个单向的过程,而是一个双向的互动的过程。不是单向过程,是指全球化并不只是一个由西方发达国家的中心向边缘扩张的过程,它同时也是一个边缘向中心运动的过程。当然,这两种运动是不对等的,具有严重的不平衡性。或许我们可以这样来表述,全球化的第一阶段的确是西方的现代性扩张的过程,但是,西方文化的扩张在传播西方文化的同时,也导致了第三世界国家对自己民族文化同一性的自觉。于是,在全球化的第二阶段,非西方的诸多民族国家对自己民族文化的重新发现和建构,便成为一个崭新的历史任务。

就中国的情况来说,自近代以来,对中国文化的民族性的讨论不绝于耳。五四新文化运动时期对中西文化差异的激烈争论,1930 年代对文学的民族形式的讨论,建国以后文艺为工农兵服务的政策,以及对国画、戏曲、民乐等传统形式的研究和发展,都体现出中国现代文化中一股强有力的回归民族传统文化的力量。中国文化的发展似乎有这样一个规律:越是对外开放,民族性的问题就越是尖锐;西方文化的传播越是广泛,中国文化民族性的问题就越是迫切。从历史角度说,中国这样一个具有悠久文化传统的泱泱大国,历来对自己的文化有一种深厚的自信和包容性,外来文化从来都是被中国文化吸收同化,佛教的中国化就是一个最鲜明的例证。但近代以来,这种情况似乎发生了变化。首先是近代中国积弱不振,备受列强蹂躏,把曾经具有自信力和优越感的中国传统文化一下子推到了几近崩溃的边缘。其

次,西方现代文明,特别是科技文化,以及启蒙的理性精神和普遍性,对振兴中国的仁人志士极具吸引力。再次,近代以来半殖民地的特殊境况,又使人们对西方殖民主义和帝国主义存有戒心。最后,近代以来西方文化的全面广泛传播,无论其深度还是广度,都超越了历史上任何时期。正是在这种特殊的社会—历史条件下,一方面,知识界对文化的民族性问题特别敏感;另一方面,以往根深蒂固的文化自信似乎也受到了威胁。

在不同的历史阶段,民族性意识表现的形态是不同的。值得注意的是,1990 年代以来,随着中国社会经济力量的急速增长,中国在国际社会地位的提高,文化的民族性的呼声再次高涨起来。在各种各样的呼声中,后殖民批判的理论和"失语症"的说法尤有影响。后殖民批判理论来自西方学术界。自 1970 年代萨义德提出东方主义之后,在西方学术界一直是一个热门话题,特别在那些具有左派思想倾向和少数话语背景的学者中,更是一个焦点问题。后殖民批判理论是和后现代理论密切相关的,在某种意义上说,后现代理论是后殖民理论的"元叙事",后现代所谓"非中心化"、"不确定性"、"宏大叙事"的消解以及西方中心论的瓦解,都从不同的方面为后殖民批判理论的出现创造了条件。最初,后殖民批判理论是由于西方学术界对东方话语的重新审视而出现的,萨义德对西方学术中东方主义的批判,是为了揭露西方学术中"东方不是欧洲的对话者,而是其沉默的他者"(萨义德语),揭露西方基督教文化的意识形态如何歪曲东方文化。这种理论后来被左派思想家和非欧洲族裔的学者所青睐,逐渐扩展成为如何反抗西方文化中心和霸权的批判理论。在西方知识界,后殖民批判理论以一种激进的面目出现,作为一种颠覆西方文化霸权的主张,这种理论对第三世界国家的知识分子自然具有特别的亲和力和吸引力。值得注意的是,后殖民批判理论是在 1990 年代初引起国内学术界关注的,它是后现代理论在中国传播的一个支脉。1990 年代中国政治经济和文化的特殊环境,以及知识界的特定状况,为这种思潮的流行提供了一个特殊的语境。后殖民批判理论一度曾占据了国内学术界的兴奋中心,各种面目的说法相继登场。改革开放以来,西方重要的哲学社会思潮都曾在中国引起过反应,不过后殖民批判理论和其他理论思潮不同,它在中国的热闹是有着深刻的社会—文化背景的。它不仅是一种外来思潮的中国传播,而且因为切合或唤起了中国文化中的某

种内在冲动,而对中国审美文化的当代发展产生了深远的影响,并自然而然地演变成为一种文化上的民族主义。这种文化上的民族主义不但是针对西方文化霸权以及中国文化的“他者”地位的,而且也必然旁及中国近代以来社会文化变迁的发展路径。

其实,后殖民主义是对全球化条件下西方文化与第三世界国家民族文化的一种关系的描述。其中,民族文化同一性的觉醒有着不可忽视的重要性。但问题在于,后殖民批判理论在中国的兴起,不只是一个简单的学术问题,也不只是重建民族文化或抗拒西方文化霸权的问题。我们注意到,后殖民批判理论本来是反对霸权和中心—边缘等文化不平等现象的,但是,它在中国却潜藏着另一种倾向,即演变成一种重建中心和具有排他色彩的文化一元论。这不能不引起警惕和关注。更有甚者,后殖民理论在中国的误读和变通,涉及许多领域。我以为,在中国当代文化中,一些所谓的后殖民批判理论,其实是中国知识界自五四新文化运动以来一次令人失望的倒退。在后殖民批判的总体语境中,对文化和历史的全面清理不可避免地出现。在这样的背景中,我们注意到各种互不相关的理论倾向之间的内在一致性。比如,文学界有人提出对五四新文化的白话文新诗运动的质疑。有人指出,白话文运动中有一种缺乏历史认识和形而上学的倾向,在一种非此即彼的二元论模式中运作,使得汉语的透明度达到异常的程度,因而严重地影响了新诗的发展。① 这里又一次显出前面说过的暧昧困境。用以批判中国白话文运动的基本观念,就是一种对二元对立思维的批判;而这种思维模式的发现和批判,本身就是西方后结构主义思潮的产物。当然,对白话文问题的历史检讨已经不再是单纯的语言学和文学理论问题,它涉及的真正内核是对五四新文化运动的历史反思。我们看到,知识界环绕五四运动实际上出现了不同评价。一种特别值得注意的观点认为,五四是一个“感情用事”的偏激的文化运动,是一次全面的反传统运动,它导致了传统的断裂,甚至成为“文化大革命”的历史渊源。②

我们发现,在后殖民批判的合法性中,严肃的历史反思和实用主义的运

① 郑敏:《世纪末的回顾:汉语语言变革与中国新诗创作》,《文学评论》1993 年第 2 期。
② 参见《五四:多元的反思》,香港三联书店,1989 年。

作同时存在,合理的文化要求与褊狭的保守主义共存。在这样的情况下,我们一方面对全球化过程中,西方国家从以军事政治的控制转向文化压抑的后殖民主义,必须有所认识;另一方面,又必须对文化的民族同一性问题认真加以研究。但是,对后殖民主义的文化批判,并不是各种保守的甚至带有"文化原教旨主义"倾向的思潮存在的合法化依据。

所谓"文化原教旨主义",就其本义来说,是指一种文化思潮。这种文化思潮是全球化现象带来的必然产物。它的基本特征在于,以传统的方式来解释和捍卫传统,维护文化乃至种族的纯粹性。① 当它和宗教结合时,往往显现出强有力的召唤和动员作用,以及显而易见的破坏作用。但是,它在非宗教文化上的反映有时是难以察觉的,因为它那弘扬民族文化的口号极具诱惑力和感情上的亲和力。文化原教旨主义是用传统来捍卫传统,用传统的方式来解释传统,它拒绝多元的文化,也拒绝任何发展和变化,甚至还拒绝与世界对话。因此,在原教旨主义的信条中,一个民族最古老的、最纯粹的文化才是值得敬仰和遵从的。这种期望在最传统的意义上来界定自己民族文化的同一性的做法,显然是不合时宜的,既缺乏历史主义的态度,又缺乏对世界的开放心胸和多元的宽容。在后殖民主义的批判中,各种理论主张纷纷出现。最近一种所谓文化"失语症"的说法非常流行,这是一种非常有代表性的理论,值得咀嚼和剖析。这种理论认为,在当代中国文学理论界,充斥着许许多多的西方话语,五四运动以来,由于我们大量引进西方美学和文艺理论的范畴术语和体系,以至于到了今天,中国美学家或文艺理论家已经变得不会说话了,或说不出话来了。以下文字颇有些代表性:

> 当今文艺理论研究,最严峻的问题是什么?我的回答是:文论失语症!长期以来,中国现当代文艺理论基本上借用西方的一整套话语,长期处于文论表达、沟通和解读的"失语"状态。自五四"打倒孔家店"(传统文化)以来,中国传统文论就基本上被抛弃了,只在少数学者的案头作为"秦砖汉瓦"来研究,……建国后,我们又一头扑在俄苏文论

① Martin E. Marty, et al, *The Fundamentalism Project*, Chicago: University of Chicago Press, 1993.

的怀中……

中国现当代文坛,为什么没有自己的理论,没有自己的声音?其基本原因在于我们患上了严重的失语症。我们根本没有一套自己的文论话语,一套自己特有的表达、沟通、解读的学术规则。我们一旦离开了西方文论的话语,就几乎没有办法说话,活生生一个学术"哑巴"。怎么能指望一个"哑巴"在学术殿堂里高谈阔论!怎么能指望一个患了严重学术"失语症"的学术群体在世界文论界说出自己的主张,发出自己的声音!一个没有自己学术话语的民族,怎么能在这世界文论风起云涌的时代,独树一帜,创造自己的有影响的文论体系,怎么能在这各种主张和主义中争妍斗丽![①]

这里所描绘的图景着实让人感到气馁和不安。作者对这种"文化病态"进行了号脉诊断,病因有四:偏激否定传统的心态泛滥,传统文论解读能力低下,文化价值判断扭曲,理论创造力低下。这种激进的说法不仅见诸文论界,也见诸外国文学界,以至于有人提出,外国文学扮演了"殖民文学"的角色,原因很简单,因为研究的术语概念皆来自西方,似乎不但研究对象是西方的,甚至研究的语言乃至观念也是西方的。[②]

所有这些说法,从方法论上说,显然都带有如下几个特征:第一,它们都预设了一个中国—西方二元对立的范畴,并以这样一种对立的方式来思考所有问题。第二,它们都假定,中国文化中的西方术语,就是西方文化甚至意识形态。换言之,西方的思想无论是怎样在中国流传的,也无论在中国经历了什么样的过程,都不会有任何改变,因为它的来源有一个族性——非中国的西方族性。所以,无论中国人在怎样的语境中言说,也无论中国的特定文化状态如何,这些只要是来源上属于西方的话语(在这种狭隘的说法中,话语几乎等同于术语或概念),就仍然保持着西方的根性。第三,中国学者,无论你身处的社会文化环境有什么差异,也不论你的时代是五四还是改革开放,只要你用了其族性属于西方的话语(术语?),那么,你的思维和意

① 曹顺庆:《文论失语症与文化病态》,《文艺争鸣》1996 年第 2 期, 第 50—51 页。
② 易丹:《超越殖民文学的文化困境》,《外国文学评论》1994 年第 2 期。

识形态就是西方化的了,也就等于说,你不会再依照中国人的思维和文化来思考问题。这种说法能成立吗?

首先,这种评价带有全称判断的意义。换言之,依照这种评价,整个中国文论甚至知识都已经完全西方化了,因为外来语汇在汉语中甚至在理论语言中的比重很高。这种说法既忽略了不同具体领域的差异,又扩大了西方语汇的意识形态功能。中国古代文化的研究且不说,就以当代研究来看,也并不像上述说法所描述的那么严重、那么危急。即使从文论的角度而言,说所有语汇和思维方式都是西方化的,一旦抽去这些西方术语就不存在任何理论,显然夸大了。主张这样说法的人可以扪心自问,难道他说的都是西化的想法和语汇吗?照这么说,日常生活中也存在着大量外来语汇,是否也意味着我们的日常生活也西化了呢?我们是否已经不会按照中国人的方式说话了呢?

其次,以上分析表明,这种主张实际上带有某种程度的潜在的文化原教旨主义倾向。因为这种理论在其弘扬文化民族传统的口号下,暗含了一种对文化的民族或种族纯粹性的追求。即是说,它既对外来的语汇和观念提心吊胆,又否认任何外来的文化有被本土文化同化和改造的可能性。它的伦理评判标准只有一个,那就是这种理论或语汇或文化在起源上发生学上属于什么说法,那么,它即使在本土文化中已经经历了长期的演化,也无一例外地归属于其出生地。照此推理,只有那些最早的本原的尚未和外来文化接触和融合的本土概念,才是正宗的民族文化,才是纯粹的本土文化。这种缺乏历史进步观念的方法论,本质上和原教旨主义没有什么区别,它们都是以传统来解释、定义和捍卫传统,而不是把传统本身看做一个发展的变化的范畴。依据这种文化建设的思路,我们就必然会碰到一个难以解决的困难:哪些才是纯粹的民族性的文化?以什么朝代来界划纯粹和不纯粹的民族文化,唐以前还是魏晋以前,或是西汉、先秦?这种说法忽略了中华文化形成的一个显而易见的事实,那就是它本身就展现为一个不断兼收并蓄外来文化的历史过程。如果严格地遵循这种原教旨主义的路径,那我们要做的首要工作,并不是这些人主张的"对传统话语系统的发掘、复苏",而是必须去清理哪些是纯粹的本土因素,哪些是"后来"(从哪里开始?)从外族融入的。照这样的路径,恐怕我们现在坚信是属于中国传统文化的概念,都值得提出疑问了。比如,东汉末年佛教传入中国,许多新的外来语兴盛起来,

到了魏晋,玄学勃兴,佛教中的词汇大量进入文论和哲学,这是否意味着那时的中国文人也患了“失语症”呢?如果那时问这样的问题是不合逻辑的,那么,现在提出这样的疑问又该作何解呢?如果我们把传统视为一个不断发展变化的过程,那么,不必对外来文化的“话语”如此耿耿于怀。中国文化历来有一种强大的同化力量,当年能同化佛教,为什么又要对今天的西方文化如此胆战心惊呢?以往的文化自信哪里去了?显然,文化原教旨主义的失误就在于它以一种静止的凝固不变的方式来界定传统,这正是“原教旨”(fundamentalist)的本来涵义。可以肯定,那种亘古不变的文化民族性和纯粹性是不存在的,过去不存在,现在也不存在,将来同样不可能存在。

再次,这种主张实际上是又一种文化中心论。表面上看,它坚决反对西方文化的中心地位和霸权力量,但其真实意图不过是以另一种本土的中心去取代西方中心而已。诚然,就中国本土文化的本土性而言,“以我为中心”是无可厚非的。但问题在于,如果以为自己的传统文化可以作为一个新的中心来取代西方文化中心,那不过是西方文化中心论的另一种翻版而已,不同的只不过是表现形式的差别,本质上都隐含了一种潜在的文化优越论和民族中心论。这种理论在古代出现过,在近代也有反映,在今天改革开放的条件下,在面临着全球化的新的发展时,它的再次出现是耐人寻味的。如果说是以后殖民主义批判为前提,对世界文化格局的压迫—被压迫或中心—边缘等不平等的反抗,反映出一种进步的文化观念和多元的世界主义追求的话,那么,无论以什么形式的文化中心论和民族优越论反抗不平等,最终都不过是以被批判的对象为批判的武器,逻辑上都是站不住脚的。假如说把中国文化看做比其他文化优越,甚至是解救其他文化衰落的法宝,这种理论的危险与其说是维护和光大中华文化,不如说是把中国文化推到一个被批判的尴尬境地。这里所涉及的深刻的本质问题,显然是一种具有迷惑力的种族中心论和文化中心论。面对世界政治、经济和文化互动越来越广泛的新境况,以一种暗含的中华文化优越论或中心论去抗击西方文化的霸权,这无疑是一个并不明智的文化发展策略。我们在全球化的条件下所需要的,不是以一种新的文化中心论去取代老的文化中心论,而是一种开放的本土文化,一种世界主义的胸怀,一种鼓励多元对话的战略。

最后,“失语症”的恐惧和不安,还反映出某种缺乏文化自信的倾向。如

果我们仔细分析一下力图疗救“失语症”的人们开出的“药方”,便会发现,这些“药方”正好从另一个侧面透露出某种“后殖民心态”。主张文化“失语症”的人,大多怀有一个美好的理想,那就是改变自己的“失语”状态,发出自己独特的声音,进而在世界文化中占有一席之地,获得某种国际地位。这种心态就像“诺贝尔文学情结”挥之不去一样。我发现自近代以来,中国文人就一直怀有某种“不平”:一方面,他们对自己文化的博大精深倍感骄傲;另一方面,又对这种文化在西方世界没有产生广泛影响,以及中西文化交往中的不平衡现象耿耿于怀。关于这一点,旅加华人学者梁燕城说得很明白:近代以来,中国文化的共识一直是中西文化互补,以西方文化来补中国文化之不足,即我所说的以西方文化之矛来攻打中国文化之盾。但是,“西方不一定觉得需要拿东方来补。现在我们说互补,西方并不这么认为。我觉得,西方需要我们,但他们不觉得需要中国文化。西方文化目前仍是强势的,不自觉须互补,这也正是中西方的差异。我们讲调和并重,他们却觉得很自足,只需在其非主流的地方讲一下东方文化,如神秘主义之类,但一到正统主流,就未必有要向东方学习及需东方‘补’一下之心”①。造成这种状况的原因是复杂的,惟其如此,惟对中国文人来说,获得所谓的世界承认和国际地位,就自然而然地成为一个坚持不懈的伟大目标。但是,我们需要分析的是这样的范畴,即什么是所谓的“国际地位”,要得到“谁”的承认呢?在西方世界,政治家们所说的“国际大家庭”或者是“世界共同体”一类的概念,实际上是指以西方社会为主的国际社会。正如亨廷顿在论述这个问题时毫不隐讳地道明的那样:

> 较诸其他文明,西方现正处于非常的权力高峰,它的要强对手已经从地图上消失。……西方支配了国际的政治组织与安全体系,并与日本共同支配着国际经济组织。……而把非西方国家排除在外。联合国安理会或国际货币基金组织所作的决定实际上反映着西方的利益,但却假借代表世界整体(world community)愿望的面目出现。“世界整体”这个词汇已经成为委婉的集合名词(取代了“自由世界”),它使反

① 《文化中国》1995年12月号,第7页。

映美国与其他西方势力利益的行动获得普遍的合法性。①

这样,上述那种看法,实际意指我们自己的声音最终还是要经过我们所抗拒和颠覆的西方中心及其体制的承认。即是说,对自己文化的确认和地位的评价,并不依赖于自身,而是反过来依赖于自身所反抗的那个中心。我们自己对自己文化的自信,似乎并不是来自自身,而是来自它所反对的那个“中心”。这里出现了一个荒谬悖理的循环:发出自己的声音是为了颠覆西方文化的中心和霸权地位,但这种颠覆的成功与否又有赖于它所反抗的“霸权”的认可。这个怪圈典型地昭示了所谓“失语症”论断的潜在逻辑。

① 亨廷顿:《文明的冲突》,《二十世纪》(香港中文大学)1993 年 10 月号, 第 18 页。

第四章　文化的媒介化与工具理性

我们对中国当代文化稍作概览，便不难发现一个显而易见的事实，那就是中国文化越来越体现出媒介化的文化特征，或者说，与改革开放以前的文化相比，媒介在中国文化中占有的地位越来越重要。从历史角度说，依照加拿大学者麦克卢汉的分类，人类文化及其交流传播方式经历了三个不同阶段，每次转变都和技术的进步密切相关。即从原始社会一直到16世纪，人类文化的交流方式是以口头文化为标志；16世纪出现了印刷术，文化的交流进入了印刷文化阶段；到了20世纪，电子媒介的出现，使人类文化的传播又一次面临着巨大变迁，这就是所谓电子媒介文化的来临。依照这种历史的形态学划分，人类文化的发展史，在某种意义上说，就是交流方式发展变化的历史，是新的传播媒介涌现的历史，或者说，是文化越来越趋向于媒介化的历史。

文化的媒介化，是当代中国文化的一个发展趋势，也是一个国际性的文化现象。文化的媒介化一方面扩展了文化的空间，改变了文化生产、流通和接受的形式，甚至也改变了文化产品的意义构成方式，其积极的一面是毋庸置疑的；但是，文化的媒介化又带来一些负面影响，这是我们要加以厘定分析的课题。文化的媒介化，也可以表述成另一个命题，即技术对文化的影响。在我看来，技术对文化而言是一把双刃剑，它的复杂功能对社会文化有着深远的影响。

第一节　面对媒介

我们这个时代最显著的文化景观，也许就是文化越来越趋向于媒介化。无数新的技术发明正在被转化为文化的生产、流通和接受方式，这就意味着

社会大众面对的是一个由各种媒介所传递的符号文化。于是,面对文化也就是面对媒介,身处文化之中就是身处媒介之中,或者更准确地说,是面对媒介化的符号。媒介作为一种文化的技术逻辑和力量,无情地塑造着大众的文化习性。在不断加剧的媒介化过程中,我们似乎看到了一些值得反省的征兆:不是媒介来适应主体,而是相反,是主体不断地适应媒介;从互动的面对面的交流,转向单向的面对媒介的交流。

一　从面对面转向面对媒介

如果我们把审美文化视为一个整体,那么,通过话语这个范畴来把握审美文化及其转变不失为一条值得探究的路径。20 世纪以来,从俄国形式主义到法国结构主义,始终有一股力图从语言符号角度来理解和分析文化的潮流。索绪尔开创的语言学结构主义在对语言的抽象规律研究方面可以说是开创性的,自 20 世纪初一直到 60 年代延续不断。但 60 年代以来,这种思潮开始衰落了,取而代之的是一种更广泛的文化研究方法论。这就是所谓的话语理论取代了“语言”理论。在这种新的思想潮流中,维特根斯坦、福柯和巴赫金的理论尤其值得注意。话语理论之所以不同于“语言”理论,一个根本的区别就在于话语理论主张,索绪尔式的语言理论集中于抽象的语言规则的解析,倾向于把语言视为一种独立自足的系统,而不是把它看做一种复杂的社会实践的领域。法国哲学家福柯特别指出,话语是指语言的社会用法中所存在的普遍自觉意识,而不是抽象的规则和结构系统。更重要的特征在于,特定社会文化语境中的话语总是植根于特定的权力网络之中,蕴含在特定化和体制化了的语言的权力形式之中。因此,他提出了一个话语/ 实践的二元分析模式,并通过这个模式来透视社会—文化的形成和变化。与福柯的理论相呼应,苏联著名学者巴赫金也提出了影响颇大的对话主义和复调理论。巴赫金认为,权力关系就包孕在将语言中心化和统一化的巨大压力之中,因而导致了一个排斥非中心化和非权威性的话语的趋势。然而,在他看来,在每种文化中事实上都存在着多种声音和对话,这就构成了一种“复调”,而中世纪和文艺复兴时期的“广场狂欢”就是这种“复调”的体现,因为在“狂欢”中所有的社会等级和界限不是被打乱了,就是被

颠倒了,由此形成了某些不和谐的声音和颠覆性。尽管福柯的理论有明显的反人本主义倾向,巴赫金的理论有忽略社会学基础的局限,但在研究中把话语当做整体文化的范畴,并通过这个范畴来剖析文化,则无疑具有相当重要的方法论意义。

话语理论实际上包含几个必须强调的要点:第一,话语理论的提出,作为对普通语言学理论的反拨,意在把任何语言实践都纳入一个复杂的权力关系的社会网络之中。换言之,任何语言或符号的实践,都不是某种抽象的语言学规则的运用,毋宁说,是一种社会支配—被支配的关系。一句话,话语的实践本质上是社会的历史的。第二,话语理论之所以取代普通语言学理论,是因为话语理论倾向于把语言和符号实践视为一个主体间的动态过程。具体说来,有这样几个要点,首先,话语理论改变了普通语言学理论对受众的忽略。话语就是一种对话,一种主体间的关系。其次,话语理论指出一个重要事实,那就是上述主体间的关系,说到底不过是一种"元语言学实践",也就是说,这种主体间关系乃是意义的交往,是某种意义产生和理解的过程。所以,话语也就是对话和交往沟通关系另一种表述。

在这个意义上,我们有理由把审美文化看做是特定语境之中的话语。即是说,在具体的社会文化背景中,审美文化就是特殊的话语及其意义的生产和接受,而审美的话语说到底是一种超越抽象语言规则上的"元语言实践",它是特定社会总体性之中的主体间的沟通或交往关系,是有关意义的生产和理解的方式。审美文化的本质就体现在话语中。如果说一种审美文化面临着内在和外在的转变的话,那么,把握这种转变的整体特征的一个有效方法就是分析话语的变化,亦即其交往和交流方式的变化。历史表明,人类社会的演变,总是与人们的交流方式的发展密切联系在一起。从交流方式来透视中国当代文化的变化,不失为一个有效的视角。

话语作为一种特定社会—文化语境中的主体间的交往模式,包含哪些因素呢? 我们只有弄清它所包含的要素,才有可能进一步深入分析它的内在变化。这里,我们不妨引入雅科布逊的理论模式来作具体分析。他认为,任何语言的交流活动都必须包括六个基本要素:发送者、接收者、语境、信息、接触、符号。任何交流都是由发送者所发出的信息构成的,而信息传递的对象或目标则是接收者。信息从发送者到达接收者的过程,必须经由两

者之间的某种接触,如声音、视觉或其他媒介等。这样的接触又必然通过特定的符号形式——媒介,诸如形象、声响、数字或文字等。最后,由于交流是主体间的一种理解,因此,确保信息发送者和接收者双方都能理解的是特定的语境,正是语境使得发送者所言之物变得有意义并可以为接收者所理解。雅科布逊把这六个要素的关系用以下图示说明:

语　　境
信　　息
发送者.....接收者
接　　触
符　　号

按照他的研究,在实际的交流活动中,不同的情境会倾向于不同的要素,即是说,这六个要素并不是完全平衡的,而是在不断交流中有所侧重,由此便形成了不同的交流功能。①

如果我们以这种参照系来分析审美文化的不同历史形态,那么,将会发现一些值得注意的转变。从最一般的意义上说,审美话语的演变在六个基本要素上都有所表现。比如,交流活动主体信息发送者和接收者就是一对历史范畴,而语境范畴则是最敏感地反映话语变迁的范畴。这里,我们不妨对传统和现代两种截然不同的审美话语进行一番分析。在分析以前,先来看看史学家们是如何作历史分类的。

加拿大学者麦克卢汉对口头文化、印刷文化和电子媒介文化的历史划分,指出了人类交流方式的变革。麦克卢汉是一个技术决定论者,他坚信技术的进步是人类文化变迁的基本动力。他有一句著名的话:媒介是"我们感官的延伸",它可以使我们超越自己感官限制去看和听。② 显然,把人类文化的发展演变单纯地归结为技术的维度是片面的,不过,他所概括的交流方式的变化却是有启发性的。美国学者波斯特认为,若以信息方式(mode of information)来区分人类文化的不同历史阶段的话,可以区分为两个主要

① 参见霍克斯:《结构主义和符号学》,上海译文出版社,1987 年, 第 82—85 页。
② Marshall McLuhan, *Understanding Media*, New York: McGraw-Hill, 1964.

阶段:一是以言语声音符号为主的口头文化阶段,在这个阶段,语音符号占有重要地位,人们是通过面对面的交流来生产意义和交往的;自从印刷术发明之后,书写的符号占据了越来越重要的位置,到了当代,书写的符号及其规则取代了言语的规则而成为主要的信息方式。他写道:

> 在社会的许多方面和领域,行为不再主要以言语来中介,而是以书写来中介,这是一个漫长的转变,上个世纪这种转变越来越快。随着社会各个方面除家庭之外的大型组织机构发展,书写的规则在各式各样的手册和小册子上被系统化了,交易的各种文字记录被保留下来,书写的各种文件确立并保持了各式关系。识字不再是一种文化水平的标志,它不过是一个在发达社会的谋生手段而已。……当行为不再以言语而是以书写为中介时,某种距离便被引进不同的个体之间。思想和言语之间的密切关系(这种关系也许总是人们所期望的或者从社会上加以规定的,而不是自然地存在的),为书写所固有的思想和表达之间的分离所取代。随着书写在社会中的广泛蔓延,主体也就以一种新的方式来加以建构。①

比麦克卢汉更进一步,波斯特指出,随着传播技术和手段的发展,书写取代了语言成为人们交往的主要方式,也变成了信息储存、流通的基本方式,特别是通过计算机来运作。这时,笛卡尔意义上的主体便不复存在了。因为在笛卡尔那里,主体是“我思”的主体,对象(自然)是没有意识和知识的。但是,在当代条件下,一个面对计算机的主体,一个正在数据库中寻找信息的主体,他所面对的不再是一个没有知识的客体,相反,计算机数据库或许比人知识更加渊博。波斯特强调了一个信息方式的重要转变,那就是声音符号的直接交流是以言语为基本形态的,这是传统的交往方式;而现代的交往方式则是以书写符号的计算机化或电子媒介化为基本形态,于是,主体对主体的交往变成了主体面对机器的交流。这正是我所说的面对媒介的文化的含义。

---

① Mark Poster, *Critical Theory and Poststructuralism*, Ithaca: Cornell University Press, 1989, pp. 127-128.

如果把以上关于交流方式和信息方式历史演变的理论,和雅科布逊的理论模式结合起来,那么,我们将结构一个可以用来探讨中国文化当代转变的分析系统。首先,我们可以把交流或信息方式区分为两个基本阶段,第一阶段是面对面的交流,即主体对主体的直接的互动的交流和沟通。在这个阶段,语音符号为基本形态的言语,即口头交流是其重要的特征。由于声音符号是转瞬即逝的,不可能被固定下来再加以保存,因此,这种最传统、最自然的交流方式,就决定了交往必须是主体的在场。用吉登斯的专门术语来说,就是"本地生活在场的有效性"。"本地"说明了一个特定的物质的空间概念,只有在这个空间中在场的主体,才有可能是参与交流的"有效主体"。换言之,不在场就意味着无法进入交往,因而也就变成无效的主体。此时此地的此在,才是构成以言语为主的交往过程的前提。在波斯特看来,这里有两个重要的规定:一是主体对主体,人与人的交往;二是这样的交往对于每一个介入者来说,都有一个思想和表达的直接同一性,或者说,存在着言与意的密切关系。如果把这个分析带入雅科布逊的模式,那么,我们就会注意到,信息的发送者和接收者之间的联系是简单的、直接的,他们之间的接触理论上说也是通过特定的符号,但需要特别指出的一点是,这些符号并不是脱离交流主体而存在的,语音符号本身就是主体的机能。所以,这才造成了对交流主体"在场的有效性"的特别规定。

第二阶段是面对媒介的阶段。在这个阶段中,以言语为主要形态的交流方式已经被极大地改变了。无论是采用麦克鲁恩的模式,抑或采用波斯特的模式,得出的结论都是一致的:主体面对面的交流,转变为主体对某种可以脱离于主体而存在的媒介。这就意味着,在雅科布逊的公式中,接触是间接地经由某种替代物或符号而实现的。于是,语境有了很大的不同,符号也判然有别,至于所传递的信息,当然也有所变化。最重要的变化是发送者和接收者已经被间离开来,这样的交流不再局限于"在场的有效性",而是变成一种与不在场的主体交往的过程。当我们阅读一部小说,或是观看一部电视连续剧,小说作者和电视剧作者并不在场,他们预设在文本中的意义却仍然可以被受众所接受。如果说面对面的言语交流,其语音符号无法被物化或固定下来,那么,在面对媒介的交流中,信息能以各种方式被物化、被固定,甚至还可以构成某种"延时的"交流。比如,用录像机录制正在播放

的节目以后再看等。于是,言语交流的即时特征,以及语音符号的转瞬即逝的特性,便被新的媒介化方式所取代,面对主体也就必然转变成面对媒介。这种交流是间接的、有中介的。这个中介就是各种各样的媒介。这里,我们特别要注意当代中国文化中电子媒介所占有的举足轻重的地位。虽然书写规则也可以印刷物的形式存在,但是,当书写进入计算机化的媒介形式时,或者说,当书写以电子媒介(如电视或广播)的形式出现时,我们将面临巨大的转变。

电子媒介文化的来临,已经是一个显而易见的事实。西方发达国家早已进入这样的文化。根据有关文献,1981 年所作的一个调查显示,美国全国有 98% 的家庭至少拥有一台电视机,人们平均观看电视的时间为每天 6 小时。① 在英国,1988 年政府发表的公报表明,英国人平均每周看电视的时间接近 30 小时。② 限于材料,中国目前的状况如何尚难以确定,不过有一点可以推测,那就是当前中国的电视普及率在城市相当高,电视已经成为中国人闲暇时间中最重要的文化消费形式。由于中国社会文化的特殊性,由于中国经济发展水平和教育水平的现阶段特征,以及由于中国人家庭生活的重要地位等原因,导致了电视在中国人的文化生活中具有不可取代的绝对重要性。年复一年的春节晚会倍受瞩目,就是一个明证。这里,我们不妨把言语交流方式界说为"街头交谈",而把以观看电视为代表的媒介化文化的交流方式视为"电视交流",并以这两种交流方式的比较和转变为依据,来深入探讨中国当代文化的巨大转变。或许我们有理由描述说,当前的中国文化,主体间面对面的话语,正在或已经让位于主体面向客体媒介的新的话语方式。即是说,"街头交谈"已经被"电视交流"所取代,后者成为主导的交流方式。

如果这种变化的确像我们所描述的那样,那么,需要我们进一步探讨的是,这种转变在文化上究竟带来哪些值得深思的问题呢?

我们的思路是,这些转变其实就发生在我们的身边,而对这些变化最简

---

① Fredric Rissover and David C. Birch, eds., *Mass Media and the Popular Arts*, New York: McGraw-Hill, 1983, p. 263.

② *Social Trends* 18, London: Her Majesty's Stationary Office, 1988, p. 159.

便、最明晰的分析就是“街头交谈”情境和“电视交流”情境的比较，正是通过比较分析，我们可以准确地把握到中国文化内在和外在的发展变化。

“街头交谈”和“电视交流”最根本的区别在于：前者是活生生的主体对主体的交往实践，即是人们之间积极的沟通性的话语活动，因此，这样的交往带有许多交往的本质特征。相反，“电视交流”是主体面对作为客体的电视的交流过程，即信息的发送者并不在场，接受主体实际上是通过客体（媒介）来接收发送者所传递的信息，这一特征构成了所谓“电子媒介文化”的新的本质属性。从人与人的主体交往实践，转向人与物的主客体间的信息传递，这是两者最基本、最重要的区别。由于这个根本区别，就必然导致两者之间的一系列差异。这些差异至少包括以下几个方面。

第一，“街头交谈”是一种双向的互动关系。即是说，在“街头交谈”的情境中，主体间存在着某种彼此反应和角色互换的可能性。互动在这里是指信息的发送者在发出信息时，会对其接收者造成某种作用，更重要的是，接收者的反应反过来又对信息的发送者有所作用，而且这些反应往往是当下的、同时性的。双向交流至少意味着在“街头交谈”中，言者和闻者的角色并不是一成不变的，两种角色的互换不但是可能的，而且是必然的。言者在发出信息时是作为发送者，可很快又会转变成信息的接收者，反之亦然。这表明，在“街头交谈”中参与的主体是相当自由地介入交流活动，没有固定不变的角色限制。然而，在“电视交流”情境里，这种互动的双向的关系则被一种单向的非互动的关系所取代。显而易见，在观看电视的过程中，信息的传递过程是从发送者经由发射到接收再到接受者，这一过程是单向的、不可逆的。换句话说，在观看电视的过程中，单向的信息传递程序决定了电视交流是一种非互动的关系，因为互动的反应只存在于主体之间，而不可能存在于主体和客体之间。虽然在一些特定条件下，作为接收者的电视观众可以以某种方式将自己的反应传给发送者，但这是一种“延迟性的反馈”，与“街头交谈”当下的、同时性的反应截然不同。更重要的是，由于电视交流的单向性，观众作为接收者的角色是不可转换的，他们总作为被动的接收者而存在。从理论上说，理想的交流形式应该具备哈贝马斯所说的“纯粹的主体间性”：

> 纯粹的主体间性是由我和你（我们和你们），我和他（我们和他们）的对称性关系决定的。对话角色的无限可互换性，要求在这些角色操

> 演时,任何一方都不可能拥有特权。只有在宣称和论辩、揭示与隐蔽的分布中有一种完全的对称时,纯粹的主体间性才会存在。①

哈贝马斯所说的“纯粹的主体间性”,是理想的交流情境所必需的条件。这里,最重要的是“对称性关系”。所谓“对称性关系”,包含两个本质性的规定:一是角色的平等,即参与交流的主体没有主次贵贱之分;二是角色的可互换性,即信息的发送者也可以成为接收者,反之亦然。可互换性是建立在平等原则基础之上的,而互换的本质也就是社会学上的互动。但在电视交流中,电视观众实际上是一个“沉默的人”,他的角色规定了他只能作为一个接收者而存在。这意味着,在电视交流中,街头交谈那种角色的对称性关系已不复存在,而代之以一种潜在的不对称性。它特别突出地反映在电视观众永远不可能作用于正在播出的电视节目,他不可能改变自己单一的观众角色。这是电视交流的性质决定了的游戏规则。在比较的意义上说,街头交谈中存在着主体间的对称关系,而电视交流中则出现了不对称关系:它一方面体现为媒介对主体的制约,甚至观众选择权的限制(只有在看与不看之间选择,而不能根据自己的趣味想看什么就看什么,即不能选择节目中所没有的东西);另一方面,电视作为一个媒介,它和主体的关系不再是主体对媒介的制约,而是相反,是主体适应媒介。在电视交流中,一种最常见的现象就是,电视媒介不断地发明新的节目及其符号和意义构成方式,观众在不断地适应这些新的节目、新的意义方式。比如,肥皂剧、电视小品、电视音乐剧等新花样的出现,就在不断地塑造观众,塑造他们的消费“习性”。

第二,在“街头交谈”的模式中,由于存在着双向对称关系,所以交流的主体间便构成了某种互动过程。更进一步,“街头交谈”过程中每一方都有自主的话题选择权。我们常看到的情形是,交谈的内容经常是随机的、极富变化的,话题的发展通常超越了参与者最初的预料。这表明,“街头交谈”模式中,交谈双方彼此互动激发和感悟,内容的千变万化使得这样的交谈充满了情感和灵性,活泼而饶有兴味。面对面的交流模式是主体直接接触的

---

① Jurgen Habermas, “Social analysis and communication competence”, in Charles C. Lemert, ed., *Social Theory*, Boulder: Westview, 1993, p.416.

模式,角色的对称性是保证交流互动所以可能的前提条件。相比之下,在“电视交流”模式里,这样的特征几乎消失了。这是因为,电视信息的接收者是一个接收型的角色,他即使对电视内容大发雷霆也不会对单向传播过程有什么影响。这种主体与对象的不对称关系,使得他无法和机器形成互动(因为机器只能按规定的程序传递信息)。英国学者汤普森在研究这一问题时指出:

> 大众传播的技术媒介的发展,进一步加强了社会互动的空间和时间构成的结果。大众传播媒介扩展了符号形式在时间和空间中的有效性,但它是以一种特定的方式来实现的,即它允许生产者和接受者之间存在着某种特别的中介性的互动。由于大众传播导致了符号形式的生产和接受之间的本质性断裂,这就使得跨越时空的某种互动成为可能,我们可以把这种互动描述成“媒介化的准互动”(mediated quasi-interaction)。……就传递的流动完全是单向的,接收者与信息发送者的沟通非常有限这种反应模式而言,它就是“准互动”。电视的发展极大地提高了现代社会中媒介化的准互动的重要性和普遍存在,它已经改变了现代社会的特征。①

汤普森所指出的“媒介化的准互动”,我以为是一个重要的概念,它道出了电视交流和街头交谈的本质区别。“媒介化的准互动”,首先是媒介化的,即是说,它是依据一个中介物而展开的交流活动;其次,它是一种“准互动”,亦即这里的互动并不是直接的在场的互动,而是一种不在场的“虚假互动”。表面上看观众也对电视节目作出直接的反应,但这种反应是有距离的,即观众和电视屏幕上的人物并不在同一空间和时间里。更进一步,这种反应甚至都不能称之为“互动”,因为观众的感动和反应并不对电视中的人物或事件发生任何影响。汤普森分析了一些具体境况来说明这种“准互动”的性质。他说道,电视上的人物有音容笑貌,完全人格化了,因而观众必然产生各种复杂的情感反应,如喜爱、憎恶、崇敬等。这些电视人物是通

---

① John Thompson, *Ideology and Modern Culture*, Stanford: Stanford University Press, 1990, pp. 227-228.

过一种与观众不在同一空间里的距离,对观众保持某种“特别吸引力”的。然而,一旦观众在现实中见到他所钟情的电视人物时,便会出现复杂的甚至尴尬的情况,观众在电视上和电视人物确立起来的关系,在现实中并不存在。这特别典型地反映在追星族往往会发现他们朝思暮想的明星,在现实中与他们的想象相距甚远,甚至还有一些让人难以接受的“品行”。于是,在电视上所确立的虚假的互动关系,便不可避免地陷入困境。这种差异清楚地说明了电视交流所形成的互动和面对面的交流所建立的互动关系是多么不同。更重要的是,通过电视传播所确立的观众和人物的关系,带有很大的遮蔽性,这鲜明地体现出电视在改变人们关于世界的看法上所具有的特别的魔力。诚如汤普森所指出的:“大众传播技术媒介的运用,特别是电视这样的电子媒介的运用,伴随着传播者和接收者之间的媒介化准互动新形式的发展。这些准互动形式典型地游离于共同物质空间共享性之外。媒介化的准互动的这个特征对于传播者和接收者的行为及其关系具有重要影响。”①

第三,街头交谈式的交流,是一个主体间的对话过程,面对面的情境使得参与者是以一种直接经验的形式而获得信息的。所谓直接经验,是指介入对话的个体,是一种整体性的介入,是一种带有个性的参与。在这个过程中,他不但把自己的趣味和偏爱投射到对话过程之中,而且对对话中获得的各种复杂的信息作个性化的理解。我们很容易发现,“街头交谈”中,谈话的内容总是和交谈者自己的个人文化和生活密切相关的。如果用一个比较严格的术语来界定的话,这样的交谈内容是个人化的(personalized)。由于这种个人化,由于交谈必须在“在场的有效性”中才有可能实现,所以,个人化的直接经验是交谈的典型形态。然而,当人们面对电视时,情况则发生了巨大变化。首先,电视作为一种传播媒介,把不在场的东西呈现给观众,使得交流可以打破“在场的有效性”的局限。既然面对的是一种不在场,那么,主体就必然借助媒介来了解信息和理解意义。这里的一个变化是观众和电视信息之间的间接关系。换言之,面对面的直接经验被一种中介化或

① John Thompson, *Ideology and Modern Culture*, Stanford: Stanford University Press, 1990, pp. 229-230.

媒介化了的间接经验所取代。英国大众传播社会学家巴拉特(David Barrat)在其《媒介社会学》一书中强调了这个变化:“和我们前辈不一样,我们的知识不是建立在我们的直接经验基础之上的。我们的知识是媒介化的,是一种经由媒介所接收的‘二手货’。我们也许知道很多关于毒品携带者、电影明星、第三世界问题以及国家经济情况的事,但我们不得不主要依赖于大众媒介所提供的信息。正像杰伯纳(George Gerbner)所指出的:‘从来没有这么多地方的这么多人共享如此之多的信息和影像系统,也从来没有这么多的人会形成有关于生活和社会的假说——这些并不是他们自己做出的。通俗文化把存在的因素联系起来,并结构了一种是什么、什么重要和什么正确的共同意识。通俗文化的这个结构现在很大程度上是一种生产出来的产品。”①由于大众传播媒介需要传递广泛的信息,由于这些信息都是经过严格处理的,所以,它必然形成一种经验的间接性和非个人化。

假如说以上三个方面带有某种程度的消极性的话,那么,以电视为代表的大众传播媒介也有值得肯定的地方。这特别明显地反映在它对街头交谈这种交流方式局限性的突破,使大规模的信息传播成为可能上。从比较的意义上说,街头交谈的优点,同时也就是电视交流的弱点,反之亦然。换句话说,正是由于街头交谈具有面对面的主体间交流的在场有效性,所以,其局限性是显而易见的。主体不在场就不可能参与交谈。这种躯体和时间—空间的内在联系,限制了街头交谈的信息传播范围,它充其量只能是一种小范围的交流。恰如吉登斯在分析媒介化的现代性特征时所指出的,由于不断的媒介化,时间和空间逐渐地抽象化或虚空化了,原先限制性的地域的空间藩篱被媒介超越性的流动所突破。于是,像电视这样的电子媒介越出了“本地生活在场有效性”的局限,使“远距作用”或“远距传播”成为可能。当电子媒介打破了面对面交流的限制时,它所带来的革命性的变化是巨大的。从一个角度说,媒介的“浮动性”流动,创造了一个巨大的公共领域或公共空间,信息的自由传递和接收,打破了以往的许多限制,带有一定意义的民主化。只要对中国文化的当前现状稍加留意,便可以发现,电子媒介在

① David Barrat, *Media Sociology*, London: Tavistock, 1986, pp. 14-15.

人们的日常生活中扮演着多么重要的角色。从另一个角度说,电子媒介不但在传递信息,同时也在塑造大众的意识形态。电子媒介虽然创造了一个巨大的公共领域,但任何人自由获取的信息却不是自由的,即是说,信息都是经过处理的“二手货”。面对面的交流中那种主体的直接经验,被一种媒介化的间接经验所取代。也正是在这个意义上说,电子媒介并没有造就真正的文化的民主化,而是相反,信息的资源被更加垄断了。

二 大众传播的文化反思

我们正在面对一个日益媒介化的文化,这是一个再显著不过的事实。文化的媒介化,或媒介化的文化,又必然形成当代中国人的媒介化的文化经验。这里,我们有必要从更加广泛的思路来考察大众传播媒介的特征和性质,考察它的发展和中国文化以及大众日常生活的关系。

当我们面对大众传播媒介所构型的文化时,不可避免地面临着一个两难困境:一方面,在与街头交谈式的交流方式的比较中,自然形成一种对大众传播媒介负面效应的反思和批判,后者的某些局限性是显而易见的。另一方面,大众传播媒介又是一个迅猛发展的产业,文化的不断媒介化不但是一个不可阻挡的历史趋势,同时也是一个历史的发展过程。理想主义的做法是通过对大众媒介的反思和批判,去其弊端而扬其优长。当然,这是一个艰巨的任务。从西方的情况来看,批判理论似乎始终处于和大众媒介对立的立场上来批判大众媒介的负面效应,特别是它的工具理性和操纵大众意识形态的机能。要弄清大众媒介的文化作用,首先必须搞清楚大众媒介自身的特性和功能。

以下,我们主要依据英国著名学者汤普森的大众传播理论来探讨。在西方形形色色的大众传播理论中,批判理论的立场尤为值得注意。自法兰克福学派的批判理论形成以来,批判理论始终是大众传播领域中最有影响的学派。晚近,“后批判理论”已经超越了法兰克福学派的狭隘视野,从一个更加广阔的视野对大众传播进行批判性的考察。汤普森的理论就是这种思潮中有代表性的一支。他从文化传播的一般规则出发来分析大众传播的特征。在他看来,文化传播就是符号形式的传播。而文化传播所以可能,有

赖于三个基本要素:技术媒介、体制机构和时—空远距化。汤普森以如下图表来说明:

技术媒介{固定信息
复　　制
参　　与

体制机构{选择传播渠道
限制手段的机制

时—空远距化{共在的语境
有效性的扩展　　①

在此基础之上,他进一步提出了一个系统的大众传播的社会理论。他认为,大众传播的基本特征有四个,它们是:体制化的符号产品的生产和流通;生产和接受的断裂;时间和空间有效性的扩展;符号形式的大众循环。他用以下图表来说明:

大众传播的特征形态和媒介产品的诸方面

体制化的符号产品的生产和流通{生产与传播的体制特性
固定信息和传播的技术媒介的性质
复制和商品化的形式

生产和接受的断裂{传播的渠道
对抗不确定性的机制
反馈或互动的特性和范围

时间和空间有效性的扩展{时间—空间远距化的特性和范围
技术媒介的持续性
接收的社会的和技术的条件

① John Thompson, *Ideology and Modern Culture*, Stanford: Stanford University Press, 1990, p. 170.

$$\text{符号形式的公共流通}\begin{cases}\text{受众的特性和范围}\\ \text{占有信息的方式}\\ \text{管理和控制的形式}\end{cases}\qquad①$$

具体说来,汤普森认为,大众传播的第一个特征是某些体制的形成和发展,它涉及到符号商品的大范围生产和流通。就生产而言,是一种可以大批量复制的产品;就传播而言,可以传递给无数受众。固定信息的意思是说,信息必须通过某种物质媒介储存起来,然后被受众转译或消费。复制道出了大众传播的本质属性,其产品是可以无穷复制并传递给无数受众的。当然,复制的形式要受到特定传播体制的制约,这说明,被复制的产品最终要拿到市场上去实现交换,它必然被商品化。大众传播的第二个特征是其生产和接受之间的断裂。首先,符号产品的生产和传播的地点和受众并不是同一空间,虽然传统的书信亦复如此,不过,汤普森强调,这个现象在当代大众传播中显得十分突出。其次,大众传播是从生产者到接收者的单向过程,这使得接收者影响和干预生产和流通过程的能力被极大地限制住了。其结果是生产和传播具有某种不确定性的特征。这种不确定性体现为缺乏对受众反应的直接的和持续的监视。这和面对面的交流有很大的不同,因为在面对面的交流中存在着直接的互动和反馈,而电子媒介的大众传播实际上剥夺了这种直接的反馈。由于缺乏直接的反馈,生产就具有不确定性。当然,符号产品的生产者和流通者会通过一些特殊的策略,如对受众样本的分析,对受众反应的预测,以及市场调查等,来实现其对不确定性的控制。

大众传播的第三个特征,是对传播的时—空有效性的扩展。各种新的通讯和传播手段(如卫星电视和通讯等),极大地突破了传统交往方式的时—空限制。面对面交谈的信息是声音符号,它稍纵即逝,如今,信息被储存在具有持久性的媒介形式中,具有了更大的时间有效性(典型的例子是后人可以阅读或观看多年以前的文本或影像产品)。大众传播的时—空有效性还要受到接受的社会实践和技术条件的限制。比如,一部包装得很好且采用广告推出的小说,就比一部受人忽略的小说拥有更多消费者;再比

① John Thompson, *Ideology and Modern Culture*, Stanford: Stanford University Press, 1990, p. 223.

如,一个没有电视机的家庭是无法接收电视节目的。前者说明了传播的社会实践,后者则属于传播的技术条件。大众传播的第四个特征涉及符号形式的公共流通。大众传播和打电话等私人交流不同,它是在一个公共领域中实现的。这个公共领域从理论上讲是无限的,任何具有接收能力和技术手段的公众都可以接触到某种传播内容。但实际上由于生产、传播和接收的具体条件限制,又使公共领域有一定界限;获得信息的方式也随着媒介的不同而有所变化,在电影院里是一种群体的接受活动,在家里聚会则属于小范围的交流。由于大众传播的特殊性,便不可避免地出现国家对传播媒介的控制,于是,传播媒介变成权威的资源之一。①

汤普森的系统分析为我们提供了一个思考大众传播的框架,从这个框架出发,可以进一步探讨大众传播的特性以及和文化的关系。首先,依据这个分析,我们注意到大众传播的一个显著特性,即它是一种可大量复制的文化。汤普森所分析的每个特征几乎都和复制性密切相关。大众传播就是大规模的传播,就是大批量的生产,就是向尽可能多的受众传递同样的信息。这里,一个值得思考的问题就是,可复制性的本性究竟是什么?显而易见,在大众传播中,被媒介化了的东西涉及文化的各个方面。复制的不但是一种具体的产品,同时也是一种思想,一种生活方式,一种文化。既然一切都可以复制,那么,大众文化就有可能会呈现出一种同质或趋向同质的现象。这就是一些学者所发现的现代文化现象:从来没有这么多人在不同的地域和语境中共享同一种文化。毫无疑问,可复制性是由于信息的特殊方式和特殊处理所造成的。本雅明在 1930 年代天才地预见到一个“机械复制时代”的到来。他一方面为这种新的文化大声喝彩,甚至坚信一个把艺术转化为革命的时代已经到来;另一方面,又不无惋惜地发现,在机械复制时代,传统艺术的那种“独一无二”的“韵味”消失了。其实,在本雅明身上出现的这种矛盾的甚至对立的态度,清晰地表明了我们对复制的复杂态度。复制在把思想和艺术带给千家万户,带给世界的每一个角落时,既给无数受众带去了艺术和文化的权利和机会,同时,也不可避免地把一种相同的思想和意

① John Thompson, *Ideology and Modern Culture*, Stanford: Stanford University Press, 1990, pp. 219-222.

识形态强制性地塞给受众。我们看到,从面对面的传统交流,转向大众传播,人类文化必然获得了一些新的东西,同时又失去了一些宝贵的东西。

其次,大众传播发展了一整套复杂的体制,这种大众传播体制的政治学和经济学方面的意义是非常显著的。从后一方面来说,大众传播既是一种文化,又是一个巨大的产业和市场。无穷复制的一个内在原因,其实就在于广泛的市场化和商品化,在于把大量的文化产品转变为市场上实现了的价值。关于这一点,汤普森特别强调所谓"稳定物价"(valorization)原则:"大众传播的体制往往要尽可能多地传递给受众,因为受众的规模可以直接影响到产品的经济上的物价控制。"①当然,我们不必片面地拘泥于所谓商业主义和消费主义的批判,亦即对所谓的文化中的"铜臭"嗤之以鼻。我觉得,这里重要的是要看到大众传播的这个本性,以及它实现所谓"物价控制"的手段对文化本身的影响。这就涉及汤普森所说大众文化的不确定性及其化解不确定性的某些手段。我们知道,面对面的交流是一种互动的情境,不同的谈话者之间有一个互为言者和闻者的角色对称性。于是,说什么和对方想听什么,在这种语境中是彼此清楚的。所以,面对面的交流有一种彼此间互动关系所导致的对话的确定性。电子媒介的大众传播则不然,它的传播对象相对说来是不确定的。从原则上说,大众传播的商品化必然要求诉诸尽可能广泛的受众,而这个受众群体中的每个个体的具体趣味和要求是无法核实的。这就形成了大众传播对象的不确定性以及传播本身的不确定性。诚如汤普森所指出的那样,在大众传播过程中,反馈是非常局限的,不可能对传播本身起到什么干预和影响作用。这里,我们不难发现大众传播自身的一个内在矛盾:一方面,它的本性决定了它必须寻找广泛的受众市场和经济效益;另一方面,它的对象以及传播的不确定性又使得这种目标受到限制。在大众传播的实际操作中,它是通过一系列的抽样调查和范本分析实现对不确定性的遏制的。这就有可能带来一个问题,大众传播最终能实现每个个体的趣味和偏爱要求吗?显然不能!大众传播以某种理想的受众群体为样本来实现传播活动,这种传播最终必然倾向于一种单一性或

① John Thompson, *Ideology and Modern Culture*, Stanford: Stanford University Press, 1990, p. 222.

同质性,把某种趣味类型作为普遍存在的无所不包的类型,强制性地诉诸有着不同趣味和偏爱的广大受众。这就是大众传播的一个内在逻辑,也是大众传播的文化危机之一。正是在这里,我们看到了控制大众传播媒介的各种“中间人”角色,在塑造大众文化的意识形态和趣味方面的巨大能量;同时,我们也看到,大众传播已经从消费市场的诱导,趋向了生产传播型诱导。即不是受众对生产和传播提出要求和限制,而是生产传播诱导消费,不是大众传播者对受众的服从,而是相反,是受众对传播者的趣味依从。大众传播不但造就了它自己的广大受众,同时也造就了受众对大众传播本身的依赖和服从。因为说到底,大众传播乃是时尚和趣味的生产场。

最后,以上两个特征必然导出第三个问题,那就是传播中主体间性的变形。换言之,在面对面的传播中,“在场的有效性”决定了主体必须面对面地互动,才能构成交流。这种主体间的关系,就是哈贝马斯所说的“纯粹的主体间性”,因为言者和闻者的角色是随时可以互换的。由于大众传播是依赖于某种中介性的事物进行的,所以传播者和接收者可以不在同一空间和时间里。这就是所谓大众传播的超越时间和空间的有效性的扩展。这种扩展一方面使大众传播成为一种“远距传播”(空间),另一方面,由于各种媒介的储存和复现技术手段的完善,大众传播也可以在“延时状态”中进行(时间),比如,录制当下的节目以后再看等。作为中介的媒介的技术进步和发展,导致了一种不在场的交流形式的出现。与面对面的交流不同,以电子媒介为代表的大众传播,是一种不在场的交流。这就形成了交流者之间的断裂,导致了一种间接的有距离的“准主体间性”的出现。一方面,是传播者对受众的各种状况和状态的不确定性,另一方面是受众对传播过程干预和影响能力的事实上的限制和削弱。这种新的传播形态,进一步构成了汤普森所说的“媒介化的准互动”状态。随着大众传播越来越趋向于电子媒介化,它对社会生活和文化的影响也越来越大。在某种程度上说,大众传播是造成社会生活变化的一个直接原因。汤普森说得好:

> 大众传播媒介的使用不应看成仅仅是以前的社会关系的补充,看作是在社会中引入一些符号形式传播的中性的渠道,但并不改变现存的社会关系。相反,技术媒介的运用对人们的行为和彼此间的互动方式有着深刻的影响。这并不是说技术媒介的运用以一种简单的方式,

> 即单因论的方式决定着社会结构;技术媒介的运用总是根植于广阔的社会和体制背景之中,这个背景限制了有效的选择。但是,新的技术媒介却使得新的社会互动成为可能,它改变或消解了旧的互动形式,为行为和互动创造了新的焦点和场所,因而也就重新建构了作为其中一部分的现存的社会关系,以及体制和机构。①

在大众传播的媒介化文化中,我们时常见到这样的情景,一方面,大众传播创造了一个巨大的公共空间,在这个空间里,各种传播的信息以不同的媒介形式迅速流动。由于大众传播特有的媒介化,超越了传统文化那种受制于空间地域和时间的传播方式,其有效性是无边的、广阔的。但另一方面,这个巨大的公共空间,是一个"非个人化"的空间,在其中流动的是媒介化的信息,并不是主体的直接在场。这种交往方式在很大程度上改变了我们的社会关系和社会互动。最典型的样态莫过于互联网络,其间流动着各式各样的信息,但却是非个人化的,是主体不在场的交流。它所造成的"媒介化的准互动",与在场的直接互动有着巨大的区别。②

第二节 审美文化中的工具理性

韦伯认为,从逻辑上看,表现理性和工具理性是两个对立的范畴。从传统文化向现代文化的发展,是一个文化分化的过程。这个过程使得科学、伦理和艺术作为三个相对独立的领域(或"场")发展起来了。它们相互之间究竟是一种什么样的关系呢?

---

① John Thompson, *Ideology and Modern Culture*, Stanford: Stanford University Press, 1990, p. 225.

② 据报载,一些在互联网络上求婚的人,在与对方交流了很久之后,和对方见面时,才发现现实中的对象不是异性。这个例子清楚地说明"媒介化的准互动"与现实的直接互动是有显著区别的。

一　工具理性对表现理性的凌越

哈贝马斯在其皇皇巨著《交往行动理论》中，专门讨论了韦伯的这一理论，他认为，韦伯和马克思一样，把社会的现代化论证为资本主义经济和现代国家的分化，以及科学技术、道德伦理和审美艺术的分化。所谓合法化，在韦伯看来，就是实现价值的技术。这三个领域各自具有不同的价值趋向，所以实现的技术也各有不同。哈贝马斯进一步明确地概括了三个领域的不同原则：对科学技术来说是一种认识—工具理性，对道德伦理来说则是一个道德—实践理性，而审美领域里实现价值的技术则是一种审美—表现理性。哈贝马斯进一步把这三个领域称为三种话语：理论话语、实践话语和表现话语；它们各自所对应的目标有所不同，理论的话语针对客观世界，实践的话语针对社会，而审美的话语则面对主体精神的世界。他写道："我们可以概括地说，文化合理化是在宗教传统的认识组成部分、审美表现的表述部分和道德评论组成部分的基础之上发展的。借助科学和技术，借助自律的艺术和表现性的表达的价值，借助普遍主义的法律观念和道德观念，分成了三种价值领域，这三种价值领域各自遵循自己的逻辑。"①

诚然，从一般进程的角度说，哈贝马斯的看法无疑是正确的。分化是社会和文化从传统形态向现代形态发展的催化剂。不过，这三个领域也并非完全互不相关地发展，其间的相互作用和渗透不但是可能的，而且也是常见的。至此，我们可以得出一个悖论性的看法：其一，"一旦科学、道德和艺术各按一种抽象的价值尺度、一种普遍的运用要求进行衡量，都可以区别一种独立自足的价值领域的真实性，规范正确性或者实在性，或美，那么，按照各种专门意义的客观进步、完美、提高都将是可能的"②。这就意味着，一旦这样的自律性的合法化标准确立起来，各个领域的发展和进步就只能依据它们自己的准则来衡量，换言之，审美领域中任何艺术现象的发展进步，都只能依据审美的表现理性来衡量。其二，各个领域虽然获得了相对的自律性，

① 哈贝马斯：《交往行动理论》第一卷，重庆出版社，1994 年，第 217 页。
② 同上书，第 233 页。

但彼此的互渗是不可避免的。特别是审美文化的当代发展,越来越清晰地显现出一个趋势,那就是技术对文化的入侵和渗透。当代审美文化在相当程度上依赖于技术的进步,无论文化的媒介化,抑或复制化、市场化,都离不开技术。技术向文化的渗透给文化自身带来了巨大的变化。在这样的条件下,如果我们仍然把审美的表现理性视为衡量审美文化自身的准则,那么,一个值得注意的现象是,技术向文化的渗透是否对传统的审美—表现理性构成威胁。或者换一种问法:技术在审美领域究竟会发生什么样的功能?韦伯在他所处的年代,对这个问题的看法是耐人寻味的。他强调的是技术对艺术不起作用:

> 一种一定的,即使是非常"进步的"技术的运用,也丝毫没有表达出艺术作品的美学价值。艺术作品即使具有十分原始的"技术"——如没有任何透视知识的画,也可以具有在美学上完全的、与合理技术基础上创造的完全相同的价值,即使在艺术意愿局限于"原始"技术下所产生的那种形式的条件下,也可以具有美学上完美的价值。新技术手段的创造,首先只意味着越来越大的区别,并且只提供了价值提高意义上的艺术越来越增长的"财富"的可能性。事实上,新技术手段的创造,不少具有形式情感"贫困化"相反的效应。①

哈贝马斯在解释韦伯这段话的意思时强调,在审美的领域内,一切技术手段的引入,都必须服务于审美价值的提高。然而,如果从韦伯和哈贝马斯的理论上再前进一步,那么,也许我们会面临另一种可能的问题,即在技术对审美的入侵过程中,是否会出现技术的工具理性超越审美固有的表现理性呢?这就等于问,技术理性在审美文化中究竟会不会越俎代庖?技术的工具理性是否会压制或排斥表现理性呢?

答案是值得思索的。

中国文化自 1970 年代末以来发生了巨大变化,这是一个有目共睹的事实。社会和文化的分化为新的生长点的形成创造了条件和空间。新的一轮工业化和都市化,在把人口相对集中地聚集于大城市,在把科技带入社会生

---

① 转引自哈马贝斯:《交往行动理论》第一卷,重庆出版社,1994 年,第 234 页。

活的每个角落的同时，也消解了传统的社会模式和文化结构。大众传媒对文化领域的渗透，把文化普及到各个角落，也把一种新的文化带进人们的生活。大众文化以其特有的文化逻辑，将各种新的文化消费形式奉献给大众，这些新的文化消费形式绝大多数是和现代科技的成果及其运用密切相关的。换言之，大众文化和古典文化中的民间文化或民俗文化不同，后者依赖于古典文化中的手工艺条件，而前者则是工业化和技术革命的产物，它一点儿也离不开工业化大生产以及相关的技术发明。当代中国的一个显著现象是，技术的发明并不单纯出现在工业领域或经济领域，而是同时在向审美文化领域广泛渗透。从西方发达国家引进新技术，也不仅仅局限于工业生产领域，文化领域的技术引进甚为广泛。更进一步，就文化自身的发展来看，媒介化的文化的一个基本标志，就是技术媒介因素的增强。如果缺乏强有力的技术上的物质手段，任何大众文化或大众传播都是不可能的。注意到技术因素在文化中的加强，只是问题的开始，接下来的问题则是：不断加强的技术力量，在文化中扮演什么角色？

如果我们把当代大众文化的产生和发展，与现代科学技术的发明联系起来，就不难发现一个醒目的事实，技术在创造出许许多多的文化消费新花样的同时，也在把自身的逻辑和规则强加给文化。如果说在我们面前有两种逻辑，即技术的逻辑和文化的逻辑的话，那么，这两种原本并不兼容的逻辑如今出现了新的局面，技术的逻辑在文化中，特别是大众文化中，占有越来越大的比重。技术的逻辑一步步地消解着文化固有的逻辑，并有取而代之之势。这样一来，在中国当代审美文化的转型过程中，一个尖锐的矛盾不可避免地呈现出来：工具理性对表现理性的凌越。

从比较的意义上说，在传统文化（即古典文化）中，由于其手工性和主体性特征，审美文化的生产和消费都具有某种本雅明所说的“韵味”。他认为，在古典文化中，艺术品是在特定时间和空间中被生产出来的，所以，艺术品必然会受到各种特定因素的深刻影响，而带有某种“稀罕、特别和独一无二”的特征。任何一部古典艺术品，它的存在都是一个特殊的存在，既无法被复制，又不可能被人们广泛接触。其实，这里我们不妨对本雅明的这个概念稍作扩展。在我看来，“韵味”不仅是古典艺术品的特征，甚至可以视为传统艺术生产和消费的总体性特征，即是说，艺术品的创造和欣赏都具有相

当明显的“独一无二”性。假如我们从另一个角度来理解这种所谓的“韵味”现象,那么,可以把这个范畴看做是历史的概念,是一种文化的历史性描述。更进一步,在富有“韵味”的古典审美文化中,我们可以清楚地把握到文化自身的一个逻辑,那就是古典的审美文化逻辑,乃是一种表现理性。当文化的媒介化趋势愈加明显时,当技术的作用在文化中不断上升时,技术自身的工具理性逻辑便不可避免地增强起来,甚至有可能超越审美固有的表现理性,并取而代之。

如前所述,表现理性是一个主体范畴,是关于主体精神的范畴。它在总体上体现为文化的主体原则,即人的原则。这个原则进一步转化为审美文化场内各种活动的尺度是人及其“人化的自然”。从美学的传统来看,历来的美学家都注意到一个显著的事实,那就是审美是人的精神自足的重要领地。席勒早就指出,人只有是人的时候才会审美(游戏),黑格尔发现审美是人的解放的必经之途,海德格尔认为,人诗意地栖居,乃是人的此在不被忘却的本真状态;与之相比,中国古代的思想家们亦有精彩之论,孔子曰至善至美,庄子论“得至美而游乎至乐,谓之至人”,王夫之言“能兴谓之豪杰”,“兴者,性之生乎气者也”。这样的精辟之论,都从不同的角度涉及到审美的某种特殊的状态和本性,那就是人的一种自由境界。这种自由一方面体现在主体和客体的充分和谐关系上,另一方面又体现为主体的原则和精神的完满实现。在真正的审美活动中,既不存在任何分裂对抗和强制,又不存在什么超越主体的更高原则。审美的人作为一个概念,道出了人作为本体论存在的自由状态。

技术活动是关于客体世界的活动,用哈贝马斯的话来说,工具理性是一种手段—目的关系。技术是实现对客观世界征服的手段或工具,它本身并不具有本体论的地位。从许多方面来看,技术的工具理性都和审美的表现理性相对立。它固有的非自然、强制性和对普遍的追求,构成了技术自身的自律性。这种自律和审美表现理性的自律是抵触的,因为审美追求的是个性、自由和超功利性。在技术的工具理性中,客体原则取代了表现理性的主体原则。主体不再作为一个自由的主体存在,转而成为一种工具性的存在,从主体转化为客体,从本体转变成手段。一言以蔽之,在主体性的原则丧失的条件下,主体便不可避免地沦为客体的奴隶,服从技术的自律逻辑将成为

主体文化活动的必然逻辑。在这样的活动中，主体误以为自己是在实现主体自身的潜能或自然，但本质上却不过是对客体原则的臣服而已。当主体性在工具性存在的状态中丧失时，当人沦为物的目的的手段和工具时，毋庸置疑，这是一种非审美的异化状态。用席勒的话来说，这是一种非人的状态，是一种强制的被奴役的状态；用王夫之的话来说，则是一种没有“性之生乎气者”的“匮乏状态”，一种“缺失状态”。这里，我的描述也许过于阴暗、过于尖锐了，不过，技术的工具理性对审美的表现理性的压制，的确是一个不容忽视的文化问题。

二　从主体性到技术崇拜

大众文化或大众传播是一个现代范畴，它的出现完全是现代社会发展的产物。大众文化的基本标志，一方面在于大众的出现，它不同于传统社会的俗民；另一方面，大众传播媒介的出现，大众传媒与大众的结合，导致了一种全新的文化的出现，这就是大众文化。只要对中国近几十年来文化的发展形成稍作分析，就不难看到，技术在这种文化的发展过程中扮演了多么重要的角色，甚至可以毫不夸张地说，没有技术的推动力，就不可能有今天大众文化的发展和形成。技术对大众文化的贡献表现在多方面，首先，技术的进步是大众传媒得以存在的基本方式。大众传媒的基本特征是大范围地传递信息和提供娱乐，它所需要的技术手段是相当重要的。而现代科学技术的发展提供了这种可能性，广播、电视、电影以及各种音像制品和印刷品的生产，都需要这样的技术保障和基础。其次，技术的发展同时又为大众文化提供了新的消遣方式和途径。自 1980 年代中期以来，中国的大众文化发展非常迅速，电视的普及为大众提供了最主要的消遣方式，而卫星电视正在把全球文化凝聚成一个整体；卡拉 OK 的发明，为大众成为歌星和出场的欲望实现也提供了可能，视听设备的不断改进和提高，从高保真到 CD，再到 LCD 和 VCD，视听技术的进步和多媒体概念的出现，造就了一批热衷于甚至崇拜技术的所谓“发烧友”；电子游戏机不断改朝换代，把大批青少年卷入其中……在这个大众文化的新时代，可以享受的新的娱乐方式大大地超过了以前任何时代。最后，技术在大众文化中的广泛运用，还在不断提高人们的

期望水平和欲望。技术不但扩大了我们的消遣方式和范围,同时还培养并激发出我们的消费欲望和期待。音频技术的发展,在把每个人都变成“表演者”方面,已经不再有什么困难,卡拉 OK 已经实现了这种状态。视听技术的飞速进步,在不断提高我们视觉和听觉水平的同时,也唤起了我们讲究甚至追求视听享受的欲望。过去不曾有过和不曾想到的东西及对它们的欲望,也随着技术提供了越来越多的可能性而被极大地激发出来了。在这个意义上说,技术真正是一种解放的力量。不过,值得我们特别注意的倒是它的另一面——对主体能力的压抑和控制。

最能体现技术在审美文化中的这种渗透及其工具理性作用的,莫过于卡拉 OK 现象①。这里,我们不妨深入地分析一下这种现象,并把它当做一个有代表性的个案来看待。近些年来,日本人发明的卡拉 OK 在中国内地可谓相当流行,饭店宾馆、各种娱乐场所,都以这种带有魔力的娱乐形式招揽顾客。卡拉 OK 为何流行?显而易见,这种娱乐形式一定有其他娱乐形式所不具备的魔力。那么,这种魔力究竟何在呢?

首先,卡拉 OK 为大众的出场提供了可能。大众社会一方面正在把人变得平均化,使人与人之间的差异和界限越来越小;另一方面又不停地标新立异,制造出供人崇拜的偶像。这其中,成为流行音乐的歌星成为多少人的梦想。歌星在大众文化中所以具有如此巨大的魅力,一个重要的因素就在于其特有的“出场权”,他或她可以在众目睽睽之下展示自己。于是,卡拉 OK 为满足大众这种出场的欲望方面提供了现实的机会和可能,它在技术上实现了一个模拟的演出环境,不但使演唱者出现,同时还假定了观众和乐队的存在。这样一来,当演唱者拿起话筒引吭高歌时,似乎有一个特定的演出环境存在着。演唱者在满足自己的表演欲望的同时,也实现了展示自己甚至可与歌星同日而语的可能性。其次,在卡拉 OK 情境中,表演者在一种虚拟的演出情境中,与其说是向他人展示自己,不如说更具有某种自恋色彩。这是由于卡拉 OK 设备可以在同时把演唱者自己的声音传送给他自己,这就使得演唱者同时可以而且往往就是在欣赏自己的“演出”。于是,

① 除了卡拉 OK 以外,“发烧友”和电子游戏机,也是典型地体现出技术媒介和技术工具理性对主体压制的现象。限于篇幅,这里不再赘述。

卡拉 OK 的技术手段为演唱者创造了一种特殊的“交流模式”，在这种模式中，演出成为一种自我表现欲望的投射，向他人展示最终不过是一种自我展示和自我欣赏。卡拉 OK 是在自恋中操纵着人们的表现欲望。最后，卡拉 OK 所以能满足人们这种出场的表现欲，所以能构成一种自恋情境，一个重要的因素是它所具有的“魔力”——对任何人的嗓音的修饰美化功能。这是卡拉 OK 和任何其他声乐演出活动所不同的地方，也是卡拉 OK 所以对大众具有诱惑力的奇特之处。嗓音一般甚至相当糟的人，也不会怯于出场，因为神奇的卡拉 OK 可以通过变调来满足任何人的音高，通过各种修饰手段来提高嗓音的质量和表现力，使之和歌星的魅力相去不远。更有甚者，借助于各种合成混响技术，以及各种平衡、回音和音色功能，将演唱者的声音完美地融入一个现场的氛围之中，更提高了声音的表现力。虽然每一个出场表演的人多半会产生一种“这是我的声音吗？”这样的疑问，但对自己的表演效果的自恋却远远地压倒了上述疑问，使任何一个演出者都沾沾自喜，志得意满。

然而，只要我们对这种文化现象稍作分析，就不难发现隐含在其后的技术的功能，以及相应的工具理性原则对表现理性原则的凌越。在卡拉 OK 中，工具理性的表现最明显地体现在如下两个方面：首先，卡拉 OK 具有特定的模式化和标准化，是对乐曲的任何个人理解和发挥的无情压制。我们知道，卡拉 OK 是音像工业的产物，是大批量生产的结果。因此，无论你走到哪里，旋律、节奏甚至速度都是预先设定好的，不可能有任何改动的可能性。一般来说，在传统的声乐表演中，乐曲、伴奏和演唱之间存在着复杂的互动关系，演唱者根据自己的理解来表现不但是可能的，而且是必须的。这就导致了同一乐曲在不同人的演唱中，具有完全不同的风格的可能性。正像不同指挥对同一首交响乐必然会有完全不同的处理一样。但是，对卡拉 OK 来说，这样的自由几乎是不存在的，因为演唱者和乐曲的关系是事先就确定了的，是一种刻板、预定的关系，前者必须服从后者，而后者绝不给前者任何自由余地。这和大众文化的标准化和大批量生产的基本特征是统一的，标准只能有一个；显而易见，这个标准绝不可能是一种主体性的标准，而只能是客体的标准，即技术自身的标准。所以，在卡拉 OK 情境中，只有人服从技术的逻辑，而无技术服从人的逻辑。无论是谁，他都只有一种选

择——按照预定的程序和方式来演唱。在这里,卡拉 OK 把大众文化的某些标准化模式化特征暴露无遗。其次,技术逻辑和工具理性的表现的另一个方面,在于表面上演唱者处于对自己美妙声音的自恋中,实际上掩盖了一种看不见的技术崇拜,以及对主体的压抑。中国古代美学一贯认为,“丝不如竹,竹不如肉”,意思是说,和其他人工甚至自然的声响相比,人的嗓音是最完美的声音。这个美学命题实际上蕴含了相当深刻的人本主义内涵。然而,如果我们以这样的观点来看待卡拉 OK,那么,有一些现象是发人深省的,特别是卡拉 OK 借助各种技术手段对人的嗓音的修饰和美化。可以肯定,如果卡拉 OK 没有这样的功能,它的吸引力必将严重削弱。这里的问题是,被卡拉 OK 修饰和美化后的嗓音,还是歌者自己的声音吗?换言之,对卡拉 OK 趋之若鹜的人是对自己的嗓音和歌唱技巧满足呢,还是一种潜在的技术崇拜?这个问法听起来也许有点不合逻辑,其实正道出问题的核心所在。让我们这样来表述问题的内在逻辑:卡拉 OK 设备具有修饰和美化歌者嗓音的功能,这是它具有的主要魔力之一;这种修饰和美化其实是对一切嗓音的同一性美化,无论你原来的特点是什么,也不管你所青睐的风格是什么,因为这种修饰和美化是事先设定好的,是一种平均的修饰和美化。这就带来一个有趣的过程,即卡拉 OK 将一切原本存在的差异平均化了,将各种差别和特征同化到一个水平上去,修饰得一样好,美化得同样出色。更严肃的问题接踵而至,那就是当卡拉 OK 把一切嗓音都同化得大致一样完美时,当这种嗓音通过技术处理而呈现在人们,特别是歌者的面前时,人们沾沾自喜地欣赏自己的表演,与其说是人的能力,不如说他们崇拜的实际上是一种技术。也正是在这里,我们清楚地看到工具理性对表现理性的超越和压抑。因为在这种境况中,主体性原则已经为客体原则所取代,人对自己声音的崇拜已经转化成对技术手段的崇拜。当技术手段把一切差异都削平时,当天才和平庸的界限消失时,当所有人都可以不经任何训练而唱出歌星水准时,当他们沉醉在其中洋洋自得时,技术的工具理性已经悄悄地僭越手段地位,成为某种目的。在卡拉 OK 中,与其说是人在表现并制约着技术的无知因素,不如说是相反。人在这种状态中的存在,已经从本体论的存在状态,转化成一种工具性的存在状态。与此相同的情况更清楚地反映在各种“发烧友”行为中,对各种视听器材技术精度和功能的崇拜,早已超越了对

图像或声音本身所蕴含的人的能力的关注。正像一些研究所揭示的那样，视听设备的技术更新在相当程度上已经超越了人的能力极限，比如早已超越了人的视觉或听觉分辨能力。然而，技术并未因此而停步，而发烧友们也并未因此而满足。相反，他们追求技术表现的“完美”却更变本加厉。其实，在发烧友行为中起作用的并不是那些具有人文意义的图像和声音，毋宁说是一种工具理性，一种技术的逻辑。这与其说是在“役物”，不如更准确地说是在“物役”。这个问题可以和体育比赛中兴奋剂的使用相比较，后者显然已经把体育那种人的心理和力量之间的较量，转化为药物作用的较量。这里与其说是人在比赛，毋宁说是不同兴奋剂效用的较量。

三　技术对文化：一把双刃剑

在中国审美文化当前的转变过程中，我们已经越来越明显地感受到技术作为一种独特的力量所发挥的作用。技术不但改变了审美文化的形式和内容，同时也在改变审美文化的本性。从文化学角度说，技术决定论曾经是一种很有势力的学说，加拿大学者麦克卢汉就是这种观点的当然代表。从技术决定论的立场来看，人类文化的演进实际上是技术进步的产物，而技术是掌握着文化未来命运的力量。麦克卢汉曾依据传播技术手段的进步，出色地描述了人类文化从口头文化向印刷文化再向电子文化发展的三段论。从根本上说，技术领域和审美领域是两个完全不同的领域，甚至可以说是彼此对立的。但随着现代社会的发展，技术向审美文化领域的渗透是一个不可避免的趋势，技术决定论只看到问题的一个方面，而忽略了它的负面影响。我曾在论述科学技术和审美文化的关系时指出，现代科学技术对审美文化具有双重作用。从积极方面来说，科学技术手段引入审美领域，扩大了审美的范围，丰富了审美表现的手段，加强了审美过程中的民主化进程；而从消极方面来说，科学技术对审美文化的渗透，导致了审美活动中的非个性化，助长了商品化，同时又在一定程度上形成了审美的感觉钝化和惰性。①

① 详见叶朗主编：《现代美学体系》，北京大学出版社，1988 年，第 333—344 页。

现在看来,这个看法并未过时。但晚近以来,大众文化的迅猛发展,以及技术手段在大众文化中的广泛运用,一些更加深入的问题需要我们作进一步思考,特别是工具理性对表现理性的取代或压制,是一个具有更深哲学意味的命题。我们目前所面临的文化处境是,一方面是技术对审美文化的广泛渗透不可避免,它的确扩大和丰富了审美文化的领域和疆界,突破了文化接受的等级限制,使得文化具有大众消费的民主性;另一方面,技术的进步和渗透却也造成了不少消极的影响,我们又不得不对技术渗透所带来的许多问题进行反思,特别是工具理性问题。

从历史角度来说,技术的发展在人类社会的进步过程中占有越来越重要的地位。一些西方的哲学家发现,技术在其发展的历程中,越来越带有某种程度的自律性。法国哲学家利奥塔在论述后现代的条件时发现,科学的进步正在摧毁传统的作为合法化依据的"总叙述"(the grand narrative,又译"大叙述")。因此,科学自身的合法化的论证无须经由哲学的"宏大叙事",而逐渐变成为依据自身逻辑和规则而进行的某种"自我合法化论证"(self-legitimation)。随着科学内部的细致分化,以及各种专家主义的出现,科学中流行着各种不可通约的语言游戏,科学事业已经从对真理的追求,渐渐转向一种纯粹的"操作性",任何外部原则和规范都无法对特定的科学知识体系作出合法性的评判。[①] 利奥塔这里指出了一个十分重要的现象,即技术在其发展过程中所获得的某种自律趋势,在科学技术分工日益细密和专家主义愈加严重的条件下,将越来越明显地表现出来。它不再受到传统的"元叙述"的支配,而是转向了自身合法化的证明;同时,它越来越少地受到外部的影响,而对其他文化领域的影响却与日俱增。如果说利奥塔是从整体上论述了科学技术发展过程中的自律倾向的话,那么,另一位法国学者、著名社会学家波德里亚则从审美文化的内部论证了这种趋势。波德里亚认为,现代社会的文化实际上是一种"符号交换",在符号的发展历程中,它逐渐脱离本来所反映的实在世界,变成符号自身的模拟。在这样的发展历程中,符号逐渐成为一种虚空的能指,它不再指涉外部世界,而是自我指涉。

---

① Jean-Francois Lyotard, *The Postmodern Condition*, Manchester: Manchester University Press, 1984.

更进一步,在现代大众文化的扩张过程中,在大众传播媒介的膨胀中,技术自身的一种逻辑已经形成。符号的制造不再按照任何外部规则和要求,符号的生产越来越倾向于自身,倾向于自身的模拟。这里,符号生产的技术逻辑是控制着符号生产乃至消费的内在规则。这就是所谓“仿像”(又译“类像”)的生产原则。①

无论是利奥塔,还是波德里亚,都指出了一种值得我们注意的现象,那就是在文化的发展过程中,技术的影响不仅表现在它促进了文化的发展变化,同时也使技术本身获得了某种自律性。技术不只是一种手段,它在某些方面同时就是目的。这种目的的获得,也就是技术的本体论地位的呈现。当文化活动中技术以其特有的自律的本体论地位向审美的表现理性挑战时,结果是严重的。由于技术的自律性,它非但不会受到传统的主体原则和审美表现理性的制约,恰恰相反,技术的工具理性反过来制约甚至压制着审美的表现理性。在审美活动中,我们失去了传统意义上那种主体的自由和想象力的游戏性,更多的是被技术在暗中操纵着控制着。正像卡拉 OK 现象的分析所表明的那样,我们以为是在对自己的表现能力和表现自身给予关注和赞赏,其实不过是对一种技术逻辑的崇拜而已。手段和目的颠倒了,人的本体论存在被工具性存在所取代。审美文化是否会因此而失去以往所具有的解放和颠覆功能,反倒带有某种程度上的反审美的压抑性质呢?

技术对审美文化来说,是一把锋利的双刃剑。它的确拓宽了审美的范围和领域,把各种新鲜的形式和内容带入审美文化之中。它的进步保证了以媒介化为方式的文化的民主化,使人人都有可能和机会接触审美文化的产品,进而构成了以市场化方式运作的审美文化的广泛交换和价值实现。但是,技术同时也把一种工具理性带进了审美文化的领地,主体性原则受到了空前的挑战,人的想象力和自由受到了一定程度的压制。历史地说,在古典文化中,技术还只是一种辅助的工具角色,它并未对主体及其表现原则构成任何真正的威胁;然而,在现代文化中,技术的比重已经获得了极大的提高,它不再是一种次要的力量,而已经是审美文化特别是大众文化的主要构

---

① Jean Baudrillard, “Simulacra and simulation”, in Wook-Dong Kim, ed., *Postmodernism*, Seoul: Hanshin, 1991.

成力量。因此,技术及其工具理性也就逐渐形成了对传统的审美表现理性的威胁。在未来中国审美文化的发展中,技术的力量将会越来越显著,因此,对工具理性在审美文化中的扩展我们必须保持足够的重视。

第五章　消费社会及其意识形态

中国近几十年来的改革开放实践，始终高悬着一个十分具体的目标——小康。小康的涵义是多方面的，它首先是指一个量的指标和质的状态，即达到一定富裕程度的生活水准。其次，小康又是一种意识形态，它的政治意义在于社会—文化从一种理想主义的清教徒式的生活，转向一种消费社会的消费主义意识形态。从一个追求“灵魂深处爆发革命”的文化，向物质生活充实并达到与精神生活相对平衡的状态发展，其间的转变是巨大的。在这一章中，我们将主要讨论这个巨大的转变在文化上的表征，研究世俗文化的兴起。

第一节　理想主义文化的式微

从文化学意义上说任何一种文化内部都必然存在理想与现实的矛盾，但不同的时期又各有不同的表现形态。有的时候，理想主义的文化占主导地位，有的时候世俗倾向更普遍。改革开放以来，中国社会的巨大变迁导致了文化从理想主义的形态向世俗化的转变。这个转变是意味深长的。

一　理想型文化与世俗型文化

从中国文化的内在本性来看，世俗化倾向相当明显。与西方或印度、伊斯兰文化相比，中国文化的一个极其特殊的地方，就在于它不具有强烈的宗教色彩，而是有较强的现实感和世俗精神。在中国人的日常生活中，享受人生的快乐是一个永恒的主题。近代以来，曾经创造出伟大文明和辉煌过去的中国落后了，尤其是在帝国主义列强的坚船利炮面前，中国传统文化的优

越感丧失了,可以拿来与西方列强抗衡的东西消失了。近代的耻辱,深深地烙在每一个有民族正义感的中国人心里。如果我们把近代以来的基本文化主题界定为启蒙和救亡,那么,可以清楚地看到近代特别是五四以来中国文化的巨大变化,这种变化相当程度上是由于特定政治目标和社会状况所致,中国文化进入了一个激进的富有理想主义色彩的阶段。从梁启超、康有为到孙中山、毛泽东,从旧民主主义革命到新民主主义革命再到社会主义革命,几代人不屈不挠的奋斗,终于实现了"中国人民从此站起来了"的伟大历史目标。当历经沧桑苦难的中国人在中国共产党的领导下,开始社会主义革命和建设的伟大长征时,由此焕发出来的激情和冲动是任何力量也无法阻挡的。

真诚地幻想着赶超英美,美好地幻想着在不长的时间里进入平等富裕的共产主义社会,激进的理想始终诱导着中国民众。建国以后,中国基本上处于一个动荡的激变的历史时期。从 1950 年代末以来,大跃进,三面红旗,接着是三年自然灾害的挫折,激情非但没有受到抑制,反倒在"文化大革命"中达到了登峰造极的地步。近代以来,中国人有着太多的理想和期待,有着太多激情和冲动,它们汇聚在一起所产生的能量是惊人的,但所造成的失望和挫折也是巨大的。当理想的目标总在遥远的未来,当唤起的期待总是得不到报偿,当激进的热情转化为一种非理性的冲动时,失落是巨大的,挫折唤起了清醒的反思。改革开放,首要的任务就是和过去的失误诀别,重新选择中国的现代化道路和方针。当"实践是检验真理的唯一标准"的讨论展开时,其意义不只在于一种理论的论争,而是代表了一种新的务实的态度和观念。随着改革开放的深入,随着"让一部分人先富起来"的观念逐步被接受,经济的飞速发展极大地提高了人民的物质生活水平。而物质生活水平和质量的迅速提高,也使人们逐渐告别了过去那种理想主义制约的禁欲和清教徒的生活观念,消费主义作为消费社会必然的意识形态,也就迅速地滋长和蔓延开来。于是,长久以来的理想主义冲动已经被"淡化",政治上的巨大期待逐步被一种物质上的消费倾向所取代。中国文化,特别是审美文化开始进入一个新的世俗化时期。

世俗化其实是和宗教倾向或理想主义相对的概念,它本身纯粹只是一个描述性的范畴,而不是一个价值论的概念。因此,我们在这里选择这样的

概念作为中国文化变迁的一个总体性的说明，并不是从价值论角度对文化的变化作出任何判断。在西方学术界，所谓世俗化，有两重含义。第一，世俗化意味着一种科学理性精神，一种与宗教迷狂式的“克里斯马”状态相对的状态。① 第二，世俗化还指一种追求现世精神和“善的生活”的倾向，即从宗教禁欲主义中摆脱出来，告别来世的追求和信仰。从社会发展的角度来说，世俗化是一个不可阻挡的趋势，其积极意义是显而易见的。对中国文化的特殊性而言，世俗化也具有这样两重意义，首先是一种对偏激的乌托邦式的理想主义的反叛，对“克里斯马式”的迷狂的反思，它以一种更加实际和现实的观念来看待社会生活。改革开放伊始，关于检验真理的标准的大讨论，实事求是的作风的恢复，拨乱反正的一系列措施，在这个意义上看，都是明显的“世俗化”。另外，世俗化还指称随着经济的高速发展，随着社会生活水平的大幅度提高和改善，中国社会正在蔓延着一种消费主义的意识形态，一种物质主义和享乐主义的倾向。既然“先富起来光荣”，那么，追求消费享乐也就不再被视为“不合法”的行为。我以为，导致中国转向消费社会和世俗文化的原因是复杂的，既有历史的原因（如中国历来具有的世俗精神和近代以来的理想主义实践），也有现实的原因，如中国社会经济发展的大背景，物质生活水平的提高，闲暇时间的增多，消费娱乐方式的发展等等。

二　中国审美文化向世俗化的转变

中国审美文化正在向世俗化转变。这种转变，最重要的表现就是如上所述，中国文化正经历着从一个乌托邦的理想主义形态，转向实用主义、现世观念和消费社会的变化。

这种转变的第二个显著方面，是形而上的充满激情的理想主义和未来主义，被一种形而下的实用理性原则和现世主义所取代。在这个取代过程中，曾经强烈地吸引人们的乌托邦，因为过多的承诺和过高的期待得不到兑现而被无情抛弃，人们转向现实的“小康”目标。“小康”在这里不仅是一个

---

① Max Weber, “The types of legitimate domination”, in Charles C. Lemert, ed., *Social Theory*, Boulder: Westview, 1993, p. 125.

社会发展水平的量化概念,它同时也是一个心理学范畴,一种生活方式和态度。于是,超越性的文化形态,逐渐转化为“固恋的”文化。崇高,这个曾经作为基本审美范畴的形态,逐渐缩小了自己的生存空间,不断为喜剧性特征的文化扩张所蚕食。因为受难式的、奉献式的甚至禁欲式的文化,已经不再是唯一合法的。经济的巨大发展和长足进步,物质生活水平的极大提高,极大地唤醒了长期以来一直处于压抑状态的欲望。欲望的解放和欲望的心理学,在变成当前文化的基本主题时,本我的快乐原则取代了超我的理想原则而处于首要地位。过去那种享乐羞耻的罪恶感,已经随着政治的、伦理的限制的松动而消失,富裕光荣、享乐无罪的逻辑在唤起传统社会的享乐文化的同时,又把西方社会的新消费方式带入生活。欲望的解放就是感官的解放和躯体的解放,快乐原则和市场化在欲望心理学方面的结合,把新的消费主义和享乐主义当做正当的选择广泛传播开来。当精神上超越的激情衰退时,物质上的游戏乐趣就自然上升。以巨大的冲突和痛感为特征的崇高,以及以受难和献身为表征的悲剧性,显然再难以作为主导的流行的审美范畴而占据中心。作为最切合这种文化形态的审美范畴的喜剧自然膨胀开来,逗乐、找乐成为流行时尚。各种形式的喜剧登上过去被崇高和悲剧性的光环笼罩的大雅之堂,并把后者排挤到边缘位置上去了。这正是追寻人文精神的人所不愿看到并深恶痛绝的文化景观。

以上两个方面的变化其实又是和第三方面密切相关的,这就是经济对文化的压力。如前所述,世俗化的过程在西方表现为文化和宗教的逐渐分化,而在中国当代文化中则是一个文化与政治相对分离的过程。正像前面所提到的西方的世俗化概念的两个含义一样(其中之一是消费主义观念),在中国,文化的世俗化也包含了一个转向市场、转向交换、转向商品的过程。这个过程正是经济活动对文化的压力和影响所致。换言之,经济活动的游戏规则逐渐转化为文化或部分文化“场”的运作规则,这不但在深刻地改变着文化生产,同时也极大地影响了文化的消费行为。文化产品是一个商品,接受过程是一种商品消费行为,而实现消费又必须经由市场的交换过程。于是,交换逻辑也就变成文化的基本逻辑,无论是生产还是消费,都有一个投资—效益或投入—产出的功利关系。生产者是以某种文化资本甚至经济资本(无论这样的资本是来自政府还是民间)作为文化生产的投资,进而生

产出相应的文化产品;同理,消费者到文化市场上去消费,其实就是一个以金钱去交换文化享受的过程。在中国当代文化中,文化产品的交换价值与其他价值的冲突比以往任何时候都更加显著。当文化行为和经济行为的区别日趋缩小时,当文化产品被当做一般商品来运作时,这里带来的变化,不管是行为上的,还是观念上的,都是巨大的。可以想见,在这样的语境中,各种世俗的对抗理想的倾向的出现是一件自然而然的事,甚至是不可避免的事。因为很简单,经济活动最容易滋长世俗的消费主义和享乐主义。纵观近代以来的中国文化的发展历程,可以肯定地说,没有哪个时期像现在这样,文化和经济及市场的关系如此密切,文化会如此广泛地受到经济活动及其规则的影响。当然,也没有哪个时期像现在这样带有显著的世俗倾向。从某种角度说,这样的变化并不是一无是处,其中积极的作用和消极的方面密不可分地纠结在一起。有人天真地认为,我们可以去除后者保留前者,其实这不过是一个理想化的认识而已。可以预见,经济对文化的压力在未来还会更加明显,它一方面以市场活动来取代行政的体制的干预,有助于文化摆脱政治化;另一方面,它本身所带来的负面效应又是难以避免的。

中国审美文化向世俗文化转变的第四个方面,是艺术和生活的界限的消失,或者说,是生活的审美化。生活的审美化在这里有两个含义。第一,是指生活进入艺术。虽然从根本上说,艺术是生活这样或那样的反映或表现,但艺术毕竟不同于生活本身,它在选取生活各种素材时,必然要通过某些艺术的手段和规则来合适地表现。随着艺术自身那种神圣光环的消失,随着艺术不再被当做乌托邦,生活进入艺术的许多限制也就随之消失了。在一些先锋派的文学作品中,未经处理和精炼的生活材料直接进入作品,甚至是一些粗俗的低级的语言材料;在造型艺术中,一些所谓的装置艺术采用直接的生活物品或现成物;在歌曲创作中,说话对白直接变成歌曲的一部分,甚至是一种流行风格。过去那种艺术的神圣化和生活的世俗化的界限已经不复存在了。这里带来的问题是,艺术自身的许多规则和限制,在生活进入艺术的同时被无情地瓦解了,世俗的生活使得艺术本身也不可避免地走向世俗。另一方面,艺术也在向生活广泛渗透。这是因为随着物质生活质量的提高,对生活本身的追求必然向一种“有意味的生活”或“高质量的生活”看齐。审美的和艺术的法则,不再是那些天才的艺术家们的专利,它

脱去自己神秘不可接近的外衣,忍辱屈尊地成为一种普通生活方式的外在点缀和装饰。在服饰、室内装饰、美食、婚丧喜寿仪式、公共关系、广告形象、CI 设计、发型、美容等等许多日常生活方面,已经膨胀着各式各样的艺术和美学原理,发展极快的技术美学和工艺美学或应用美学等不同名目的分支,使人眼花缭乱。审美不但变成了生活方式,它还演变为日常生活的意识形态。毋庸置疑,把艺术和审美文化从神圣的象牙塔中请到日常生活中来,是一个带有革命性的转变,提高生存质量和丰富生活趣味当然是艺术的最终功能。在艺术进入生活的过程中,我们看到两个方面的发展,其一是一大批与这些领域相关的文化人生长起来,作为一种强大的群体,反过来对艺术和审美文化构成巨大的推动力。这种力量在不断地消解着传统的精英主义的艺术观和审美观,激发了实用主义的审美理性原则。这个新的文化群体或阶层的出现,对于改变传统形态的审美文化格局,打破旧的艺术藩篱,无疑具有一定的积极意义。但是,我们又不得不看到问题的另一面,那就是在这样的改变出现的同时,审美作为一种精神升华和文化批判,也正随着这些文化人把更多的世俗因素带入审美文化而受到不同程度的损害。这也许正是某些人提出“人文精神丧失”的一个重要原因。特别是在这些文化人中滋生出带有“雅皮士”风格的文化人,他们在吃穿住行等日常生活的许多方面,追求名牌、气派和品位,营造某种似乎与众不同的身份特征,把生活方式视为艺术的延伸和趣味的扩展。这些“文化雅皮士”正在成为一种新的对大众极具吸引力(尤其是对青少年)的“消费偶像”。显而易见,这样的消费偶像在传递世俗的生活观念和方式,以及消解审美本来具有的社会文化批判力方面,具有不可忽视的作用。其二,相对于这样的文化人,又必然形成人数庞大的文化大众。他们具有较好的文化教养和生活条件,有一定的读写能力,对大众传播媒介和上述文化人的趣味诱导相当依赖,是日常生活中被人为地制造出来的各种“流行时尚”的真正追随者和主要消费者。依据我们所论的中国当代审美文化的三分格局,可以肯定地说,这些文化生产和消费群体,构成了大众文化的基本要素,对于中国审美文化的发展和变化具有相当重要的作用。这个课题有必要在更广的范围内加以研究。

第五,由于以上几个方面的变化,特别是当喜剧范畴取代崇高成为当代中国审美文化的基本形态或流行范式时,我们必须注意到一个深刻的转变,

这种转变并不是像一些学者所指出的什么“失语症”,也不是套用西方学者描述后现代文化的说法——“平面化”,在我看来,转变的征兆是一种“意义的通货膨胀”。所谓“意义的通货膨胀”,实际上是指由于世俗化的发展趋势,类似崇高或悲剧性这样的审美范畴所体现的冲突和深度,被一种肤浅的现世观念和欲望的快乐原则所取代,喜剧性和逗乐的笑成为文化的主导形态。中国当代审美文化在符号的生产规模方面和能力上,早已超过了以往任何时期,但令人感到迷惑不解的是,在意义的生产上,却和这样的规模正好形成鲜明的反比关系。产品越多,意义却越平庸越浅薄。正像经济学上的通货膨胀现象所遵循的规律一样,当纸币的发行量超过了商品流通所需的金属货币量时,通货膨胀便会出现,其直接后果是货币贬值现象的出现。在类比的意义上说,中国当前审美文化的生产,精品不精,粗制滥造,平庸的东西大行其道,这典型地反映了意义的“贬值”。意义的“贬值”,在我看来具有双重含义和功能。首先,贬值对于过去艺术的意义冗余和断裂,即假、大、空或高、大、全的意义构成方式,不啻是一副解毒剂。当崇高变成我们文化中几乎唯一“合法化”的审美范畴时,它就出现了辐射和变形。崇高的辐射是指将一种特定的审美范畴不恰当地推演到几乎所有文化现象中,使原属于其他审美范畴的文化现象都带上了崇高的光环。这时,崇高已经渐渐失去了本来的含义,蜕变为带有滑稽意味的“伪崇高”。更值得注意的是,在这样的极端文化语境中,崇高不仅仅是一种信仰和信念,同时也变成一种生活方式和行为准则。现代理想主义式的禁欲主义与传统文化中的勤俭简朴在这样的条件下结合起来,逐渐变成一种清教徒式的生活方式。当理想最终并没有给人们带来任何实惠时,当不断提高的期待被不断出现的幻灭所粉碎时,可以想见,社会的心理流向将会发生何等巨大的转折。这种转折在改革开放的新形势下出现了。于是,世俗化的日常意义取代了曾经只能仰视的所谓崇高,喜剧性作为新的主导审美范畴应运而生。其次,意义贬值的负面效应也不可忽视。它在消解“伪崇高”规范的同时,也必然会把真正的崇高意义一同抛弃。当社会生活进入一个日益消费化和物质化的阶段时,拒绝崇高不过是一个变化了的文化心态的写照而已。这一点,我们后面还将论及。

最后,从理想型文化转向世俗型文化的另一个重要方面,是在中国社会

的发展过程中,特别是在人们的日常生活领域里,出现了闲暇。闲暇作为一个社会学范畴,是和工作相对的,闲暇时间是工作时间之外的时间,它属于现代中国都市生活中的社会时间不可或缺的一部分。闲暇的出现,首先和科学技术的发展以及工作效率的提高有密切关系;其次和整个社会的进步以及劳动制度变化有关。如果我们把劳动时间和闲暇时间加以比较,可以发现,过去劳动时间比闲暇时间更重要,但现在的情况似乎颠倒过来了。双休日、节假日,再加上各种公休等,已经使城市居民的闲暇时间大量增加。过去工作是中心,好好休息是为了更好地工作。如今情况变化,努力工作,好好休息,都是我们生活中的重要部分。大量闲暇时间的出现,在改变我们的生活节奏的同时,也改变了我们的生活方式和观念。一些统计数据表明,在闲暇时间里,除了饮食起居以及继续教育以外,绝大多数时间已经被娱乐活动所主宰。电视所以在闲暇时间里具有中心地位,就是一个明证。和具有宗教传统的其他文化不同,世俗的现世精神很自然地把人们的注意力引向休闲性的文化活动。

但当闲暇时间占据重要位置时,一种时间的压力也就形成了。这是一种心理的时间压力,它以物理时间表现出来。在一个时间紧迫无暇休闲的状态下,人是不会有任何怎样打发时间的疑问的。但当时间变得充裕而不知该如何度过时,时间就具有一种心理的压力。我们看到,在中国文化中,一些人对所谓“找乐和逗乐”的文化动向深感不安,其实这种现象的出现正是闲暇的时间压力的必然要求。于是,无聊也作为一种特定条件下的心理现象应运而生。从个体角度说,无聊给他或她带来的是一种选择的要求,即通过对某种活动的选择来改变自己的无聊状态。心理学的许多经典实验表明,感觉刺激剥夺的状态是一种极其难以忍受的状态,甚至会导致被试的异常反应。这表明,如果人的心理机能在闲暇时间里处于一种无事可做的状态,将是十分痛苦的。正是在这里,我们可以发现闲暇的时间压力给群体甚至整个社会成员带来的某种需求,某种把文化活动向休闲娱乐方向转变的必然倾向。回到生产—消费模式上来,文化接受者(受众)对文化生产的要求,已经完全不同于理想主义文化中那种激情的工具主义的文化,而是需要更加带有游戏性和娱乐性的文化消费。因为与工作时间里单调的刻板的劳动行为截然相反,闲暇的基本性质应该是充分的放松和享受。这样一来,闲

暇时间的压力，就转化成一种对消费行为类型的压力和强制。过去那种以崇高为特征的文化，那种以精神的超越和痛感升华为标志的文化，显然已经不能作为基本形态而存在。一言以蔽之，闲暇的时间压力最终转化为对世俗性、消费主义和享乐主义的需求。

文化向世俗化发展，是一个十分复杂的现象。我们只是从总体上描述了这个趋向，但这并不意味着中国当代审美文化只有世俗的东西。我以为，有两个问题需要在这里简单地讨论一下。其一，在中国当代审美文化的三分格局中，比较地说，大众文化这个“次场”中，世俗文化的色彩显得比较突出，特别是这种文化的市场化、商品化以及消费享乐倾向等特点，在相当程度上导致了其世俗化较为明显。而在主导文化中，由于特定的需要和文化导向性，坚持崇高和英雄主义的主旋律仍是一个特征；至于精英文化，其内部总体上说是与大众文化的世俗化有所区别的。当然，这并不是说世俗倾向只反映在大众文化一个领域。所以，其二，无论是主导文化还是精英文化，都必须在已经发生了深刻变化的世俗文化语境中寻求发展。这就使得主导文化和精英文化都不可能完全保持原有的形态，而是必须适应新的文化变化所带来的新要求。这里，无论是主导文化还是精英文化，都在一种和世俗文化若即若离的复杂关系中改变着自己的文化运作方式和表达方式。强调主旋律，关注思想性和艺术性，并不必然和娱乐性脱节。正是在这个意义上，主导文化的策略也在发生变化。主旋律不再是假、大、空式的“伪崇高”，更贴近现实生活本身，这就带有某种意义上的世俗特征。而加强其娱乐方面的功能，和整体的文化发展趋向是一致的。至于精英文化，也不再是一个全体一致的整体，一方面，有些严肃的作家艺术家也在吸取世俗化的某些优点和长处，把艺术从象牙塔中解救出来，以恢复严肃艺术和高雅艺术的活力；另一方面，有些原本属于精英文化生产者的作家艺术家，干脆抛弃固有的观念和偏见，直接转向大众文化生产，以各种不同的方式介入参与这种文化生产，以助世俗化倾向一臂之力。正是在这里，我们看到了中国当代审美文化生产的极为复杂的状况，世俗化制约着和改变着文化生产和接受的方式，也改变着人们的文化观念。因此，我们大可不必对这种世俗化倾向过于忧心忡忡，更不必把它当做文化衰落的表征。

第二节　世俗文化的时代

从审美文化的实际来看,或许我们可以用这样几个转变来描述这种世俗化的趋势:告别崇高,消费社会意识形态的兴起;告别悲剧,“喜剧”时代的来临;告别诗意,“散文时代”的来临。自从 1980 年代中后期以来,中国文化的这种世俗化趋势越来越显著,而且,由于中国地区差异较大,我们可以清楚地注意到一个事实,经济发达的沿海地区的这种世俗化文化的蔓延,远远超过了中西部经济欠发达地区。这也许提示我们,经济发展的水平和物质生活的质量,往往与文化的世俗化倾向有着某种内在的联系。更进一步,经济的发展会对文化提出自身的要求,并把某些经济的压力转化为文化的压力,伴随着工业化、都市化的过程,大众文化的出现是必然的。当我们把世俗化的趋势和大众文化联系起来考虑时,一种文化上的相关性昭然若揭:世俗化特别明显地体现在当代中国社会大众文化的急速扩张和广泛膨胀的过程中。换言之,大众文化最显著地代表了当前中国社会发展中所产生的世俗化倾向。经过相当一段理想主义文化占主导地位的时期之后,我们惊异地发现,中国文化又回到了世俗化的境况。当然,这时我们不能抛弃历史主义的观点,即不能把当代中国文化的世俗化和古典文化中的世俗化相提并论。其中虽有历史的影响,但在工业化和都市化过程中,在市场经济和消费社会的背景中形成的新的世俗化文化,与古典文化中的世俗化相比有着许多我们必须特别注意的差异。

当我们指出当代中国文化从理想主义向世俗化转变时,有一个问题必须强调,所谓告别理想主义转向世俗文化,并不意味着理想主义在中国当代审美文化中的消失,而是指文化的主导性发生了变化。“主导性”(the dominant)的概念源出于俄国形式主义的中坚人物雅科布逊,它是俄国形式主义最重要最精巧最有启发性的概念,“主导性可以界定为艺术作品的核心因素:它控制、决定和改变着其他因素。它是保证结构整体性的支配因

素”①。这种主导性不仅可以在具体艺术家、作品以及文学流派的信念上看到,而且可以在一个特定时期的艺术中发现。比如文艺复兴时期的文学崇尚视觉艺术风格和方法,而浪漫主义文学则倾向于音乐,现实主义的文学美学明显导向词语的探索。这里,我们不妨把“主导性”的概念稍稍拓展一下,将这个范畴视为每个时代的审美文化特有的主导趋势或倾向,它代表了一种文化的内在精神和变化轨迹。这么来看,我们就可以清楚地发现,改革开放前后的文化,有一个从理想主义向世俗文化转变的演变过程,这个过程的出现,是和中国社会的整个变迁密切联系在一起的。但是,当我们注意到这种变化时,不能采取片面的武断的做法,忽略文化本身的历史沿革和联系。换言之,从理想主义转向世俗化,这只是说当前的文化“主导性”已经不是理想主义了,但这并不能推论说当代文化中完全不存在理想主义。说穿了,这种转变乃是社会生活方式的变化,是一种生活观念的变化。

一　告别崇高:消费主义意识形态的兴起

依据我们对中国文化分化趋势的分析,中国审美文化事实上已经形成了以下三者的合力结构:主导文化、精英文化和大众文化。如果说中国审美文化确实存在着转型,那么,从理想主义转向世俗倾向,究竟该如何分析呢?我以为,可以作如下解释:在中国当代文化中占据核心地位的审美范畴——崇高,一直是审美实践甚至理论的焦点。在理想主义占“主导性”的文化中,崇高作为一个理想的必然推演,作为一种社会文化的总体倾向,不但得到大力提倡,而且被大力推广,在文学艺术的各个领域,似乎不表现崇高就不足以构成一种文化的积极向上价值。于是,崇高在各种门类和作品中得到了充分的表现。在这样的文化倾向中,崇高又总是具体展现为英雄主义。换言之,崇高被演绎成英雄主义的代名词。而正面的可歌可泣的英雄主义正是社会主义意识形态的需要。于是,社会主义—崇高—英雄主义,也就成为三位一体的概念,或曰“革命英雄主义”。如果对改革开放以来的审美文

① Roman Jakobson, “The dominant”, in K. M. Newton, ed., *Twentieth-Century Literary Theory*, London: Macmillan, 1988, pp. 26-27.

化的发展作一简要的回顾,那么,不难发展一个明显的变化,那就是,崇高逐渐退出了审美文化舞台的前景,英雄主义成为过去的“神话”。一种世俗的、实际的(也可称之为现实主义的)的生活场面和行为方式,变成中国当代审美文化的基本景观。英雄的退场,为平凡普通角色的登场提供了机会。无论在小说中,还是在电影、电视剧或是绘画、戏剧中,普通平凡的角色都占据了相当大的比例。如果说油画《父亲》尚反映某种淳朴的风格的话,那么,晚近绘画中的世俗风气是相当普遍的;文学上更是如此,先锋派小说家或者新写实小说都把日常市井文化当做基本主题,平平常常甚至琐碎无聊的个人化甚至隐私性的日常生活,成为作家们热衷追寻的题材。整个中国审美文化领域弥漫着一种世俗风气。倘使说过去曾把“写英雄”当做基本目标和规范的话,如今则是把“写凡人”当做时尚。正可谓此一时,彼一时,三十年河东,三十年河西。

引起我们对这种文化转变思考的,不只是文化表征对象的不同,更深一层的问题在于,崇高的退场和英雄的消解,是一种消费主义意识形态的胜利。在中国审美文化当前的三分天下中,崇高和英雄主义只在主导文化中尚保留一席之地,而且往往是通过特定的体制化的手段来实现这种保留的。即是说,崇高和英雄主义已经从过去那种无所不在的局面,转而退缩到一个特定文化的有限领域中去了,从而失去了它曾有过的优势。近些年来,主导文化在调节审美文化的生产过程中,通过它所特有的体制化因素,提倡“主旋律”、“时代精神”,坚持对社会中那些崇高的事物和精神的发掘和表现。相反,在精英文化和大众文化中,似乎存在着一种反抗崇高和英雄主义的潮流。作家艺术家的兴趣似乎转向了平凡普通的生活,甚至是平庸琐碎的日常生活和人物。虽然精英文化和大众文化在反映日常生活的表现形态上有不少差异,比如,精英文化也许是更加精致更加富有艺术性地反映日常生活,而大众文化则显然是疯狂地掠夺日常生活资源,但从根本上看,消解崇高、抗拒英雄主义的倾向却是一致的,占“主导性”的是一种日常生活的意识形态。其特征体现为,一方面沉溺并满足于日常生活的现状,滋长着强大的现世主义、享乐主义、物质主义和感官主义。或许是社会已经发生了巨大的变化的缘故,向往不可企及的崇高,追求伟大的英雄主义,已是过去的理想,在越来越关心现实生活、越来越讲求日常生活质量的潮流面前,生活的

哲学已成为普遍的意识形态。只要对当前文学艺术中的绝大多数人物、事件和情节作一分析，就不难看到这种倾向。“英雄主义的崇高”与日常生活意识形态的对抗，已成为我们时代审美文化的一个基本冲突。崇高与世俗有时就转变成主导文化和大众文化甚至精英文化的某种紧张状态，并进一步转变为体制因素与市场因素的矛盾。主导文化所把持的各种体制性渠道，在贯彻政府文化政策时必然会把“主旋律”摆在重要位置上；另一方面，真正在文化市场上实现生产与消费价值交换的，则大多倾向于消费主义的意识形态。一方面是体制对“主旋律”的坚持和强调，另一方面却是市场对世俗性的青睐和迷恋；一方面是有限的崇高被不断地生产出来，另一方面是它实际上被冷落，而世俗平庸的主题大行其道；一方面是体制内的生产控制，另一方面则是体制外大众文化生产的泛滥（非法出版物等）。这些构成了中国当代一个值得注意的审美文化景观。当代中国审美文化的这种转变，有着深刻的历史文化原因。一是过去那种把崇高推及一切领域和题材的做法，最终导致了崇高的变形和变质，一种虚假的崇高充斥在文学艺术的各个方面，进而使大众对崇高产生必然的反感和厌恶。二是中国社会的进步，从过去那种理想至上和禁欲主义流行的状态中摆脱出来，人们对过去理想性文化所带来的局限的反思和批判，为文化上的物质主义、享乐主义的形成提供了某些主观条件。特别是经济的迅速发展，物质生活的丰富和提高，为这样的思潮形成提供了客观条件。

当前审美文化中崇高退场和日常生活登场的转变，可以看做是理想型文化让位于世俗型文化的一个标志。在指出这种变化的同时，还必须看到一些更为复杂的现象。一个现象是以大众文化方式对崇高和英雄主义的模拟。我们说大众文化中几乎不存在崇高的可能性。但是，大众文化在其构成中，又常常会出现一些表面上与崇高别无二致的形态。比如，极力渲染各种“超人”角色，或反复出现绿林好汉、骑士帮主。这些人或以超凡的魄力胆识，或以出众的武功绝技，顶天立地，无所不能。无论通俗文学、卡通读物还是电视电影，都可以经常见到这类“伪崇高”和“假英雄”。当崇高全面撤退时，大众文化中的这种崇高模拟和英雄模仿现象的出现，是耐人寻味的。其实，大众文化中的这种现象并不是对崇高消失的一种反抗，而是相反，它和整个大众文化对崇高的消解是一致的。换言之，大众文化对崇高的模拟、

对英雄的模仿,说穿了不过是消解崇高的另一种策略而已,而且这种消解带有更大的迷惑性。它以表面上的“崇高”和“英雄主义”掩盖了其在拙劣模拟中对崇高本质的严重歪曲和变形。与真正的具有激励功能的崇高相比,这样的“伪崇高”会引发一种崇高的虚假认同。

另一个值得分析的现象是,在大众文化迅速膨胀和扩张的条件下,一些体现“主旋律”的表现崇高的产品,仍然在一定程度上引起社会的较大反响。我以为,导致这种情况的原因是多方面的。首先,这些体现英雄主义的作品,不再把英雄描绘成不食人间烟火的圣人,而是就在我们身边的普通人。这种以普通人形态出现的英雄,拉近了与欣赏者的心理距离。这和过去那种“假英雄主义”的形态有着很大的不同。还英雄以普通人的形态,就是把英雄看做是普通人可以达到的境界,在强烈的艺术感染力和真实性的作用下,崇高就必然会引起人们的共鸣和反响,引起人们的强烈认同感。其次,在大众文化消费意识形态的作用下,人们已经对这种文化所能提供的各种消遣和刺激习以为常了,对平庸生活的逆反、对平庸文化的厌烦,就有可能要求一种变化。而这些具有较高艺术价值的“主旋律”作品,在这个时候就起到了某种文化上的“颠覆”作用,产生某种“震撼”效应。这种文化现象实际上正是俄国形式主义者所发现的“陌生化”原则的体现。即当大众对某种文化已经见惯不惊,甚至产生了“文化餍足”时,过去曾流行过但当前已经生疏了的某种文化形态,便有可能重新起到“陌生化”的作用。这些“主旋律”的佳作正是这样。最后,这种现象也许还意味着,大众文化所提供的那些“伪崇高”和“假英雄”已为人们所不屑一顾。正像过去把英雄“神圣化”的副作用一样,大众文化在拙劣模拟崇高和英雄主义时,也就把它们彻底歪曲变质了,因此导致了人们对这类形态的反感和“抗药性反应”,于是,对真正体现出崇高和英雄主义的少数作品就必然会表现出强烈的兴趣。不过,在充分注意到这些微妙因素的同时,必须看到,这种现象并未从根本上改变世俗化文化的局面,它充其量只是说明世俗化文化中仍有崇高的回声而已。另一个问题是,这些体现“主旋律”的作品的功能也随着社会的变化而发生变化。在改革开放以前,崇高的一个基本功能是作为一种生活方式,灌输给大众,并在唤起他们认同的同时,使他们接受这样的生活方式。向英雄学习就是把自己也变成为英雄。但是,在当前社会和文化已经较为

多元化的文化背景中，在告别理想主义转向世俗性的过程中，与其说这样的作品在要求人们去做“英雄”，不如说人们是以一种欣赏的态度去观照英雄的生活方式。即是说，人们在观赏这样的作品时，也许会默许、认可和赞赏这样的行为，但并非会要求自己也按这样的生活方式去生活。这种变化是不能忽略的，因为正是这些变化和差异，反映了社会文化的发展和宽容。

二　告别悲剧：“喜剧时代”的来临

悲剧是一个古老的审美范畴，从比较的意义上说，悲剧所反映的社会矛盾和冲突，往往比其他审美范畴更加有力、更加激烈。也正是在这个意义上说，悲剧有一种其他审美范畴通常不具有的特殊震撼力与深刻性。中国古典文化中的杰出悲剧，无论是《离骚》，还是《窦娥冤》，或是《红楼梦》，都代表了中国古典文化的最高艺术成就。建国以后，囿于某些教条的理论，悲剧在中国当代文化的舞台上消失了，因为社会主义社会是不会也不可能导致悲剧的，尽管现实中存在悲剧。

改革开放的号角刚一吹响，新时期文学的第一线曙光，就是以《伤痕》为代表的“伤痕文学”，它通过对“文革”中的社会悲剧的充分描绘和深入反思，在文化上掀开了一个批判的潮流。于是，悲剧这个审美范畴重新回到审美文化的前沿。纵观新时期的文学艺术，悲剧可以说是一个相当重要的审美范畴，它使这一时期的文学艺术达到了相当高的境界。一大批相当出色的文学艺术作品，在悲剧的探索方面，在悲剧的艺术表现方面，以及在悲剧的观念革新和悲剧经验的体验等方面，进入了一个新的阶段。或许我们可以宽泛地认为，任何一种审美文化，如果缺少了悲剧，就失去了一种最具表现力的审美范畴，不但在艺术上变得单调贫乏，而且在文化上也多少有点“病兆”。因为这样的文化失去了自我反思和批判的冲动，丧失了以悲剧这种独特方式来净化主体心灵的可能性。

但这样的情况随着新时期[①]的结束而出现了。自 1980 年代中期以来，

---

① “新时期”是当代文学史研究中的概念，它通常是指 1978 至 1988 这十年。最近的文学批评中有人又提出了“后新时期”概念，特指这以后的发展阶段。

悲剧逐渐在中国审美文化中失宠了,或至少可以说,它已经失去了以往曾有过的审美震撼力和吸引力,在文化不断发展变化的过程中,显得有点不合时宜了。它像一个过了时的风格范畴,开始为作家、艺术家和大众所冷淡甚至抛弃。悲剧的消解来自于两方面力量的夹击。首先,在文学艺术中,悲剧这个范畴逐渐被抽去它固有的社会历史内涵,变成一个世俗的平常的事件,在一种冷静客观的描绘中,消解了悲剧本来所具有的冲击力和震撼力,淡化了悲剧的因果关系。这一点在所谓的先锋派文学或新写实文学中有所体现。当悲剧不再是一个文化的审美的范畴,转而演变成一个单纯的事件或行为的结果时,悲剧就只有悲哀,而缺少撼人心力的内在力量了。或许我们可以这样认为,一些作家艺术家,正是想通过这种把悲剧世俗化和事件化的处理,来消解悲剧原有的模式、规范和功能。悲剧的日常生活化,以及社会—历史根源的淡化处置,使悲剧在这个被人们称为“后新时期”的文化氛围中,彻底地变形和转义了。在这样的条件下,悲剧变成了一种“美丽”,一种可以让人无动于衷地远观的“表演”。假如说严格意义上的悲剧是一种主体的投入,并在恐惧与怜悯中以净化的方式达到精神的升华的话,那么,一些在大众文化和精英文化中所上演的悲剧,已经演变成为观众非投入的有距离的观赏了。悲剧变成了商品和玩物,悲剧的真正精神也就随之消失了。

如果说上述把悲剧变为非悲剧的努力,是一种对悲剧范畴的直接消解的话,那么,来自大众文化新潮流和新时尚的冲击,就是一种对悲剧的间接抑制和降服。大众文化本身所具有的娱乐和消遣特征,决定了悲剧显然是不合拍的。悲剧感那特有的从痛感向快感的转化,不符合以直接的享乐主义倾向为表征的大众文化的趣味。于是,拒绝悲剧,就成为大众文化的必然选择和策略。中国当代文化的基本形态,是一种“快乐原则”的文化,一种“欲望的文化”。用精神分析的术语来说,快乐原则和现实原则是两个不同的范畴。快乐原则与本我的欲望直接相关,它固有的趋乐避苦的本然倾向决定了以下事实:深受消费主义意识形态濡染的受众,拥抱快乐、拒斥悲苦就变成一个自然而然的选择。即使暂时需要悲苦,那也是一种可以远观的悲剧。而现实原则,即一种真正的悲剧理解,则体现在新时期的悲剧创造实践中。现实原则就是真实地面对悲剧,历史地、深度地揭示悲剧的根源,并

把观众带入悲剧情境。

我们注意到，自 1980 年代中期以来，一种与消费主义完全合拍的喜剧性正在中国文化中广泛蔓延。换言之，喜剧取代了悲剧成为主导性的文化范畴。这个变化是意味深长的。我们只要对大众传播或大众文化的各个方面稍加留意，便不难发现这个深刻的转变。充斥于各种晚会、娱乐场所、印刷物、影像产品中的基本审美范畴，大量的是喜剧。可以毫不夸张地说，喜剧性已经成为当代中国文化的主导类型。而晚近大有泛滥之势的“肥皂剧”，更是典型地反映了喜剧取代悲剧的文化趋势。从文化生产的角度看，喜剧类产品被大量生产，不但产品被生产出来，甚至喜剧性的文化角色也被相应地生产出来了，喜剧的生活态度和趣味也就被生产出来了。从流通和市场的现状看，喜剧类的产品具有较好的消费需求和市场占有，即是说，当代大众不可避免地告别悲剧转向喜剧，因为这样的文化消费行为和趣味类型，是和整个社会的转变一致的。从意义的构成方式上看，喜剧追求的是一种能指和所指之间的游离，通过语言的误用和幽默，将意义削平。这一点可以从流行的小品、相声、卡通画报以及“肥皂剧”中明显看出。从符号学角度说，喜剧的意义构成方式，和悲剧的构成方式有很大的不同，悲剧所特有的那种能指和所指之间的张力，以及由此产生的巨大的震撼力，是喜剧所不具备的。当然，这种比较并不是一种价值论的判断。其实，悲剧和喜剧本来并不截然对立，也不存在什么高低优劣之分。这里值得我们注意的现象是，第一，在中国当前审美文化的格局中，事实上构成了一种喜剧对悲剧的压制和排斥。这种排斥不但反映在审美文化的生产中，更鲜明地体现在流通和接受环节上。对大众文化的生产者来说，逗乐是一个基本目标，这个目标甚至可以看做是大众文化运作的游戏规则；对普通大众来讲，找乐则是文化消费行为的基本模式。不要“恐惧”，也无需“怜悯”，更懒得“净化”和“升华”，只要轻轻松松的消遣娱乐，悲剧自然成了“明日黄花”。大众文化以其实际上的市场占有，来实现对悲剧的排斥。当大众文化的潮流冲击着各个角落时，当大众文化以其特有的趣味和规范征服大众时，悲剧也就自然成了被遗忘的文化。在青年亚文化中，一些社会调查所显示的趋向是令人担忧的，大学生不读小说，如果去读，也多半限于武打言情一类，悲剧遭遇了空前的冷落。第二，喜剧文化的流行，是和中国社会的巨大转变密不可分地联系

在一起的。社会的发展,经济的增长,物质生活水平的急剧提高,以及消费社会的出现,这一切,都在暗中滋长着一股享乐主义思潮,它遵循一种快乐原则。这是和喜剧性的范畴相一致的。

喜剧性成为文化的主导性表征的一个重要原因,是休闲或闲暇的出现。闲暇首先体现为一种个人自由支配的时间的富裕,换句话说,闲暇是与劳动时间相对应的,闲暇就是劳动以外的个人时间。随着改革开放和经济的迅速发展,劳动时间的减少和退休年龄的提前,从两个方面增加了个体自由支配的时间。每周五日工作制和法定的节假日,使得人们的闲暇时间较之改革开放之前明显地增多了。其次,闲暇还意味着社会观念的变化。在过去那种"革命加拼命,拼命干革命"的年代,工作是第一位的,闲暇时间只不过是工作的补充而已。近些年来,由于各种因素的作用,这样的观念已经逐渐退出了历史舞台。闲暇不再被单纯地作为工作的补充而存在,反倒占据了相当重要的地位。如果说工作本位的社会中闲暇只是工作的补充的话,那么,在一定程度上可以说,当前的社会已显现出消费本位社会的征兆。在这样的社会中,闲暇不再是附属的次要的了。再次,观念的变化还体现在如何看待闲暇本身。工作本位的社会,自然而然地培育出一种劳动伦理学,一切都是环绕着劳动这个中心环节展开的。劳动以外的一切社会和个人活动,都必然和劳动伦理发生关系。于是,把个人闲暇时间变成劳动的延伸,或者鼓励一种清教徒式的消费观念,便是一种必然的选择。然而,对于消费社会来说,这样的观念被打破了。闲暇并不只是劳动的补充,闲暇本身也不能只依据劳动的伦理来合法化。鼓励闲暇便成为一种必然趋势。鼓励闲暇,在一个消费社会中,必然要和消费行为联系起来。即是说,闲暇作为一种时间的压力,会转化为一种行为的选择。闲暇就意味着非强制性的单一的劳动时间的结束,就意味着有富裕时间。这时,闲暇和消费就成为一对彼此关联的范畴。西方一些社会学家发现,"休闲成了工业化社会的一个产品;既可以出售又可以购买。它进入了为其发展做出贡献的消费制度,因为用于消费的空闲时间趋于延长,休闲和消费密切相连"①。闲暇和消费意识形态的

① 罗歇·苏:《休闲》,商务印书馆,1996 年, 第 28—29 页。

结合,自然而然地导出一种消费享乐主义。法国社会学杜马兹迪埃指出,闲暇具有三种基本的功能:放松功能、消遣功能和发展功能。[①] 显然,放松功能是对劳动过程的生理性的补充,是一个必然的不可随意削减的过程。正像法国社会学家罗歇·苏在解释这个功能时指出的那样:

> 消遣的文字意义是:使散心。投入一项游戏活动,以找到暂时忘记烦恼的方法。也是消遣最接近休闲的定义。休闲和消遣意味着寻找欢乐、惬意。感到舒服,给自己的生活提供方便,自我协调,这就是享乐主义者的道德。在现代休闲和与之有关的一切消遣形式中,人们重新发现这种伦理。目前休闲实践的发展导致这种享乐道德的再现。[②]

我想,这段话虽然是针对西方社会说的,但用于中国当前的文化也十分恰当。休闲这个词也许是晚近见诸世面最多的一个反映时代变化的词汇。

如果我们注意到闲暇和消费以及享乐主义的内在联系的话,那么,喜剧性流行的原因也就昭然若揭。道理很清楚,喜剧性最切合于消费享乐主义的意识形态要求,令人悲苦甚至有点折磨人的悲剧显然与这种要求相去甚远。因为闲暇就是要消除紧张、避开苦痛,喜剧显然是一个便捷的文化消费形态,它体现了真正的"快乐原则"。

我们之所以说告别悲剧的结果,是"肥皂剧"时代的来临,乃基于以下考虑:第一,在一个喜剧文化占"主导性"的文化中,最能体现这种消费性逗乐活动的莫过于"肥皂剧"了。作为1930年代在西方出现的一种与商业密切联系在一起的样式,它一方面要最大限度地展示某种商品,另一方面又必须最大限度地寻找"笑料",引人发笑。在这种双重的压力和要求下,"肥皂剧"甚至把喜剧变成纯粹的闹剧。从晚近中国审美文化的发展来看,随着小品和相声的衰落,可以预言,"肥皂剧"将会填补由此而留下的空白,它近来的急速膨胀就是一个明证。如果我们把"肥皂剧"视为大众文化喜剧性的主要标志,那么,推论一个"肥皂剧"时代的来临,是合乎逻辑的。

---

① 参见上书,第51页。

② 罗歇·苏:《休闲》,商务印书馆,1996年,第53页。

三　告别诗意:“散文时代”的到来

诗意性质,是审美文化的一个传统标志。诗意是一个内涵极其丰富的概念,它不只是一个描述文学艺术作品特性的范畴,而且是一个说明整个审美文化的范畴,甚至可以用来说明一种文化氛围,一种人生态度。席勒发现,随着工业化的来临,素朴的诗逐渐让位于感伤的诗,文学的风格形态发生了巨大的变化;黑格尔认为,社会的进一步发展,理性的抽象在人类活动中的扩张,必然以枯燥的“散文时代”取代过去那种和谐的“诗意时代”,以至于他最终得出惊人之论:艺术终将消亡。这些审美历史形态学的分析,对于我们考察当前中国文化的变迁是有一定借鉴意义的。

如果我们把“诗意”和“散文”看做是一对审美范畴,而非文学批评术语或文体概念,那么,就不难看出,自 1980 年代中期以来,中国审美文化有一个背离诗意转向散文时代的发展趋势。诗意和散文在美学上是指两种状态,我想这两个范畴至少包含以下几个方面的内容。首先,诗意是一种精神性的追求和表现,一种审美的人生态度和境界,在诗意的表现中,精神的品性得到了充分的张扬和升华;反之,散文则是指与之迥然不同的状态,它与其说是精神性的表现,不如说是一种带有感官追求和物质主义特征的人生状态,作为一种人生态度,散文状态不是由来自内在的精神冲动所支配,而是受制于外部的物质诱惑。其次,诗意的涵义表征了一种浑整不分的和谐状态,主体与客体、人与自然和社会、精神与形式等,处于完美的和谐运作状态,其主体性原则体现为人是自由的;但散文则意指完全不同的状态,在散文状态中,分裂是不可避免的,主体和客体分裂为彼此对立的结构,精神受到物质的重压,人是不自由的。在这一方面,诗意和散文的一个重要区别就在于,前者的精神和物质、手段和目的是统一的,而后者则是物质对精神的压抑,手段变成目的。因此,在这个意义上说,诗意是表现性的,而散文则带有工具性。最后,诗意带有某种神性和不可复制的独特韵味,它是丰富的、蕴含的、持久的;而散文则是日常的、世俗的,可以大量复制模拟,因而往往显现出一种相对的贫乏。

依据以上所作的基本分析,我们再来透视一下当代中国审美文化的变

化,可以看出告别诗意转向散文时代的某些征兆。首先,在中国目前的审美文化发展中,诗意的审美态度似乎已经落伍了,一种功利主义的思潮正在文化界蔓延,具体表现在追求物质主义、感官满足和享乐主义等倾向上。这一点不仅在大众文化中体现出来,即使是在精英文化中,也有相当明显的表现。比如莫言和贾平凹等人的作品,就是明证。至于大众文化,显然在追求实现交换的商业价值,而这种价值追求又必然使文化的天平倒向物质的诱惑,使精神最终受到压抑而无法升华。这种状况在一定程度上,体现了中国当代审美文化的转变轨迹。它特别突出地反映在整个社会的审美趣味的转变,即从雅趣向畸趣的渐变。媚俗的、性感的、粗劣的、血腥的、恐怖的……这类曾被不屑一顾的东西,如今在大众消费社会却成了受欢迎的东西。散文状态的急速扩张,加速了消费主义和享乐主义的观念在大众中的传播和接受,诗意在这个过程中被人们淡忘了疏远了。第二,在目前的审美文化的发展中,潜在的分裂已经逐渐显现出来,不但主体与客体、精神与物质、内容与形式的和谐遭到了破坏,而且手段和目的完全颠倒了。从诗意的表现性价值的重心,开始转向散文的工具性价值,审美文化的某些领域,特别是大众文化领域,已经渐变为纯粹的文化消费场所,商业活动的所有消费特征和交换逻辑已经转化为审美文化的游戏规则了。于是,审美文化本来的自由特征就为商业目的和交换价值所取代,“诗意的”表现转化为“散文的”工具价值,最终是为了实现某种审美之外的商业目标。而沉溺于其中的消费者,在一种物质的和感官的满足中,也同样变成了这种工具价值的奴隶,并误认为这就是审美的本性和规律。最后,我们不难发现,当前的审美文化,特别是和大众传媒密切结合在一起的大众文化,一反传统的诗意追求,打碎了艺术本来的神秘性,消解了艺术原有的不可复制的“韵味”,把审美文化塑造成一种文化产业,以大批量复制为手段,以大范围占领市场征服受众为目标,这就造成了艺术特有的诗意韵味的彻底丧失。艺术所特有的某种神秘朦胧的品格,为大众文化的“暴露狂”和“窥视欲”所取代,而艺术的优秀规范和适度、节制原则却被彻底抛弃了。因此,我们注意到,文化从诗意状态向散文状态转变的一个重要标志,是艺术越来越放弃它所固有的诗的视野和胸襟,艺术和日常生活混杂起来,并以一种日常生活的方式来看待艺术,而不是以审美的方式来看待生活。于是,澄怀观道的人生态度消失了,转而

以一种功利的褊狭的态度来看待人生。这里所透露出来的许多微妙变化是意味深长的。

从一种理想主义的文化转向世俗主义,变化之大,是一个有目共睹的事实。告别禁欲主义和清教徒式的伦理观,走向一种消费主义的享乐主义的伦理观,文化自身的游戏规则发生了变化。由于告别了理想主义,审美的想象力也发生了巨大的变化,从一种亢奋的充满激情的崇高型文化,越来越趋向于现世的享乐主义的文化。我们不难发现,想象力这个文化的内在动力和尺度,已经日趋身边琐事那样的私人化,从历史性的虚构转向事实的记录和描摹,从表现性价值的追求转向工具性价值的迷恋,从“生产英雄”转向“消费偶像”。想象力的这个变形是文化世俗化的必然表征。另一方面,想象力和时尚的结盟,也是一个值得注意的文化现象。文化的运作,无论是主导文化、大众文化抑或精英文化,都不再是随意的偶然的文化生产,而是越来越趋向于时尚的生产。不仅生产领域是如此,甚至在流通和接受领域也同样围绕着如何形成和强化时尚做文章。我以为,在某种意义上说,传统的风格概念已经不复存在,风格在我们这个大众文化的时代,不可避免地转变为时尚,风格即时尚。与过去的文化不同,风格是一个自发的范畴,它是由一些最具有创造性的艺术家首创而成,进而形成一种“光晕效应”似的影响。时尚则完全相反,它是人为的刻意营造的一个类型,通过某种符号的表征,借助文化上的强制性的命名,对大众实施影响,以一种压力群体的方式达到从众效应,以实现文化的市场价值。时尚产品的符号构成也别具特点,其内在意义十分微弱,相反,那种外部强加的附加意义则相当明显。或许可以这样来描述,时尚是通过命名,把一种附加意义附会到对象身上,转而变成了对象自身的逻辑。这与那种来自艺术创造内在逻辑的历史发展线索的风格概念,完全不是一回事。时尚和消费社会的基本游戏规则是一致的,它在相当程度上体现了消费活动的基本规则。当想象力不断地炮制花样翻新的各种时尚时,表面上的热闹非凡却掩盖了文化向消费意识形态转型的脉络。

第六章 “后革命时代”的日常生活审美化

第一节 何谓日常生活审美化?

最近几年,日常生活审美化(aestheticization of everyday life)的讨论变得热门起来,这个短语似乎已成为学界的一个时髦命题。毫无疑问,它是一个“舶来品”,是西方学界1980年代中后期以来文化研究和社会理论所关注的核心概念之一。但是,这个短语在当下中国的流行是耐人寻味的,它既反映出这个问题在当下中国的某种适切性,同时也体现出中国学界对这一问题的某种敏感性。

那么,从学理上说,这个短语究竟确指什么?先来看看权威的工具书作何解:

> 艺术与日常生活加以区分的观念正在消解。日常生活审美化有两层含义:第一,艺术家们摆弄日常生活的物品,并把它们变成艺术对象。第二,人们也在将他们自己的日常生活转变为某种审美规划,旨在从他们的服饰、外观、家居物品中营造出某种一致的风格。日常生活审美化也许达到了这样一种程度,亦即人们把他们自己以及他们周遭环境看做是艺术的对象。①

依照这一界定,所谓日常生活审美化首先是指艺术活动的日常器具转化为

---

① Nicholas Abercrombie, Stephen Hill and Bryan S. Turner Turner, *The Penguin Dictionary of Sociology*, Harmondsworth: Penguin, 1994.

艺术品,这的确是现代艺术的重要发展趋向,它早在上世纪初法国艺术家杜尚的“现成物”(the ready-made)艺术中开了先河。① 我们知道,现代主义艺术有一个显著的倾向,那就是它的种种精英主义、纯粹主义和唯美主义等文化取向,在纯粹性的追求中将艺术和生活剥离开来。而杜尚惊世骇俗的所谓艺术,显然是以一种棒喝的方式警醒人们,艺术并不只是那些精心雕琢、创意奇特的东西,也许艺术品就在我们的日常生活中,艺术品就是我们日常使用的器具。这种挑战到了后现代主义波普艺术中已是常事,最有影响的也许要数美国艺术家沃霍尔,从汤罐头到啤酒瓶、从新闻照片到包装盒,没有什么不可以成为艺术品。他的尖锐挑战引发了当代西方美学“艺术界”理论的出现。② 以至于艺术家们干脆采用更加极端的说法:“非艺术,反艺术,非艺术的艺术,以及反艺术的艺术,这些都是无用的。如果某人说他的作品的艺术,那就是艺术。”(“Non-art, anti-art, non-art art, and anti-art art are useless. If someone says his work is art, it's art.”)

“跨越边界、填平鸿沟”(菲德勒语)的挑战,的确在一定程度上弥合了艺术与生活的关系。但在我看来,这个问题对于日常生活审美化而言,远不如上述界定的第二个方面更为重要,亦即人们将自己的日常生活转化为某种审美规划。

在美学史上,审美化一直是一个带有乌托邦性质的未来目标。尤其是近代以来,美学常常不是在早已逝去的古希腊时代寻找意境,就是憧憬期待尚未到来的某种美好未来。严肃的美学似乎很难把审美化直接派付给琐碎平庸的日常生活。韦伯现代性研究的一个著名论断,就是断言现代日常生活是一个“铁笼”,而审美则具有某种将人们从“铁笼”的压力中拯救出来的世俗“救赎”功能。③ 以下这段话被认为是这一思想的经典表述:“生活的理

---

① 杜尚最出名的现成物作品是《泉》,他用生活中常见的小便器作为“艺术品”,曾引起激烈争论。

② 美国分析哲学家和美学家丹托通过对沃霍尔作品《比里尔包装盒》的反思,提出了著名的论断:“把某物看做是艺术需要某种眼睛无法看到的东西——一种艺术理论的氛围,一种艺术史知识:这就是艺术界。”Arthur C. Danto, “The Artworld”, in Carolyn Korsmeyer, ed., *Aesthetics: The Big Questions*, Cambridge: Blackwell, 1998, p. 40.

③ 韦伯:《新教伦理与资本主义精神》,三联书店,1989 年,第 142 页。

智化和理性化的发展改变了这一情境。因为在这些状况下,艺术变成了一个越来越自觉把握到的有独立价值的世界,这些价值本身就是存在的。不论怎么来解释,艺术都承担了一种世俗救赎功能。它提供了一种从日常生活的千篇一律中解脱出来的救赎,尤其是从理论的和实践的理性主义那不断增长的压力中解脱出来的救赎。”①从韦伯的论断出发,审美与日常生活似乎是大相径庭的,说今天已是日常生活审美化,是否意味着韦伯的论断已经不再有效?换一种问法,是否可以说今天的日常生活已不再有“铁笼”的压抑性质?

一 “后革命的”消费文化

问题的要害由此凸现出来。今天人们热衷于讨论的“日常生活审美化”是不是美学上的那种美好理想乌托邦的实现呢?还是说,今天的社会生活本身的日常性已经转向了审美化?最早讨论这个问题之一的英国社会学家费瑟斯通在其《消费文化与后现代主义》(1990)一书中,对这个概念作了比较全面的讨论。在他看来,日常生活审美化与两个关键词有关,一是消费文化,二是后现代主义。他认为日常生活的审美化有三个层面的涵义:第一,现代主义艺术运动“追求的就是消解艺术和生活之间的界限”。一方面是质疑艺术品的传统观念,以日常生活中的“现成物”来取代艺术品;另一方面则强调艺术可以存在于任何地方。第二,将日常生活转化为艺术。这是“既关注审美消费的生活,又关注如何把生活融入到(以及把生活塑造为)艺术与知识反文化的审美愉悦之整体中的双重性,应该与一般意义上的大众消费、对新品味与新感觉的追求、对标新立异的生活方式的建构(它构成了消费文化之核心)联系起来”。第三,是指“充斥于当代日常生活之经纬的迅捷的符号与影像之流”。② 这个界定与前引工具书的解说基本一致,只是多了第三条所谓“符号与影像之流”,亦即当代视觉文化。

---

① H. H. Gerth and C. W. Mills, eds., *From Max Weber: Essays in Sociology*, New York: Oxford University Press, 1946, p. 342.

② 费瑟斯通:《消费文化与后现代主义》,译林出版社,2000 年,第 95—100 页。

看来我们有理由相信,日常生活审美化是特定语境的产物,这个语境就是“消费文化”或“后现代主义”。这里用“或”字,意在表明这两个概念的相同性或“家族相似”性。难怪费瑟斯通强调,都市的高楼大厦、百货商场、购物中心,从建筑到广告,从商品包装到个人穿戴,都被“赋予美的预约,提供美的佐餐。就是商品的交换价值和作为代用品的使用价值之间既统一又有差异的这种双重性质,使得商品具备了一种审美的影像,不管它可能是什么,它肯定会为人们所梦想和追求”①。在这个关于审美化的描述中,我们已经清楚地看到,消费社会及其文化是构成日常生活审美化的重要语境。具体说来就是商品及其服务所带来的日常生活审美化,似乎已远离了美学意义上那种具有乌托邦性质的审美化了。商品+形象=美,这个公式似乎道出了当代日常生活审美化的真谛。法国哲学家德波曾以“奇观社会”(society of the spectacle)的概念揭示了这一社会特性,他甚至认为,“奇观(形象)即商品”的时代已经深刻地改变了马克思的古典政治经济学,它突出地表现在从商品的“占有”法则向商品的“展示”法则的转变。② 他特别注意到,资本主义的商品生产、流通和消费,已经呈现为对“奇观”的生产、流通和消费。“奇观使得一个同时既在又不在的世界变得豁然醒目了,这个世界就是商品控制着生活各个方面的世界。”③当世界经由“奇观”而变得显著可见时,它一定是由商品控制的世界。在这个世界中,与其说是在消费商品,不如说首先是在消费商品的形象价值或象征价值。因为较之使用价值,商品的形象价值或象征价值变得更加重要。一些国际知名的商品品牌,从可口可乐饮料到好莱坞电影,从麦当劳快餐到耐克运动鞋,从 BMW(宝马)汽车到夏奈儿化妆品,这些知名的世界品牌的形象价值远胜于其使用价值。于是,审美化展现了一幅难以察觉的日常生活外观的审美拜物教的图景,商品和服务的魅力日益转化为吸引眼球的奇观之“注意力法则”。

晚近一本在西方非常流行的书点出了审美化的此种真谛。这本书的书

---

① 费瑟斯通:《消费文化与后现代主义》,译林出版社,2000 年,第 112 页。

② Guy Debord, *Society of the Spectacle*, New York: Zone, 1994. Also see http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display/16.

③ Ibid., #37.

名也很有趣,叫做《风格的本质:审美价值的兴起如何重塑商业、文化和意识》(2003)。在这本书中,作者波斯特丽尔大谈当代审美的迫切性,她坚信传统美学关于美的界定过于狭窄了,已经完全不适应当代社会的需求。她要突出的审美概念,最直接的意义就是对象的外观魅力和主体的快感体验。波斯特丽尔直言,如今美学变得如此重要,所以它已不是美学家的差事,而应该是不屈不挠的工程师、设计师、不动产发展商、工商管理者的分内之事。“审美的创造性就像是技术发明一样,它也是经济发展和社会进步的指标,和它们一样重要。”①尽管作者在书中并未径直提出日常生活审美化的概念,但全书贯穿着对这一概念旁征博引的丰富阐发与关联。从产品设计到环境改善,从美容手术到外观打扮,哲学意义上的审美被彻底地世俗化了,成为当代日常生活的一个指标。当代社会所呈现的是一种“审美的普遍性”,它植根于我们人类最深邃的本性之中。所以,告别哲学的抽象思辨,进入现实生活的具体实践,审美化在当代日常生活中得到了最彻底的实现。

消费社会和文化的兴起在中国已经是不争的事实。仔细考量这个概念的流行,一方面与文化研究在中国的沛兴有关,另一方面又与消费社会在中国的发展关系密切。今天,西方学者所津津乐道的种种日常生活审美化现象似乎都不同程度地存在着。假如说一个时代有一个时代的话题(或主题)的话,那么,如今的“后革命时代”的话题之一就是日常生活的审美化。

近代以来,中国遭遇了太多的屈辱和悲剧,驱逐鞑虏,富国强民的变革成为最具吸引力的社会发展方案。革命的激进主义和理想主义深刻地塑造了人们对“审美”的激进式的理解,革命“美学”往往在演变成强有力的意识形态工具的同时,也以某种“非美的”方式实施了对人心灵和肉身的彻底改造。于是,日常生活充满了革命的意味,日益沦为残酷而又刻板的范式。不存在什么人类普遍的美的标准,只有带有阶级论烙印的美的理解;无产阶级或劳动阶层的美才是唯一具有合法性的美。革命把美学边缘化的同时,实际上把审美从日常生活中给驱逐了。节俭+贫困的生活风格已经谈不上也不需要谈论审美了。

---

① Virginia Postrel, *Substance of Style: How the Rise of Aesthetic Value is Remaking Commerce, Culture & Consciousness*, New York: HarperCollins, 2003, p. 16.

“后革命时代”的来临,意味着一种新的生活范式的到来。改革开放极大地重塑了中国社会的日常生活。“让一部分人先富起来”,不但是一个经济或政治政策,更是一种生活方式。“小康”目标的设定,与其说意味着人均年收入的一个量化指标,不如说是一个具有全新性质的生活方式的规划。社会进步一方面作为一个客观变化着的事实呈现出来,社会生产力的提升,物质生活水准的提高等等;另一方面又体现为主体心理体验和观念方式激变的历史过程,革命年代所压抑的欲望冲动被空前地激发出来,它像一个打开了的“潘多拉盒子”,再也关不上了。

“小康”生活方式凸现出日常生活物质水准的大幅提升。与清贫诀别,同节俭说再见,当代中国人的日常生活一方面在享受着发达的技术文明带来的种种消费新花样,从电视到网络,从手机到各类时尚;另一方面又联通了与中国传统的世俗主义、享乐主义的脉络,种种古老的享乐方式和观念随着新的消费社会卷土重来。这些传统的力量好像比革命更具根基性,一旦条件成熟,总是以这样那样的面目走上前台。于是,革命的激进主义被物质的消费主义所取代,革命的理想主义被世俗的享乐主义所替换。这时,无论从社会发展的现实来看,还是从主体心理要求来看,作为一个问题的“日常生活审美化”,必然提上议事日程。

二 “体验”与“品味”:谁的审美化?

“后革命时代”的日常生活审美化,始终与两个关键词联系在一起:第一个关键词是“体验”;第二个关键词是“品味”(“趣味”、“格调”或其他“家族相似”的概念)。

不难发现,当代消费社会与传统社会的消费有一个很大的不同,那就是它越发倾向于消费性的愉悦“体验”。说到“体验”这个概念,它与审美联系非常密切。毫无疑问,体验是主体的一种感性活动,它不是抽象思辨的玄想和演绎,而是直接诉诸感官的过程,是经由感官而获得某种愉悦。显然,体验是一个主观范畴,它关乎主体对外部实在世界的某种感觉。但是,在消费社会中,消费品在转化为“奇观”的过程中,在设计成为生活各个层面的基本要求时,审美化的体验也就是对生活方式及其物品和环境的内在要求,而

物质生活的精致性就相应地转化为人对消费品和生活方式本身的主体感官愉悦。于是,我们有理由说,在某种程度上说,日常生活审美化本质上乃是通过商品消费来产生感性体验的愉悦。审美体验本身的精神性在这个过程中似乎正在转化为感官的快适和满足,它进一步体现为感官对物品和环境的挑剔,从味觉对饮料、菜肴的要求,到眼光对形象、服饰、环境和高清电视画面的要求,到听觉对立体声、环绕声等视听器材的要求,到触觉对种种日常器具材质和质感的苛刻要求等等,不一而足。体验贯穿日常生活的各个层面,它构成了审美化的幸福感和满足感的重要指标。

“体验”是一种内心过程,“品味”究其本义而言就是一种感官反应。“品味”与“体验”乃一枚硬币之两面。西文中 taste 通常在美学上被译作“趣味”,它原本是指味觉或对食物的某种体验,后经康德等近代哲学家的改造,成为艺术或审美欣赏的某种能力、偏爱和判断。今天,这个概念已经日益渗透进日常生活之中,成为对从衣着到艺术、从饮食到家居的某种能力的象征。雅趣与畸趣(或良好趣味与平庸趣味,good and bad taste)的二元对立,标志着审美层面上的高下优劣。追求“体验”的生活其实就是把“雅趣”作为生活的标准,就是追求某种有品味的生活方式。

值得注意的一点是,在消费社会中,“品味”已经成为某种遮蔽商品拜物教的障眼法。只要翻检商家消费品的广告便可瞥见,越来越多的消费品和“品味”(或“雅趣”)挂钩。“有品味的生活”成为审美化的另一种表述。而“品味”在这里所激发的消费欲望,不仅仅是对一种商品或服务的物质上的占有,更是对物品或服务象征价值的炫耀。“高尚”、“精英”、“白领”、“小资”、“贵族”,诸如此类的字眼被频繁地用于商品和服务的定性描绘中,“皇家风范”、“法兰西风情”一类的模糊语言所彰显的正是上层阶级或上流社会生活格调,“艺术气质”、“如诗如画”等描述也被用来形容家居和娱乐,显然是意在提升商品或服务的档次。凡此种种表明,“品味”与“体验”乃是日常生活审美化的核心!

然而,问题是“品味”如何形成呢?“体验”又如何实现呢?

首先,被当代消费社会大众媒体所渲染和强调的这种“品味”是人所共有的吗?这种“品味”是与生俱来的还是后天习得的?马克思给出了两个不同的说法,一方面,他认为人的类本质决定了“人是按照美的规律来塑造

物体”;另一方面,他又强调食不果腹的穷人对再美的风景也会视而不见。从前一个方面来看,的确是“爱美之心人皆有之”;从后一个方面来看,爱美不爱美或什么条件下爱美还要取决于其他社会条件。由此推论,“品味”并不是人们与生俱来的或人所共有的倾向或能力。

法国社会学家布尔迪厄对品味(或趣味)作了深刻的历史批判。他认为品味是社会的产物,是文化和教育的产物。他写道:“消费是交往过程的一个阶段,亦即译解、解码活动,这些活动实际上以必须掌握了密码或符码为前提。在某种意义上,人们可以说,看的能力就是一种知识的功能,或是一种概念的功能,亦即一种词语的功能,它可以有效地命名可见之物,也可以说是感知的范式。”①布尔迪厄这段话的意思值得琢磨。首先,他指出消费活动并不是一个自然而然的活动,而是某种解码活动。换言之,消费什么和不消费什么,选择本身就是一个认知过程,就像阅读一样,需要一定的识字量和相关知识。其次,他又指出消费中的某种“眼光”,也就是反映出“品味”之选择的“眼光”,是消费活动的前提。眼力是一种判断力,而判断力是一种认知,这就意味着,我们有品味的眼力是一个知识范畴或认知范畴。

看来可以肯定,“品味”决非与生俱来,“眼力”需要经过某种熏陶或培育,它们说到底是一定教育和知识制度的产物。在社会学上,就与文化资本密切相关。布尔迪厄把“品味”看做是学习和教育的产物,实际上强调“品味”的核心是文化资本。在他看来,文化资本至少包括以下四个层面:首先,它是某种艺术和文化的客观知识;其次,它体现为个体文化上的品味或偏爱;再次,它又展现为某种文化技能和知其所以然的判断力(比如演奏某种乐器的能力;钢琴在当代中国社会日常生活中越来越成为一个审美化的标志,成为“品味”的符号);最后,它是可以在“好”“坏”之间作为辨析和区分的能力,所谓雅趣或畸趣的判断力。好莱坞每年评选着装最好与最糟的明星,就是一个明证。至此,我们有理由认为,任何社会中都并不存在与生俱来和人所共有的普遍审美标准和趣味,有的只是与其文化资本多寡或社会地位高低相适应的不同品味。这样一来,“品味”与其说是人类共有的普

① Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, Cambridge: Harvard University Press, 1984, p. 2.

遍标准,毋宁说是一个区分性的范畴。布尔迪厄以下陈述清楚地表明了这种看法:

> 区分主要阶级生存状况的基本差异源自资本的多寡,这一资本被看做是一系列非常有用的资源和权力——经济资本、文化资本和社会资本。因而,不同阶级(和阶级集团)的分布也就从那些提供了最好的经济和文化资本的阶级到两方面均遭剥夺阶级。专业人士有较高的收入和资格,他们往往来自于统治阶级(专业人士或高级管理人员),他们几乎在所有方面都和办公室工作人员对立,后者的资历较低,往往来自于工人阶级或中产阶级,他们所接受和消费的东西都很少,把大部分时间用于汽车保养和家政服务。但他们甚至和熟练和半熟练工人相对立,也和非熟练工人或农场工人相对立,后者的收入最低,没有资格,来自工人阶级。①

依据这种看法,当下中国的日常生活审美化过程中,被广告、媒体和消费文化所极力渲染的种种“高尚”品味,究竟是谁的品味呢?换一种问法:所谓的日常生活审美化究竟是谁的审美化呢?

三 作为日常生活审美化主体的中产阶级

显然,这里我们已经深刻地触及审美化的一个内在悖论:从美学本身的追求来看,人类大同是最终目标,所有人的审美化才是真正的审美化。但是,在一个存在着显著社会分层的社会里,并不存在这样的理想的审美化。低收入家庭和靠“低保”维持生计的人,是谈不上那种“高尚”品味的。他们既没有相应的文化资本,也不具备那种有教养的眼力,更不具备相应的支付能力。而当代中国大众媒体和市场营销中所提倡的“审美化”,说到底是一个中产阶级品味及其生活方式的表现。尽管中产阶级这个概念究竟如何界

---

① Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, Cambridge: Harvard University Press, 1984, p. 114.

定尚有争议,但它无疑是一个重要的社会阶层,或者可以使用其他相关的概念来描述,诸如“精英阶层”、“专业人士”、“白领”、“知识阶层”等等。

先看看西方的情况。根据对日常生活审美化很有研究的费瑟斯通的观察,当代日常生活审美化的一个重要动因或行动者乃是各式各样新的文化角色。对这一角色说法不一,诸如“新型小资产阶级”、“新知识分子”、“服务阶层”“新文化媒介人”(从营销人员到广告人,从电视制片人到各种专业人士等)。最有趣的是所谓的“雅皮士”,他们是一些“自私的完美消费者”,是一些“自我陶醉的、精于算计的响享乐主义者”。① 所有这些人可以笼统地称为“新中产阶级”,他们发展出了一种独特的消费社会的新感性,就是对新生活方式的种种体验的无穷追求,“新中产阶级、文化媒介人及服务性专门人才,将具有必要秉性及感性,以使自己更为开放地面对情感探索、审美体验及生活之审美化”②。

如果我们把这些观察转移到中国当代文化语境中来,日常生活的审美化进程中,也有一个同样的行动者(agent),他们当然不一定完全等同于西方发达社会的中产阶级,但却是本土化的中产阶级,是“小康”社会发展出来的一个独特的社会阶层。他们拥有较高的收入、较好的教育、较多的文化资本,因此也就形成了对日常生活“体验”和“品味”的更高要求。这里并不想作什么社会阶级分析,但是指出日常生活审美化社会学意义上的行动者或行为者是非常必要的。

我以为,日常生活审美化本身并不是一个无差别的普泛化过程,而是一个充满了文化和意识形态斗争的“场”。占据这个“场”的主导社会力量就是中产阶级。因此,提倡日常生活审美化本身也就反映出某个社会阶层的现实状况和文化利益。但是,一个非常值得反思的问题是,这种中产阶级的审美化诉求,往往却会作为某种普遍的社会和文化倾向呈现出来。或者换一种更为直接的说法,那就是大众媒体和文化产业往往把这种带有特定社会分层意义的审美化,普泛化为整个社会所有人、所有阶层的“共同文化”。这么一来,特定社会阶层的特定文化品味也就转换为整个社会的普遍文化

① 费瑟斯通:《消费文化与后现代主义》,译林出版社,2000 年,第 66 页。
② 同上书,第 68—69 页。

诉求,进而掩盖了社会分层、文化资本甚至社会不公正的差异性现实。

这就是说,日常生活审美化其实是一种当代消费社会的意识形态。这种意识形态实施着某种普泛化和自然化的功能。可以说,消费社会本身存在着某种矛盾趋向。一方面社会分层导致了社会分化,不同的消费者依据其文化资本状况而形成不同的消费习性和取向,所谓“萝卜青菜人各有爱”;另一方面,日生活审美化作为一种文化“主因”(the dominant),又衍生出“去分化”(de-differentaition)的趋势,在掩盖甚至压制不同消费“品味”的同时,倡导某种看似真实的普遍性消费“品味”,进而导致了“爱美之心人皆有之”的假象。正像伊格尔顿所指出的那样:意识形态也就是在文化表意活动中的权力斗争的方式,必然引发某种表意活动的霸权过程,因为不同的阶层实际上处于不同的社会位置,优势的阶层必然会向弱势阶层施行某种领导权功能。更为重要的是,“意识形态通常被感受为自然化的、普遍化的过程。通过设置一套复杂话语手段,意识形态把事实上是党派的、争论的和特定历史阶段的价值,呈现为任何时代和地点都确乎如此的东西,因而这些价值也就是自然的、不可避免的和不可改变的。”①

以这种观点来看,日常生活审美化的命题,作为一种消费社会的意识形态,显然从中产阶级的消费取向和生活方式,悄悄地转化为人所共有的某种生活样板及其观念。当不同的社会阶层都追求这样的审美化时,他们以为是在塑造自己的生活方式和风格,但却是照单全收了中产阶级的消费主义及其品味。我们也许可以说,当代中国的日常生活审美化已经实现了某种暗中的转换。

晚近媒体上有一个流行的概念,即所谓“小资”。这个概念上了年纪的人都会不以为然,因为在革命年代“小资”乃是一个遭受革命大批判的生活方式或意识形态。今天,这个概念的流行是颇为耐人寻味的,它深刻地反映了“后革命”消费社会的到来。

有一本名曰《打开小资的玫瑰门》的流行读物,对何谓“小资”作了如下

---

① Terry Eagleton, “Ideology”, in Stephen Regan, ed., *The Eagleton Reader*, Oxford: Blackwell, 1998, p. 236. See also Terry Eagleton, “Ideology and its Vicissitudes in Western Marxism”, in Slavoj Zizek, ed., *Mapping Ideology*, London: Verso, 1994, p. 196.

界定:“硬件标准”是有文化修养,一般都受过高等教育(甚至是受过欧美文化的熏染,日常语言中常常夹杂几句洋文);经济是高于普通百姓的中产阶级。软件标准体现为这一群体特有的品位、情趣、格调,统称为“小资情调”。① 网络上有许多对“小资情调”的绘声绘色的描绘:诸如富有浪漫情调,爱听古典音乐或蓝调乐曲,消费名牌商品,沉溺高档酒吧,争相阅读《生命中不能承受之轻》或《挪威的森林》,出没于高档写字楼,西服革履时装频换,等等。从这些描述来看,东方的“小资”与西方“雅皮”别无二致。在远离革命的年代,这些消费社会的独特的行为者,无论工作抑或消闲,精致生活体验和审美化已成为不可或缺的文化诉求。所谓“小资情调”,不啻是日常生活审美化的表征。它不只是某种观念上的取向,同时也是最为具体的物质上的要求。在这里,日常生活审美化充分呈现出其“体验”和“品味”的特征。需要指出的一点是,在这种高度选择性甚至是挑剔的生活取向背后,隐含着某种充满欲望的拜物教倾向。呜呼哀哉!在当下日常生活的审美化潮流中,审美匆匆告别了理想主义的崇高与革命激情的悲剧感,日益转向生活表层的物质性美化与快感体验,精神性的升华功能消失在物质性消费的愉悦之中。

四 进一步的问题

“后革命时代”的日常生活审美化,显然是一个极为复杂的文化现象,对它作任何简单化的价值评判都是不恰当的。

显然,我们不可能再回到往昔的革命年代,也不可能用那个时代的价值观来臧否今天的日常生活审美化,需要有某种观念的转变、视角的变化。中产阶级的兴起在中国应该说是一个需要充分肯定的发展趋势。其审美化的品味的普泛化有积极意义,确实是在社会发展基础上对日常生活本身提出的必然要求。但问题并不因为这样正面的肯定就获得解决了,一些更为棘手的难题有待探讨。

---

① 盛慧主编:《打开小资的玫瑰门》,中华工商联合出版社,2002 年。

首先,当代消费社会的日常生活审美化与历史上无数先哲们所心仪向往的理想审美境界是否一致?当社会公众满足于高度物质性的愉悦快感时,是否意味着我们失去了审美应有之义中的某些重要的东西?尤其是日常生活审美化所暗含的商品拜物教倾向,本质上是和审美精神及其无功利性背道而驰的。即是说,今天的日常生活审美化或许并不是一个真正意义上的完美的审美境界。特别是在当代中国的社会发展过程中,拜物主义引发了一系列令人担忧的倾向:追求高档的、奢华的,甚至超越了社会发展和生态环境所容许的限度,因而隐含了不少潜在的危机。

其次,当代日常生活审美化是否仍然保留着审美精神中应有的平等、公正和自由?如果我们前面的分析可以成立的话,那么,在一个高度分化的社会中,在贫富差别悬殊尚未得到彻底弥合的当下情境中,日常生活审美化是否具有某种迷惑性和欺骗性呢?它把中产阶级的生活方式转化为全社会普遍追求的假象时,也许掩蔽了这一审美化表象背后深刻的社会差异和弱势群体的危境。我们需要透过日常生活审美化的表象,去深入地审视那些全然有别于审美化的社会境况,以审美的博爱精神来关怀那些被剥夺审美化的社会群体。

最后,还有一个重要的理论问题需要反思。尼采、韦伯以来,从社会学到哲学,从美学到文化,一直有一个基本判断,那就是现代性背景中的日常生活充满了工具理性的压抑,日常生活变得越来越刻板和无聊,成为一个“铁笼”(韦伯语)。中产阶级的生活方式也常常是那些作家、艺术家和美学家颇多嘲讽的对象。因此审美往往是作为日常生活局限的对立面而出现的,无论是韦伯所说的审美“救赎”(相对于“日常生活理性主义的压力”),还是海德格尔所钟情的“诗意地栖居”(相对于“座架”)①,或是列费弗尔对“游戏城”的向往(相对于拜物教),或是福柯所主张的“生存美学”(相对于“规训社会”)等,都隐含着对现代日常生活的某种深刻批判。如果说前引

① 海德格尔曾经讨论过“诗意地栖居”的含义,它全然不同于宽敞明亮、装饰美化的物质性空间。详见海德格尔:《……人诗意地栖居……》,见孙周兴选编《海德格尔选集》,上海三联书店,1996 年。

费瑟斯通所说的日常生活审美化的几个层面确乎如此的话[①],那么,当我们说日常生活已审美化或具有审美化的趋向的时候,是否意味着现代日常生活已经由审美改造而变得不再具有压抑性和局限性呢?换言之,现代性的困境已经在日常生活审美化进程中被超越了吗?

第二节 日常生活的美学批判

黑格尔说,熟悉的东西并非必然是所了解的东西。布莱希特也说过相同的话,司空见惯的东西常常就是被忽略的东西。日常生活就是这样的现象。

日常生活的主要特征在于其日常性,所谓日常性,也就是天天如此、日复一日的生活状态。尽管希腊智者相信太阳每天常新,但日常生活的日常性则更趋向于重复性。黑格尔称之为"日渐采取按照一般常规的机械方式"[②];韦伯称之为"铁笼";海德格尔则描述为一种木木然的"平均状态"。那么,日常生活究竟是怎样一种状态?它与现代性关系如何?

以下,我们首先来考察一下日常生活的日常性,然后进入对超越日常性的几种路径的探讨。

一 日常生活的日常性

在一些现代思想家眼中,现代日常生活不同于传统的日常生活,其日常性首先体现为某种天天如此、机械刻板的重复性。

关于日常性的这一特质,海德格尔有深刻的分析。他归纳了日常性的三个特征:第一,"日常状态显然意指此在'日日'处身其中的那种去生存的方式。……'通常'意味着:此在借以虽非永远地,然而却'常规地'向人人显现的方式";第二,"此在可能木木然'受着'日常状态,可能沉浸到日常状

① 韦尔什主张,日常生活审美化还有审美的虚拟化(或虚构化)的特征。See Wolfgang Welsch, *Undoing Aesthetics*, London: Sage, 1997, p. 86.

② 转引自朱光潜:《西方美学史》下卷,人民文学出版社,1979 年,第 502—503 页。

态的木木然状态之中去”;第三,“在存在论状态上人所周知的东西,乃至我们因而从不加以重视的东西,在生存论上却迷雾重重”。① 在海德格尔的思想中,生存的日常状态是一种被遮蔽状态,其主体乃是“常人”。“常人”的特征是一种平均状态,“常人本质上就是为这种平均状态而存在的”。在这种平均状态中,“常人”排斥任何冒险和反常的东西,“一切源始的东西在一夜之间被磨平为早已是众所周知的了。……任何秘密都失去了它的力量”。所以,“保持距离、平均状态、平整作用,都是常人的存在方式,这几种方式组建着我们认为‘公众意见’的东西”。一言以蔽之,“常人以非自立状态与非本真状态的方式而存在”。② 赫勒等许多对日常生活有所研究的学者也同样强调日常性的重复和惰性特征。英语中有一个传神的词来描述日常性的这个特性——routinization,意思是“千篇一律”、“例行公事”或“墨守成规”。这就是日常生活的真实写照。缺少变化、日复一日重复性导致了人们对现代日常生活的腻味甚至逆反。应试教育的公式化,日常工作的重复性,甚至娱乐活动的千篇一律(比如电视节目的同质化或互相模仿彼此雷同)等,用韦伯的话来说,就是形式的合理性,用齐美尔的话来说,就是形式对生命力的抑制。重复性的本质就是同一性或同质性,它必然导致逆反冲动的产生,激励人们追求刺激和新奇,甚至追求种种极端体验,从探险、极限运动到自助旅行或欣赏艺术等。这无疑是对刻板和重复的抵制与颠覆。这种追求非类化、非一般化的活动就是对日常生活重复性的颠覆。难怪哲学家如此看重艺术的生存方式,审美现代性的意义由此呈现出来。

现代日常生活日常性的第二个特征体现为工具理性的宰制。韦伯认为,现代社会目的理性和价值理性存在抵牾冲突:目的理性是指通过外界事物或其他手段来实现自己合乎理性的目的;而价值理性则指向无条件的固有价值的纯粹信仰,不管是否取得成就。③ 目的理性的极端形式就是工具理性,韦伯的解释是:

> 谁若根据目的、手段和附带后果来作他的行为的取向,而且同时

① 海德格尔:《存在与时间》,三联书店,1987 年,第 436—437 页。
② 海德格尔:《存在与时间》,三联书店,1987 年,第 156—157 页。
③ 韦伯:《经济与社会》,商务印书馆,1997 年,第 56 页。

> 既把手段与目的,也把目的与附带后果,以及最后把各种目的相比较,作为合乎理性的权衡,这就是目的合乎理性的行为。……行为的合乎理性的取向,可能与目的合乎理性的取向处于形形色色的不同关系中。然而,从目的合乎理性的立场出发,价值合乎理性总是非理性的,而且它越是把行为以之为取向的价值上升为绝对的价值,它就越是非理性的,因为对它来说,越是无条件地仅仅考虑行为的固有价值(纯粹思想意识、美、绝对的善、绝对的义务),它就越不顾行为的后果。①

所谓目的理性,就是判断行为的根据是实现目的,而价值理性的行为判断标准则在于价值的优越性。泰勒的说法言简意赅:工具理性指的是一种我们在计算最经济地将手段应用于目的时所凭靠的合理性。最大的效益、最佳的收支比例,是工具理性成功的尺度。② 或者像哈贝马斯所说的那样,工具理性就是以一定目的下手段运用的有效计划来衡量;规范合理性是根据行动优越性作为价值尺度来衡量。因此韦伯把具有充分手段合理性和选择合理性条件的行动看成是"目的合理的"行动,而把具有充分规范合理性条件的行动当作是"价值合理的"行动。③

工具理性对日常生活的宰制无处不在。比如在高校,不少科研活动就与工具理性的制约密切相关,写文章为了提升教授和博导,统计数据是为了迎合上级部门的检查和评估等等。萨义德深有感触地说道:"今天对于知识分子的特别威胁,不论在西方或非西方世界,都不是来自学院、郊区,也不是新闻业和出版业惊人的商业化,而是我所称的专业态度。我所说的'专业'意指把自己身为知识分子的工作当成为稻粱谋。朝九晚五,一眼盯着时钟,一眼留意什么才是适当、专业的行径——不破坏团体,不逾越公认的典范或限制,促销自己,尤其是使自己有市场性,因而是没有争议的、不具政治性的、'客观的'。"④布尔迪厄谈到了知识分子与大众媒介的同谋,互搭梯子并互相获利:知识分子从媒体那里得到了更多象征资本,而媒体从知识分

---

① 韦伯:《经济与社会》,商务印书馆,1997 年,第 57 页。
② 泰勒:《现代性之隐忧》,中央编译出版社,2001 年,第 5 页。
③ 哈贝马斯:《交往行动理论》第一卷,重庆出版社,1994 年,第 227 页。
④ 萨义德:《知识分子论》,台湾麦田出版股份有限公司,1997 年,第 112—113 页。

子那里得到了更多权威性。① 真正的知识分子应坚持价值理性而非工具理性,用萨义德的话来说就是所谓的“业余性”:“所谓的业余性就是,不为利益或奖赏所动,只是为了喜爱和不可抹煞的兴趣,而这些喜爱与兴趣在于更大的景象,越过界限和障碍、拒绝被某个专长所束缚、不顾一个行业的限制而喜好众多的观念和价值。”②

现代日常生活日常性的第三个特征是从众性的出现。海德格尔强调与日常性对应的是“常人”,亦即人云亦云的生活态度。奥尔特加强调所谓大众就是没有差别的“平均人”。值得注意的是,一方面现代社会导致了没有差别的大众的出现,另一方面又为个性主义的发展提供了更多的可能。齐美尔说得好:现代文化之流向两个截然相反的方向奔涌:一方面是趋向于夷平、平均化;另一方面却倾向于强调最具个性的东西,趋向于人的独立性和发展的自主性。③ 从众作为一种现代日常生活现象,就是一种“他人导向”(里斯曼)。比如时尚,不赶时髦的人往往会产生一种弱小无助的感觉,因此时尚对个体来说具有某种“增势”的功能。所以,齐美尔指出:“对那些天性不够独立但又想使自己变得有点突出不凡、引人注意的个体而言,时尚是真正的运动场。通过使他们成为总体性的代表和共同精神的体现,时尚甚至可以提升不重要的个体。根据时代的本质,时尚是一个从不被每个人满足的标准,因而,它具有将社会服从同时变成个性差异的特点。”④由此齐美尔得出一个重要的关于时尚的结论:追逐时尚者借引人注目而表征了社会与个人冲动之间真正的原初的平衡状态。⑤ 值得注意的是,时尚始于个性和差异,却往往终结于同质化和同一性。它往往以个性的外表掩盖了内在的从众和同一,最终导致了大众或“平均的人”的出现。心理学家罗杰斯注意到,现代社会日常生活有五个方面的问题很突出:

1. 在教育中,我们倾向于培养完成其教育的各种适应者、因袭者和个体,而不是具有自由创造性的独特思想家。

---

① 布尔迪厄:《论电视》,辽宁教育出版社,2000 年。
② 布尔迪厄:《论电视》,辽宁教育出版社,2000 年,第 118、28 页。
③ 齐美尔:《金钱、性别、现代生活风格》,学林出版社,2000 年,第 6 页。
④ 齐美尔:《时尚的哲学》,文化艺术出版社,2001 年,第 18 页。
⑤ 同上书,第 79 页。

2. 在我们的闲暇活动中,被动的娱乐和严密组织的群体活动具有压倒一切的支配性,而创造性的活动则少得可怜。

3. 在科学中,存在大量的技术专家,但能创造性地提出富有成果的假说的人则少得可怜。

4. 在工业中,创造只为少数人服务——经理、设计师、研究机构的负责人,而各种生活则尽力排斥创造性和独创性的努力。

5. 在个人和家庭生活中也有同样的情形。在我们穿的服装中,在食用的食品中,在阅读的书籍中,以及我们所把握的思想中,存在着一种趋向于适应陈规旧习的强烈倾向。独创性和标新立异常常被认为是"危险的"。①

这种被动和从众性与日常生活的本质是一致的,其内在的核心乃是同一性(阿多诺)。更重要的是,日常性往往导致无意识,导致某种日常性的"习性",进而使得人们对习以为常的日常性缺乏反省和批判。正是在这里,审美作为一种路径发挥着不可替代的陌生化和震惊作用。浪漫主义者发现,艺术可以给日常事物以新奇的魅力,通过唤起人对习惯的麻木性的注意,引导他去观察眼前世界的美丽和惊人的事物。②唯美主义者则强调,不是艺术模仿生活,相反,是生活模仿艺术,因为艺术教会了我们看。形式主义者提出,文学存在的理由就在于唤起人们对生活的新鲜感受。它要打破日常经验无意识的、机械的习惯性,从而改变日常对待生活那种见惯不惊、无动于衷的惰性和被动性。③ 种种激进的表述深刻地触及超越日常生活的内在冲动。

现代日常生活中日常性的第四个特征是所谓的"装置范式"的出现。有思想家提出,现代社会是一个"装置范式"的社会,人与人的交往越来越被人与装置的关系所取代。比如烤火取暖,传统的方式是家人一起劳动,或

---

① C. R. Rogers, "Toward a Theory of Creativity", in P. E. Vernon, ed., *Creativity*, Harnoondsworth: Penguin, 1970, p. 315.

② 柯勒律治:《文学生涯》,见《十九世纪英国诗人论诗》,人民文学出版社,1984 年,第 63 页。

③ 方珊编:《俄国形式主义文论选》,三联书店,1989 年, 第 6 页。

伐木或打柴禾,整个家庭都投入到一项交往的劳动活动中去。现代日常生活则不同,我们花钱去购买热能,比如空调或暖气设备。装置取代了人际交往,购买行为取代了劳动行为,这其中所包含的文化意义非常复杂。一方面,装置范式意味着技术对生活的全面控制。用海德格尔的术语来说,我们生活在技术的“座架”之中。电话等新的通讯手段的发明,导致亲密与距离无关。在传统社会中,亲近就意味着亲密,疏远则表明不亲密。但今天这个法则已经失效,一个人可以用电话和几千英里之外的朋友亲密长谈,却对近在咫尺的同屋无话可说。再比如,传统的社火或看戏是民间的一种交往活动,是人人参与的民俗活动。看戏和交往结合在一起,从而构成了传统民间文化的独特性质。如今则完全不同,我们坐在电视机前,或坐在电影院里,通过种种装置来交往和欣赏。人与人的交往转向了人与装置的交往。因特网的出现更加剧了这种“人—机关系”,在场的、面对面的交往被人与“界面”接触所取代。魏瑞里奥描述了一种令人忧虑的前景:技术进步消解了空间距离,网络把世界融合成一个村落,时间的“赛博崇拜”在模糊公共空间和私人空间的差异的同时,导致了所谓信息域(infosphere)的出现,它不断地征服地缘域(geosphere)。其结果是以往的公共服务将有可能被家庭奴役所取代,而“驯服”则是这种奴役最完美的后果,它助长了人们在家的“惰性”。环境控制技术的普遍运用将随着人的行为隔绝而终结,并使得城市越来越趋向于“孤岛状态”。他的结论是:远程互动技术的普遍应用,将使得世界不断收缩,并最终趋向于虚无。于是,他戏仿哈姆雷特式的提问:“成为一个主体,还是被控制?这是一个问题。”①

另一方面,装置范式又意味着从役物到物役的深刻转变。阿伦特注意到,现代用品的寿命越来越短,她指出:“人类世界的实在性和可靠性基本上依赖于这样的事实:我们被物所包围,而这些物比生产这些物的行为更为恒久。”②这就是役物向物役的转变,就是人从对物的征服转向人被物征服。为什么现代用品的寿命会越来越短?这个问题是耐人寻味的。这就是要人们消费更多的物品,就是把物的逻辑转化为我们的日常逻辑,就是日常生活

① James der Derian, ed., *The Virilio Reader*, Oxford: Blackwell, 1998, p. 138.

② 转引自泰勒:《现代性的隐忧》,中央编译出版社,2001 年,第 8 页。

的物化。在日常生活中,消费欲望就是通过物的占有而激发的。马克思时代这种人对物的关系是一种占有关系,今天,依据德波的看法,占有关系日益转变为炫耀关系,拥有一件物品的价值不再限于其本身的使用价值,更体现为它的交换价值和象征价值。①

二 审美乌托邦

当我们指出现代日常生活的局限性时,其中暗含了两种不同的理解方式。一种方式把日常生活看做是琐碎的、平庸的和低级的,而把日常生活之外的精神乌托邦视为理想王国。列费伏尔认为,启蒙运动以来,知识和哲学的思考被突出地强调出来,根据古典的区分把人类活动区分为高级和低级两个部分。理性代表了人类的高级机能或能力,它属于一个纯粹思的领域。而琐碎平庸的日常生活是不值得关注的,它与人的感性等低级机能有关。笛卡尔的心身二元论就是这种观念的产物。从这种立场出发,毫无疑问,对日常生活的批判必然集中在如何超越甚至脱离日常生活而进入更高的精神领域,审美便是一个选择。

与上述观念相反的另一种看法则带有民粹主义倾向,它强调日常生活的复杂性和必要性,在注意到其局限的一面之外,同时关注那些积极的、有益的方面,着力于开掘日常生活本身的诗意性质,不是脱离日常生活去营造乌托邦,而是关注日常生活本身的变革或颠覆。

两种路径构成了现代日常生活批判的不同策略和理念。以下我们就来分别考察各自的特征。比较来说,德法现代关于日常生活的思想,似代表了两种不同的理路。德国传统趋向于第一种路径,而法国传统则趋向于第二种路径。

启蒙运动时期美学在德国的创立,或者说美学的现代命名,本身就包含了复杂的矛盾性和暧昧性。作为理性("可理解的知识")之外的感性认识("可感觉的知识")的完善,鲍姆加通对美学的命名意在确立美学与理性的

---

① Guy Debord, *Society of the Spectacle*, New York: Zone, 1994. See also http://www.nothingness.org.

对应性与互补性。但是,所谓感性认识的完善,又决定了审美不属于低级、杂乱和原始之列。这就使得一方面审美可以补救理性的缺陷,另一方面审美本身又不至于落入日常生活的窠臼。康德为审美颁布了律令,那就是审美具有“无功利性”;席勒则提出审美(游戏)冲动可以克服道德与本能冲动的分裂;尼采则主张酒神精神,主张一种“艺术品一样的生存”;韦伯认为审美具有某种摆脱工具理性和实践理性压抑的救赎作用;齐美尔认为距离是保持个体精神丰富性并抵御物质文化压制的策略;海德格尔倡导“诗意地栖居”;阿多诺发现审美在现代社会具有反抗同一性并实现主体解放的功能……所有这些理论都可以视为此一路径的不同表述。韦伯对这种思路的表述最为清晰:

> 在生命的理智化和合理化的发展条件下……艺术变成了一个越来越具有独立价值的世界,它有自己存在的权利。无论怎样解释,艺术的确承担了这一世俗的救赎功能,即它提供了一种从日常生活的惯例化,尤其是从理论的和实践的理性主义压力中解脱出来的救赎。①

自浪漫主义以来的艺术理念和实践,相当程度上就是沿着这一思路行进的,所以审美现代性或浪漫现代性不断被提及,不断作为对工具理性化了的日常生活的一种参照或否定,其源盖出于此。韦伯的思路其实仍是德国古典美学的传统,那就是以审美的感性来对抗或摆脱日常生活的工具理性化,尤其是针对理论(纯粹)理性和道德(实践)理性的压力。无论是现代主义艺术对个性形式的张扬,还是现代美学对感性、体验、身体或想象力等范畴的关注,都可以看做是这种“审美救赎”的努力。更进一步,现代主义艺术的一些倾向更带有否定日常生活的意味。首先,是所谓的“非人化”(奥尔特加),亦即在艺术世界中把现实生活降低到最低限度,甚至使之消失,传统的模仿与再现被抽象所取代,面对现代艺术就是面对一个全新的陌生世界,原因之一就在于要否定日常生活及其局限。其次,现代主义艺术崇拜新奇和个性(贝尔),追求种种新奇甚至怪异的表现,原因在于通过新奇来

---

① H. H. Gerth & W. Mills, eds., *From Max Weber: Essays in Sociology*, New York: Oxford University Press, 1946, p. 342.

否定平庸的日常经验,通过陌生化来达到一种独特的审美理解,通过个性的张扬来克服日常生活对个性的威胁。再次,现代主义艺术有一种对形式主义或艺术纯粹性的偏爱,这种纯粹性恰恰就是对工具理性和物质束缚的一种超越,隐含在这种思潮背后的是用审美经验来否定日常经验。最后,现代美学的独特理念从为艺术而艺术,到不是艺术模仿生活,而是生活模仿艺术,一个重要的根据在于,日常生活是平庸的、机械的和刻板的,唯有艺术才能创造出美的东西。

但是,这种方案究竟在多大程度上可以解决问题,仍是值得疑问的。赫勒的看法比较辩证,她注意到日常生活与艺术的区别,诸如日常生活是拜物的,它把事物和惯例作为既成的形式加以接受,但艺术则不同,它追究起源,并提升到类的水平;或是日常生活缺乏激情的,而艺术则充满激情;或艺术本质上说是无功利性的,它超越了狭隘的实用功利主义目标和有用性,等等。所以她坚信"一件艺术品可以改变我的生活和我同世界的关系。"①但赫勒又指出了两个问题:其一,在审美状态中,欣赏者虽有精神升华和净化,但是,"在欣赏之后,欣赏者没有任何变化,又回到了与艺术根本不同的日常生活。艺术自身不能使生活人道化,但是在存在着使自己的生活和他人的生活人道化的渴望之处,艺术可以提供尺度,它可以为这一事业提供感情和理智的支持"②。这就是说,艺术充其量只是一个参照物,一个希望的乌托邦,它实际上并未给日常生活带来任何实际的变化。这种观点与阿多诺、马尔库塞意识革命之潜能的理论相去甚远。其二,她提出,"审美地生存"虽然也是一种改变日常生活,以及把日常生活从自在的对象化转化为"为我们存在"的对象化的方式,但是,审美地生存的艺术家只不过是把日常生活转化为"为他的存在",尚缺乏对所有人的有用性和有效性。因此,"审美生活是贵族统治的,而有意义的生活则在原则上是民主的。有意义生活中的指导规范总是可一般化,可拓宽到他人的性质,从长远看,可拓宽到整个人类"③。这就是说,"有意义的生活"比"审美的生活"更具普遍性和民主

① 赫勒:《日常生活》,重庆出版社,1990 年,第 117 页。
② 同上。
③ 同上书,第 291 页。

性,因为它不局限于张扬个性自我的艺术家,而是对所有人均有效,这种生活的特征体现为个体面对不断的挑战展示自己的个性发展,在一种无限开放性中不断完善自己。

三 游戏的狂欢

与上述观念不同的是狂欢化的理论。在这方面,巴赫金和列费弗尔算是代表。巴赫金在民间文化与官方文化的二元对立基础上,通过对民间广场文化狂欢化特征的分析,实际上提出了一个颠覆现存文化规范的路径。特别是他通过对民间诙谐文化特征的规定,解构了以官方文化为代表的刻板的、等级森严的日常生活。他提出狂欢化的四大特征:全民性,取消等级使所有人趋向于亲昵,正反同体与逻辑颠倒,粗鄙化。① 尽管巴赫金讨论的是中世纪的文化,但是移植到现代情境中来也是有效的。现代日常生活具有官方生活的刻板、严肃、规则和压抑的性质,也就是韦伯所说的“铁笼”性质。因此,狂欢化不只是一种全民的、亲昵的和颠倒的形式,更是一种对现代日常生活规范原则的否定和超越。

列费弗尔的设想与巴赫金有异曲同工之妙,他更加关注的是如何抗拒现代日常生活的商品化和物化现实。首先,他强调日常生活本身具有压抑和颠覆的双重性,对日常生活压抑性和物化的反抗,就是对主体性的恢复,就是对创造性和想象性生活的塑造。这种看法突出了从日常生活本身寻找突破口的思路,这就意味着日常生活本身是具有变化或变革的潜能的,未来的解放就蕴含在现在的物质实践之中。列费弗尔坚信,社会的变革不只是政治和经济的变革,没有日常生活的变革是不充分的。激情和活力不只存在于革命运动之中,也存在于日常生活里。其次,他认为对现代日常生活批判的有效路径就在于游戏性,亦即把我们所生活的城市变成一个“游戏城”。列费伏尔发现,在现代性晚期,人们为了摆脱日常生活的压抑性日趋转向种种闲暇活动,诸如收藏、电影、体育或艺术,从中寻找解脱。但问题在

① 参见《巴赫金文论选》,中国社会科学出版社,1996 年。

于,当代社会的闲暇活动已经失去了自由和创造的特性,常常被商品化和组织化了,表现出被动性和操纵性。因此,闲暇活动不但是从生产到消费的商品化的关键环节,而且与日常生活本身也难以区分。这就构成了所谓的“休闲的技术统治”:

> 我们现在进入了一个幻觉性的颠倒形象的领域。我们所发现的是一个虚假的世界,这首先是因为它并不是一个世界,因为它把自己展现为真实的,因为它密切地模仿真实生活以便通过相反的事物来取代真实生活;通过快乐的虚构来替代真实的不快,比如通过提供一个对快乐的真实需要相对应的虚构事物等等。这就是大多数电影、印刷物、剧院、音乐厅的“世界”,就是闲暇活动广大领域的“世界”。①

同时,列费弗尔又在寻找如何在闲暇中确立本真性的生活,使闲暇成为一种批判,那就是怎样使闲暇具有游戏性和自由。他发现,批判的潜能仍然存在于欲望的身体、日常社会性与都市生活密集和非工具性的空间里。因此,重要的是使欲望回归到前现代社会的感性特质上来,并与重复、弥散和绵延的日常性特征相分离,去发现和营造一个自由和快乐的空间。“真正具有革命特征的社会转变必须表现出对日常生活,对语言和空间具有创造性的影响力。”②由这样的空间构成的城市就是“游戏城”,在那里,“日常生活变成每个公民和每个社区都能进行的创造”③。列费伏尔把解放了的都市空间视为这样的场所,欲望在那儿得以实现,本真的人类需求得以形成,言语活动战胜了“元语言”,内在统一的文化重现并取代了现存的碎片化和实用主义的文化。“游戏的城市”将改变日常生活的形态,它不再有平庸性或习惯化的单调乏味的工作,不再有“恐怖”。这样一来,列费伏尔又回到前现代文化中寻找资源,他认为理想形态是传统节庆(the festival),其颠覆日常生活的策略就是回复到前现代社会那种人与人性和自然快乐交流的状态。因此,本真的节庆活动的复兴,也就解决了游戏与日常生活的冲突,它

---

① Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life*, London: Verso, 1991, p. 35.

② Ibid., p. 54.

③ Henri Lefebvre, *Everyday Life in the Modern World*, New Brunswick: Transaction, 1984, p. 135.

是对人类异化的超越,是民众欢庆的精神苏醒。他甚至把法国1968年“五月风暴”那样的学生运动视为一种颠覆日常生活的途径。① 节庆的一部分乃是狂欢节,狂欢是一种自由的活动,日常世界的种种规范和等级消失了,“怎么都行!”所以列费弗尔说道:“在日常生活中并经由日常生活本身聚积起来的种种力量破裂了,只有在这个意义上说,节庆迥异于日常生活。”②列费弗尔反对把政治与审美割裂开来,他坚信超现实主义的艺术实践提供了一种解决方案,那就是强调“惊奇”,恢复感性,强调越轨,回归创造性和想象性的活动。当然他也注意到超现实主义的艺术实践有其明显的缺憾,这就是把非理性和怪异作为对日常生活的一种逃避,因此尚未发展出一种足以改变当代资本主义社会的体制和活动的有效实践,所以并未对日常生活形成真正的威胁。他的理想是:“让日常生活变成艺术!让一切艺术手段都被用来改变日常生活!”③

四 游击战策略

尽管列费弗尔的“节庆”和“狂欢”是一种颠覆日常生活的可能性,但是它们毕竟不是经常的、随处可及的。于是,从更广泛的角度来探索新的路径便成为一种选择。在这方面,列费弗尔的弟子德·塞托发展并更新了列费弗尔的理念,提出了著名的日常生活策略的思想。这种思想的基本点着眼于平常的生活现实,是从现实内部去寻找抵抗日常性压抑的途径。

德·塞托从福柯关于规训社会及其抵抗的可能性理论出发,认为现代日常生活由于消费化,已经越来越把社会并入一个规训的体制之中。然而,规训的体制并不意味着只有服从与屈服,德·塞托要做的工作就是去研究规训体制中那些“细菌”式的颠覆和改变体制的各种细微的方法和策略,揭橥种种创造性的抵抗手法。“消费者的这些做法和用法构成了一个反规训

---

① Michael Gardiner, *Critique of Everyday Life*, London: Routledge, 2000, pp. 97-98.

② Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life*, London: Verso, 1991, p. 202.

③ Henri Lefebvre, *Everyday Life in the Modern World*, New Brunswick: Transaction, 1984, p. 204.

的网络”①,对这个网络的探讨正是日常生活批判的主旨所在。他注意到在西班牙人征服印第安人的过程中,土著的印第安人一方面被迫接受了西班牙的殖民体系和文化,另一方面又以自己的不同于西班牙人的理解方式来赋予这一体系和文化以某种意义。这样一来,他们是以没有离开这一体制的方式来避开这一体制,差异的力量就在于种种“消费手法”。正是在这里,德·塞托看到了从内部抵制日常生活的可能性。他把这样的可能性看做是一种创造性的表现,也就是说,日常生活的实践就是如何运用现有统治体制所强加的种种方法来抵制和改变日常生活本身。用他的说法就是:“创造性就是重新运用和重新组合异质素材的行为”②。他把这样的日常生活方式描述为“体验的诗学”③。

进一步,德·塞托区分了所谓的“战略”与“策略”的不同。所谓“战略”,就是政治、经济、科学理性的基础,它呈现为复杂力量或权力关系的“计算”和“谋划”。“我把战略称为对权力关系计算(或操纵),只有当某个带有权力或意志主体(公司,军队,城市,科学体制)可以被隔离开来,这类计算才有可能。它确立了一个为自身划定场所,并成为处理与外在目标或威胁的关系(顾主或竞争者,敌人,城市周围的乡村)的基础。”④策略则全然不同,“策略是由缺乏特定场所所导致的经过计算的行为。所以,没有什么外在性的划定可以为它提供自主性的必要条件。策略的空间就是他者的空间,因此它必须与强加给它的并由外在力量所构成的局面相周旋。……它利用并有赖于各种‘机会’,尽管没有为获胜储备物品的基地,但它仍确立了自己的阵地,并计划发动突袭。……它留意利用在所有权监视中所呈现出来的特定结合中的各种裂隙”⑤。简单地说,“战略”就是日常生活中独立的社会体制或结构,它要求在特定场合中合适的、符合规定的行为和举止;

---

① Michel de Certeau, *Practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California Press, 1984, p. xv.

② Michel de Certeau, *Practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California Press, 1984, p. 49.

③ See Ben Highmore, *Everyday Life and Cultural Theory*, London: Routledge, 2002, p. 148.

④ Michel de Certeau, *Practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California Press, 1984, pp. 35-36.

⑤ Ibid., pp. 36-37.

而“策略”则全然不同,它是游击战式的种种手法或行为,是对各种战略环境中可能性的创造性运用:假装、突如其来、慎思、做秘密的事情、机智、游戏、恐吓等等。① 日常生活的“诗学”就是在诸如谈话、散步、阅读、购物、烹饪等日常行为中找到有效的“策略”。德·塞托最有名的策略描述就是上班时间如何干私活,比如女秘书上班时间写情书,或者木匠上班时私自为自己制作家具然后悄悄带回家。这些做法所以带有“策略”的性质,德·塞托的解释是:尽管这些做法会被指责为将物品据为己有,或是为自己利用了机械,但介入这一行为的工人实际上把时间从工厂中挪移开来,为的是自由的、创造性的劳动,而不是为了利润。②

无疑,德·塞托提倡的实践是面对日常生活越来越“战略化”的一种“策略”。从表面上看,它是消极的和反常的应对,并没有从根本上改变日常生活本身的性质。但是,从另一个角度来看,这种极端的反常的策略,却道出了当代日常生活本身的“铁笼”性质,尤其是在商品化、异化劳动、消费性和利润至上的严酷现实中,这些“策略”不失为反抗和抵制现实压抑性质的一种途径。把德·塞托的“策略”和霍尔的“解码”结合起来,我们可以解读出更多的文化意义。霍尔关心的是,对大众文化产品(电视、流行音乐或卡通等)的理解,是不是有多种路径。他发现,实际上存在着种种可能性。霍尔具体区分了三种解码类型:第一种是“主导(或霸权)性”解码。这种解码中接受者完全认可文本的符号,接纳信息发送者所要传达或生产的意义。这大致相当于德·塞托到“战略”。第二种解码霍尔名之为“协调性”解码。在这种解码实践中,接受者部分地接纳文本的意义,但不时地以某种方式拒斥或修改文本。这种解码呈现出某种程度的矛盾和冲突性。这已经偏离了“战略”的合适性和规范性。第三种则完全是“对抗性”解码。它与第一种解码正好相反,拒绝文本的主导性或霸权性的意义,加入某种对抗性的立场和评价。霍尔写道:“观众有可能完全理解话语赋予的字面和内涵意义的

① See Ben Highmore, *Everyday Life and Cultural Theory*, London: Routledge, 2002, p. 159.

② Michel de Certeau, *Practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California Press, 1984, p. 25.

曲折变化,但以一种全然相反的方式去解码信息。”①这种解码绝不把文本的意义视为“自然的”或“透明的”,而是以一种质疑的甚至批判的态度去理解意义,进而构成独特的“另类话语”或“边缘话语”。这恰恰就是德·塞托所说的“策略”。总之,德·塞托的日常生活“诗学”就是关注种种局部性的、日常性的颠覆与抵制的可能性,它们使主体摆脱了日常生活的“铁笼”性质,争取自由和创造性。

五 日常生活审美化

如果说德·塞托的“日常生活实践”是颠覆性的话,那么,日常生活审美化则更接近美化或缓解的路径。1980 年代末以来,日常生活审美化已经成为流行口号,但其确切的意思是什么还颇有争议。不过有一点可以肯定,日常生活审美化不像“诗意地栖居”那样去寻找乌托邦,而是通过对现实日常生活的美化来改变它。值得注意的是,这种趋向又是和消费社会或后现代文化的出现密切关联的。

从美学角度看,审美化的要求历来是美学的崇高目标,无论是中国传统美学那种“尽善尽美”的理想,还是西方古典美学“真善美统一”的理念,都强调将审美化作为人生的境界。尼采主张“像艺术品一样的”生存,福柯强调“审美的生存”等等,也是这种审美理念的体现。从哲学角度说,这是一种“伦理审美化”的思潮。② 除了这种古典的路径之外,当代消费社会的出现,导致了新的发展趋向的出现,所谓日常生活审美化便不再拘泥于古典的美的理念,而是越加转向审美自身感性的、愉悦的层面。费瑟斯通认为,日常生活的审美化有三个层面的涵义:一是现代主义艺术消解了艺术和生活之间的界限。一方面是质疑艺术品的传统观念,以日常生活中的“现成物”来取代艺术品;另一方面则强调艺术可以存在于任何地方。二是将日常生活转化为艺术,既关注审美消费的生活,又关注如何把生活融入到(以及把

① 霍尔:《编码,解码》,见罗钢等编《文化研究读本》,中国社会科学出版社,2000 年,第 358 页。

② 参见舒斯特曼:《实用主义美学》,商务印书馆,2002 年,第九章。

生活塑造为)艺术与知识反文化的审美愉悦整体中去。三是出现了充斥于当代日常生活之经纬的迅捷的符号与影像之流。① 这里尤其值得注意的一点,是日常生活与影像符号的密切关系。从某种程度上说,这种审美化是以追求视觉快感为主旨的,它通过各种外在的视觉景观所提供的感性愉悦表现出来。这种看法得到了威尔什的首肯,他认为日常生活的审美化首先反映在“表层的审美化”:从购物中心到咖啡馆,从办公室到居家生活,物质层面的装饰和美化成为普遍潮流,旨在使得我们的日常生活充满活力,而这一切又是服务于人的“体验需求”。其本质乃是满足那种与我们形式感相一致的要求一个更美现实的“本原需求”。通过文化产业和娱乐业逻辑和法则的广泛运用,体验与娱乐成为当前文化的主导倾向,闲暇和体验的社会所需要的是不断扩张的节庆和热闹,而这一文化最为显著的审美价值就是没有后果的愉悦、乐趣和欢快。值得注意的第二点是“深层的审美化”,亦即审美化不只停留在日常生活的外观(“硬件”)层面上,而且深入到内在结构核心(“软件”)中去了。威尔什强调,“审美化”的重要性并不在于“美”,而在于其“可塑性和虚拟性”。“这种非物质层面的审美化比起那种字面的、物质的审美化更为深刻,它不但影响到现实的单一构成,而且影响到现实的存在方式以及我们对它的理解。”②微电子学的发展,媒介社会的形成,以及虚拟空间的出现,使得物质层面的审美化同时也导致了非物质层面的审美化——亦即“我们意识的审美化和我们对现实理解的审美化”③。比如,他发现,电视所创造的虚拟空间和现实不再像物质的现实那样是笨重的、不可移动和不可改变的,通过媒介,现实呈现为可改变和可选择的了,图像不再是现实性的真实保证,而是越来越倚重于虚拟性。

从表面上看,日常生活的审美化的确为人们摆脱其刻板的工具理性压抑提供了更多的可能,无论在表层还是深层,审美化要么缓解了日常性的强制,要么提供了非物质性的另一虚拟现实。但问题在于,这样的审美化是否从根本上改变了日常性的局限性呢? 换言之,日常生活的审美化是否克服

---

① 费瑟斯通:《消费文化与后现代主义》,译林出版社,2000 年,第 95—100 页。

② Wolfgang Welsch, Undoing Aesthetics, London: Sage, 1997, p. 6.

③ Ibid., p. 4.

了工具理性的问题呢？无论是海德格尔式的“诗意栖居”，还是列费弗尔的“节日狂欢”，德·塞托的“游击战策略”，抑或威尔什的“日常生活审美化”，都不过是从不同路径对日常生活压抑性和刻板性的一种策略性的解构、抵制或颠覆。这里，重要的问题仍在于，有无可能彻底改造日常性？有无彻底摆脱日常性局限的途径？有人强调，艺术的本质并不在于艺术品，而是一种行动和过程，一种看待生活的方式。[①] 以这种观念来看，我们需要的不只是时间或空间上对日常性的暂时逃离，而是对它彻底的诗意改造和征服。

第三节　日常生活审美化的反思

对日常生活进行美学批判，可以说是一个知识分子精英通常采取的立场。审美本性与日常生活本性之间对比性的关系，往往诱使学者专家对日常生活审美化持某种否定态度。的确，日常生活本身所带有的那种千篇一律、平庸陈腐的特质，往往会激发艺术家、美学家、哲学家、知识分子精英们的超越性冲动。也正是在这个比较的意义上，审美总是以乌托邦的面目出现在文化史上。但是，需要明确的一点是，日常生活审美化作为中国社会和文化的当下景观，已经现实地摆在我们面前。现在的问题不是要不要日常生活的审美化，而是如何将日常生活审美化。但是，对日常生活审美化的理论讨论，却因立场和态度不同而构成了不同的观点甚至价值判断。我们有必要对这些理论上的争论作一些反思。

一　生活与艺术的分合

一般认为，日常生活审美化是当代消费社会或后现代社会的某种表征。换言之，时至今日，日常生活才被审美化了，好像过去不曾有过。

这个判断有其合理的一面，但也有值得深省的一面。

---

① Ibid., pp. 6-7.

的确,作为一个话题,日常生活审美化是1980年代以来随着西方消费社会的发展,随着后现代文化以及各种“后……思潮”的征兆日趋明显,才被引进中国学术界并提上了理论的议事日程。我们知道,后现代主义就是现代主义之后,从这个角度说,后现代主义与现代主义有所不同,是现代主义终结之后出现的新的文化运动。这一方面已有很多讨论,这里不再赘述。但有一个问题似乎需要特别提出来,那就是现代主义尽管与后现代主义有许多不同和关联,但生活和艺术的分家却是在现代主义阶段出现的重要事件。从西方的文化来说,艺术作为一种独立的人类文化活动领域的分化,是现代性的产物。韦伯在其著名的宗教社会学研究中提出,现代性的历史进程其实就是不同的价值领域分化的过程,在他看来,审美作为一个独立的价值领域完全是现代的事,是宗教衰落之后文化世俗化的结果。所以他说,宗教伦理与审美感性形式之间的紧张关系到了现代终于断裂,审美不再拘泥于道德判断,而是将趣味(鉴赏力)判断当作主旨,这便形成了现代意义上的审美领域的自立。[①] 后来,哈贝马斯进一步发展了韦伯的命题,他断言现代性就是真、善、美三个不同价值领域的相对区分和自治。他写道:

> 18世纪以降,古老世界观所遗留下来的那些问题被加以整理,以便被置于正当性的几个特定层面上,它们是真理、规范性的正义、本真性和美。它们因此而被当做知识问题、公正性和道德问题加以把握。科学话语、道德理论和法学,以及艺术的生产和批评渐次被体制化了。文化的每一个领域都和文化的职业相对应,因此每个文化领域的问题就成为本领域专家所关注的对象。这种对待文化传统的专业态度彰显出文化这三个层面的每一个所具有的内在结构。它们呈现为认知—工具理性结构、道德—实践理性结构和审美—表现理性结构。[②]

照此理解,今天意义上的审美或艺术不过是18世纪以来西方启蒙运动的产物而已,并非古已有之。这个判断得到了艺术这一概念演变史方面的佐证。

---

① H. H. Gerth & W. Mills, eds., *From Max Weber: Essays in Sociology*, New York: Oxford University Press, 1946, 342ff.

② 哈贝马斯:《现代性对后现代性》,见周宪主编《文化现代性精粹读本》,人民大学出版社,2006年,第142—143页。

威廉斯在其蜚声学界的《关键词:社会与文化的词汇》一书中,通过对“艺术”(Art)概念的历史考察得出了如下结论:17 世纪末以前,“艺术”这个词尚没有专门的定义,它泛指各种技艺、知识等。一直到了 18 世纪末,“艺术”才专门指称绘画、素描、雕塑等领域,而且“艺术家”与“手工艺者”也逐渐区分开来,同时,“艺术”这个概念开始与“科学”概念对举和区别。值得注意的是,威廉斯发现,从“艺术”这个概念最本原的指人类技艺的意思上看,今天的“艺术”概念实际上是劳动分工和技能的使用目的之意义发生了转变的结果。一类技艺与交换和使用价值并无直接关联,这就是今天所说的审美的艺术。而另一类则与交换和使用价值直接相关,这就是所谓的手工艺、工业、种种实用技艺等。① 艺术概念的演变史清楚地表明,今天意义上的艺术概念的形成乃是一个逐渐区分或细分的过程,是一个把丰富多元的意义从中逐步驱逐出去的过程,最后只剩下创造性、想象性、审美性这些较为纯粹的涵义。因而艺术一方面与实用工艺相对立,另一方面又与科学和道德相区分。艺术的这一现代意义的形成,也就是詹姆逊所说的现代主义的意识形态,亦即艺术的自主性。② 用一种比较通俗的说法来讲,就是艺术从不纯粹向纯粹(审美)转变的过程。

这里不厌其烦地引证历史材料,无非是想说明一个简单的事实:艺术与生活的分家是一个“现代事件”,是现代性分化的一个必然后果。在 18 世纪之前,艺术并没有像现代那样和生活实践泾渭分明地区分开来,当然也没有今天这样成熟的、封闭的各种专门的艺术体制和艺术公共领域,诸如博物馆、美术馆、展览馆、音乐厅、出版社、图书馆、歌剧院、电影院等。换言之,前现代的实际状况是艺术与生活本“一家”。从中国社会和文化的历史来说,这种艺术与生活不分家的情况更是司空见惯。只要对清代李渔的著作《闲情偶记》稍加翻检便会发现,书中内容丰富的“八事”,从剧作理论到表演理论,从美容化妆常识到居室安排,从器玩到饮食,从种植到颐养,都是艺术与生活融会贯通的表征,或者说也就是日常生活的审美化。或许我们可以说,在艺术与生活的现代分家之前,压根儿就不存在什么日常生活审美化的问

① 威廉斯:《关键词:社会与文化的词汇》,三联书店,2005 年,第 17—20 页。
② 王逢振主编:《詹姆逊文集》第四卷,人民大学出版社,2004 年,第 12 页以下。

题,因为日常生活本身就包含了审美化;或者反过来说,审美化就蕴含在日常生活实践之中。

这就涉及到前面我们所说的“值得深省的一面”,即是说,在现代性分化出现之前,日常生活是包容艺术的,审美活动并不是现代美学所说的“日常意识的中断”、“无功利的趣味判断”或与现实生活的“距离”,它就融汇在日常生活感性的、愉悦的和内涵复杂的体验和实践中。把沉浸在虚构小说中、迷人音乐中、逼真画面中的隔离性体验称为审美体验,不过是现代性美学家的人为规定而已。随着现代主义的衰微,随着站在局外(即鲍曼所说的后现代立场)来反思现代性,我们看到,重新提出日常生活审美化的问题,显然是有相当的积极意义的,它是克服现代性局限和审美纯粹化局限的一种正当的努力。当然,今天的日常生活审美化并不能简单等同于传统社会艺术与生活不分家的状况,全球化、城市化、工业化、市场化、商品化等诸多现代性的发展,合力建构了今天的日常生活审美化。

二 如何看待日常生活审美化?

就中国的语境来说,虽说革命年代艺术与革命生活并没有脱节,但改革开放以来,艺术也经历了一个与西方相似的纯粹化过程,特别是在政治干预逐渐淡化的情形下,要求艺术成为纯粹的审美活动的呼声曾经很迫切。但是,中国现代化的发展常常是人们始料不及的,城市化和市场经济这两个重要的现代发展趋势,很快把中国带进了新的消费社会。艺术在摆脱政治干预不久便陷入了经济压力和市场诱惑之中,伴随着中国社会的现代化进程,伴随着民众生活水准的提高,艺术经由市场化、商品化和产业化而进入了寻常百姓的日常生活。

面对当代中国日常生活的审美化,便出现了不同立场、态度和价值判断。肯定者有之,否定者亦有之。围绕着日常生活审美化问题,也出现了不少论争和论辩。

从西方的情况来看,由于对日常生活本身看法不一,形成了不同的立场和判断。一些学者认为,日常生活具有平庸、惰性和保守性等特征,而艺术及其审美活动才带有创造性、个性化和自由等方面特征,所以艺术与生活本

质上是截然对立的。无论是波德莱尔还是王尔德,无论是尼采、海德格尔、福柯还是韦伯、阿多诺、马尔库塞,都把审美作为拯救人在日常生活中沉沦的良方。沿着这一思路,否定日常生活审美化的结论在所难免,因为艺术的审美精神与日常生活的平庸特性完全是水火不容的。但问题在于,这种理路多半陷于审美乌托邦的功能,很难在日常生活实践中得到切实有效的贯彻。列费弗尔、德·塞托等法国思想家一方面改变了轻蔑日常生活的传统做派,另一方面又发展出一些激进的理论主张来改变日常生活,种种尝试虽然有一定积极意义,但也只限于某种短暂的游戏和消极的抵抗。所以说,日常生活审美化问题在现有的各种理论方案中并没有得到彻底解决。

当学者们忙于寻找审美改造生活的种种规划和方案时,生活实践本身却现出种种审美化的迹象或端倪。西方社会1960年代以来,中国社会1990年代以来,日常生活越来越带有审美化趋势是一个不争的事实。

当今日常生活审美化最直观的事实是所谓的表层审美化,也就是在日常生活各个物质性的层面,从衣食起居到城市规划,审美的要求和维度已不同程度地渗透其中。生活质量的提升必然伴随着一个深刻的审美过程,今天相当一部分民众已经享受到了这一审美化带来的益处,消费并体验着审美化的成果。关于深层的审美化有不同理解,有人把当代虚拟现实的虚拟性看做是审美化的深层维度,我则认为审美的基本精神向社会生活的广泛介入就是深层的审美化,显然这个规划远未完成。从历史角度说,也许我们可以把当代日常生活审美化视为艺术在经历了与日常生活实践分家的现代性遭遇之后,再次返归日常生活的发展动向。

今天,抵制、批判和否定日常生活审美化的说法常常表现得很有说服力,这些说法不外乎援引如下一些看似可信的理由。第一个,是今天的日常生活审美化是消费社会市场经济的产物或商品交换逻辑的体现,本质上与审美精神或特性背道而驰。这种看法有一定道理,的确,从法兰克福学派的视角来说,审美是与商品交换逻辑水火不相容的。但是,这个问题需要辩证地加以理解。必须承认,消费社会中市场化和商品化为审美活动走出小圈子分工格局起到了相当重要的作用,在推进艺术民主化和大众化的进程中扮演了相当积极的角色。当然,它带来的许多问题也不可小觑。借助市场这个“看不见的手”,各种艺术活动和产品越出了艺术家工作室和展览空间

的封闭性限制,而进入越来越多的民众的生活,进而导致了审美观念在新的语境中的民主化和广泛传播。所以说,我们不能因为审美的市场化和商品化所具有的某些局限性而对它的积极意义视而不见,不能在泼洗澡水时把婴儿也一块儿泼出去。本雅明当年对机械复制时代的艺术品大声喝彩,阿多诺则在一旁持激进的反对立场。今天来看,本雅明的看法更具进步性和预言性,我们也许应该更多地学习本雅明,没有理由不为日常生活审美化喝彩!当然,这并不意味着对日常生活审美化进程中的复杂问题不予关注,诸如资本和技术的影响,全球化进程中发达资本主义国家及其文化的强势影响,商品化带来的拜物教倾向等。

抵制、批判和否定日常生活审美化的第二个常见的理由,是在一个曾存在社会分层和资源分配不平等的社会中,日常生活审美化只有利于拥有特权的少数人,因此它加剧了社会的分裂和不公正。这个看法表面上的平等主义伦理学值得肯定,但我们需要的是对日常生活审美化的现实状况的客观分析。需要作的一个简单比较是,究竟是让艺术只限于艺术家的活动或艺术界,还是让艺术更广泛地进入人们的日常生活?两方案相较,孰优孰劣不言自明。日常生活如何审美化的问题与要不要日常生活审美化的问题不可混淆。其实,不管学者精英们如何为艺术与生活分界的合法性摇旗呐喊,艺术进入生活的步伐是不可阻挡的。诚然,像今天中国这样幅员辽阔、地区经济文化差异巨大的国度,尤其贫富分化日趋严重,日常生活审美化究竟是扩大还是没有扩大这一分化,委实是一个需要仔细辨析考量的严肃问题。就像“让一部分人先富起来”总比全民受穷要好一样,让一部分人的日常生活先审美化起来显然也是一个更好的选择。其实,在一个存在着社会分层和差异的社会中,任何公共领域都不可能对所有人同样有效,哈贝马斯就曾论述过资产阶级公共领域所具有的排斥性。但是,我想说的是,尽管我们今天的日常生活审美化也许还只是一部分“中产阶级”人士优先享受的生活惠泽,但随着这个阶层的壮大,会有更多的人加入到这个历史进程中来。有胜于无,多胜于少,这是一个朴素的道理。当然,在艺术进入日常生活实践的各个层面时,艺术家究竟该如何选择,是屈从市场压力和公众趣味,还是努力引领健康向上的审美风尚,的确也是一个需要认真面对的难题。

抵制、批判和否定日常生活审美化的第三个理由,是所谓日常生活审美

化抹杀了艺术和审美的个性自由，通过机械复制和大批量生产，培养了人们审美趣味和体验的标准化、平均化或模式化，因此背离了审美的基本精神。这个理论曾经是许多德国思想家的基本理念，本雅明和布莱希特除外。无可否认，机械复制时代的艺术品的确有别于充满了“韵味”（aura）的手工艺时代的艺术品，但回到手工艺时代显然是不现实的幻想。我们注意到，从现代主义设计到后现代主义设计，其间出现了有许多重要的转向，比如今天的设计越来越强调人性化、小批量或分众，强调产品的多元化等等。经过冷峻、机械和非人性的现代主义阶段之后，这些新的设计和审美理念已经成为艺术界和设计界的共识。注意到这一点，我们就不会把日常生活审美化简单地等同于平均化、标准化和模式化的强制作用。同时，我们还应考虑到另一个重要事实，那就是公众的审美修养随着日常生活审美化而不断提升，人们的审美趣味也显现出日益多元化和个性化的样态。千人一面、千篇一律的情形并不是当下的现实状况，毋宁说是那些待在书斋里恪守精英美学观念者的假想而已。

至此，我想说，日常生活审美化也许压根儿不是一个单纯的美学问题，而是有丰富内涵的文化社会学问题，或者更准确地说，是一个生活伦理问题。拘泥于传统美学的理路和精英的立场，必然对它持消极甚至否定的立场。实际上，只要我们站在民众的立场，站在日常生活实践的现实主体而非书斋学界的思辨主体的立场上来看，对日常生活审美化的肯定或否定是一个再简单不过的事实判断。这个判断就是日常生活审美化究竟是对人们有益还是有害？我想，日常生活审美化对民众生活质量、生活方式、审美体验、审美趣味的提升是显而易见的。我们有什么真实的理由去反对日常生活审美化呢？也许，我们需要把高深莫测的美学从不可企及的形上乌托邦，拉入现实的、具体的日常生活实践，从最最具体的生活实践而非思辨的推理来考虑这个问题。

英国文化研究的开拓者威廉斯有一个著名的判断——“文化是日常的”。他的这个判断是针对 19 世纪以来英国知识界那种把文化视为优越的、纯粹的和高不可攀的倾向的有力反拨。以今天的文化发展现状来看，威廉斯的这个判断是极富预见性的。既然文化都是日常的了，那么，作为文化一部分的审美有什么理由不是日常的呢？

第七章　从审美文化研究到文化研究

第一节　文化研究与文学研究

近十多年来,中国社会和文化的现代化进程可谓翻天覆地。十年前,学界所关心的是审美文化研究,而时至今日,审美文化这个概念似乎有点落伍了。在文化更加全球化和学术更加国际化的语境中,在与国际学术界不断“接轨”进程中,审美文化研究正在被更加宽泛的文化研究所取代。尽管文化研究最初的涉猎者有不少是文学研究者,但今天,文化研究的范围早已突破了文学或艺术等带有审美特点的领域,扩大到了更为广阔的日常生活实践领域。文化研究十多年来在中国的发展,不但是对学科领域和人文学科或社会科学知识系统的新调整,同时也是对不断发展变化着的中国社会文化实践所作出的理论上的回应和解答。在这个意义上看,从审美文化研究到文化研究代表了理论范式的某种转变。以下,我将围绕着近年来文化研究中的一些重要问题展开讨论,并努力作出探讨性的解答。

近些年来,有关文化研究可谓争论不断,赞成者有之,反对者亦有之。这也许是规律性的现象,举凡任何一种新范式、新思潮的出现,都会引发对其知识谱系或合法性的争论。其实,当文化研究作为一种新的思潮或研究出现在西方时,也曾引发过热烈的争论。当然,在中国当下的社会文化语境中,关于文化研究的争论还有一些值得深省的本土意义。

就文化研究的有关争论来说,有两点特别值得关注。一点是作为一种西方的理论范式,文化研究在中国本土当代情境中是否必要。换言之,这个问题的核心是文化研究如何从“西学”成为“中学”,成为本土化的问题意识

的产物。另一点则是围绕着文学研究和文化研究的相互关系而产生的争论,究竟是以文化研究取代文学研究,还是坚守文学研究抵制文化研究,或走“第三条道路”两者互补。问题的核心是两种范式有无根本冲突或对立,如何处置这些冲突和差异。如果说前一个问题呈现为中西知识谱系之间的某种张力关系的话,那么,后一个问题则体现为本土知识内部不同研究范式的紧张关系。最终都关系到当下中国文化研究为何与如何的问题。在我看来,这些争论不只是观点差异的纷争,还包涵许多复杂的知识政治和知识社会学问题。

以下,我将分几个不同的层面加以讨论。

一 文化研究的知识政治

首先我们来讨论一下文化研究的知识政治问题。

在当代社会,并不存在任何纯然客观或价值中立的知识。福柯关于话语形成的理论表明,权力必然和知识相伴相生并相互作用,离开权力,知识便失去其功能。所以,知识总是以这样或那样的形式与政治相关联。知识政治通常呈现为两种形态。一种是福柯所说的权力对知识的控制与变形,这种知识政治是权力从外部对知识的政治宰制,知识必然会功能转移,进而与政治权力合谋;另一种来自知识的内在要求和动因,强调知识对社会现实问题的介入和作用。如果我们从后一种形态的知识政治来审视,那么,文化研究在当代中国的盛兴,大约可以看做是后革命时代特定知识政治的产物。

告别了“革命年代”之后,学术的独立性和自足性一度成为某种理想的学术理念,成为批判极左理论的有效武器。然而,当学术渐趋独立自足,并在新的学院体制下成为学人的文化资本之后,知识在相当程度上便开始远离社会实践,转而成为装点门面和炫耀才学的摆设,成为获得社会资源的象征资本。今天,高度体制化的大学教育系统,行政化的科研管理机制,不可通约的学科体系,趋向功利的研究取向,正在使学术趋向于经院化和商品化。为学术(知识)而学术的取向,也就从一种具有积极意义的理念转变为带有消极性的托辞。那种曾经很强烈的社会现实关怀在知识探求中逐渐淡化了,参与并干预现实的知识功能被淡忘了。当学者满足于在书斋里和课

堂上的玄学分析时，一种曾经很重要的学人社会角色也随之消失了。于是，寻找一种能够直接参与并干预现实的知识路径便成为当下中国人文学者的急迫要求。文化研究恰好提供了这样一种“后革命时代”知识政治的载体，它满足了学人履行自己社会角色的要求。我想，这也许就是文化研究在“后革命时代”崛起的原因之一。

当代中国社会正在经历前所未有的社会文化转型，各种社会和文化矛盾空前凸现，诸多新的现实问题严峻地摆在人们面前。旧有的知识范式和研究理路显然捉襟见肘，要回应复杂的现实问题就必须寻求新的知识范式。这种知识范式至少要满足两个条件。第一个条件是超越现有学科边界进行整合的、跨学科的研究，因为当下中国社会出现的许多新的社会文化问题，绝不可能在某一个确定的学科范围内得以解决，超越具体学科成为必然的要求，只有这样才能揭示当代中国社会文化转型的复杂原因和后果。面对这一现状，现有知识系统固有的局限便凸现出来。文化研究从根本上说带有某种“反学科性”，它不拘学科界限之一格，超越了种种学科研究对象和边界的限制，进入了广阔的社会理论层面。较之纯粹的知识诉求和经院化的学术思考，文化研究与其说是一种学问或知识，不如说更像是一种“策略”。它不能规范于任何一个现有的学科之内。文化研究这种独特的“非学科性”甚至“反学科性”，为人们解释当代中国社会文化转型诸多新的复杂问题提供了可能性。

第二个条件是新的知识范式必须彰显出强烈的现实关怀和社会批判的品格。对“革命时代”知识政治的普遍厌恶导致了走向相反的追求纯粹知识的幻象，当今相当体制化和学院化的知识系统很难扮演强有力的社会批判角色，它们不是蜕变为书本上和书斋里、讲堂上的玄妙学理，便是具有专业性很强的学科分工和小圈子的品格。在这种情形下，寻找一种具有突出社会现实参与和干预功能的研究路径便提上了议事日程。文化研究恰好满足了这个要求。与那些改革开放以来东渐的各路西学知识有所不同，文化研究体现出特有的强烈的现实品格和社会参与性。如今文化研究的诸多话题，从中心—边缘或自我—他者的对立二分到阶级、种族、性别的分析，从文化霸权和意识形态的分析到大众文化和媒体批判，从大众文化的意识形态操纵到通过大众文化来传递民众声音，从表意实践的多种可能性到权力/知

识共谋关系的揭露,从大众文化文本的神话去魅到电视编码/解码模式分析等,无不渗透着强烈的现实精神和批判意识。牙买加裔的英国黑人学者斯图亚特·霍尔(Stuart Hall)的典范性研究鲜明地揭示了这一特性。这对于"后革命时代"仍强烈地关怀现实的中国学者们来说,无疑是一条极有吸引力的路径。关注当下中国权力/知识的共生关系,解析当代文化表意实践的复杂社会关系,揭去大众文化的面纱,批判社会特权的体制性关系,关注弱势存在并践履社会正义和平等,这些在文化研究中显然是最受关注的问题。或许我们有理由相信,"后革命时代"的知识政治的表现形态之一,便是这里所说的文化研究。

二 范式转换中的资本流动

文化研究在当下中国的发展并非一帆风顺,对它的质疑甚至抵触时有发生。其中一个值得关注的现象就是文化研究与文学研究关系的论争。这里,无意评述方家观点,我关心的是这一论争背后的某种复杂的知识社会学意义,尤其是学术场域中悄然发生的象征资本的流动和重新分配。

首先需要提请注意的是,从事文化研究的学者大多是一些人文学者,尤其是一些文学研究者,他们组成了库恩意义上的文化研究的"科学家共同体"。比较说来,人文学者中的文学研究者对文化研究的兴趣似乎远胜于哲学、社会学和历史学学者。惟其如此,文化研究与文学研究争夺领地和势力范围的冲突也就异常凸现。其次,文学研究与文化研究的论争也反映了不同的学术理念和知识谱系之间的张力关系。毫无疑问,文学研究是一门非常古老的知识系统,它有自己相对明确的边界和研究对象。有趣的是,热衷于文化研究的很少是古典文学的研究者,而多半是研究文学理论、现当代文学或比较文学的学者。假如我们不小心,很容易把文学研究和文化研究的争论看做是一种新版的"古今之辩",但问题远不那么简单。把恪守文学研究的主张看做是"保守之说",而把坚持文化研究的立场看做是"激进之说",无助于问题的解决。在我看来,这一论争有三个层面的问题值得分析:其一,文化研究作为"新来者"闯入了传统的文学研究领地,改变了传统的文学研究格局。它毫不吝惜地丢弃了传统文学研究的一些甚至是宝贵的

东西,这必然引发毕生经营这些知识的学者们的不快。但文化研究在丢弃的同时又开拓了一些新领域,一些过去显然不属于文学研究范围的东西被纳入了研究视野。这突出地表现在大众文化的种种文类和形式,从影视到广告,从时尚到身体,从网络到虚拟现实等等。这就带来了两个变化:一个是经典的、精英的理念的衰落,民粹的和大众的理念的崛起;另一个则是研究范式从文学研究向文化研究的转变。前者涉及到知识的传统规范,历史地形成的关于何为文学的观念面临着严峻的挑战。当科幻作品、侦探小说、网络文学、影视作品甚至身体均成为研究对象时,某种关于文学研究的精英标准便瓦解了。文化研究必然缔造出带有民粹倾向的知识理念,它告别传统经典分析而转向现实文化实践的日常形式,这不能不说是一个深刻的转变。当文化研究取代文学研究时,几乎没有什么不可以成为研究对象。于是,传统文学研究的优势在这一转变中失去了传统的优势,种种新的解释和方法取而代之。

其二,文化研究的闯入带来了这一学术场域中资源的流动和重新配置,它不可避免地造成象征资本的再分配。换言之,文化研究的"入侵"不仅导致了理论范式的某种转换,同时也转移了这一场域现有的学术注意力,使得传统的文学研究不再是唯一合法有效的范式。根据库恩的科学哲学,科学范式的转换多半发生于从"常态"向"反常"递变的过程中。每当"常态"科学不足以解释新的现象时便会导致学科范式的转换。布尔迪厄的文化社会学研究则指出了另一种现象,他认为特定文化场域里的象征资本的数量是相对固定的,为已占据了文化场中特定位置的行动者所分有。但是,象征资本又是流动的,这取决于"新来者"加入所引发的位置的变化。"新来者"挤入场域的常用策略是宣布原有规则作废,借倡导新规则之势进入场域并占据相应位置。这时,"新来者"就从原有者那里获得了某种象征资本。把两种理论结合起来考量,可以揭示出文学研究和文化研究之争的某种知识社会学意义。显然,今天消费社会和网络电子文化的出现,导致了传统的印刷媒介文化的深刻危机和转变,新的文学现象和其他相关文化实践大量涌现出来。囿于传统的文学研究理路显然无法应对,这正是知识从"常态"转向"反常"的表征。范式的转换使得文化研究处于相对有利的地位,面对新的情境和新的文学或文化时间,文化研究呈现出自己特有的长处和优势。而

恪守文学研究的学者仍旧关注语言、文学性、审美功能等传统范畴,他们强烈要求通过厘清文学研究的边界,维护文学研究的传统和规范,进而抵御文化研究的大举入侵。两种不同的立场遂演变为“原规则作废”和“原规则有效”的论争,最终呈现为文化研究合法性的论辩。尽管文化研究和文学研究原本并不是非此即彼的对立,但是在学术场或知识谱系中,它们的确形成了某种非此即彼的排他性对立,至少在理论论争的层面上说是如此。

这场论争背后的知识社会学意义在于,此学术场域中学术资源和象征资本正面临着新的调整和分配。当越来越多的中青年学者认同并热衷于文化研究时,相对说来,文学研究便被冷落和边缘化了。当研究更多地转向文化研究的热点问题时,文学研究的传统命题和知识生产相对说来便被“冷落”了。这样,象征资本便逐渐从传统文学研究转向了文化研究。根据象征资本的“零游戏规则”,场域中象征资本的数量是固定的,因此“新来者”的象征资本必然是从原有者那里获取的。换句话说,得到的正好等同于失去的。可以断言,象征资本的重新分配必然导致如下事实:对于文化研究,必定是有人欢喜有人愁

其三,从文化研究与“科学家共同体”的关系来说,还有一个现象值得深省。那就是文化研究通常对中青年学者比较有吸引力,这也许是因为他们的知识结构比较容易和文化研究范式接轨。相对说来,长辈学者较擅长于传统的文学研究,让他们脱胎换骨地转换范式委实很困难。这个人力资源上的差异也就在文学研究和文化研究两极之间造成了某种紧张,这一紧张进一步呈现为“科学家共同体”内部代际之间的紧张。我们只要对当下这一论争的不同立场持有者稍加分析,便不难发现这一紧张的存在。

三　知识本土化与理论生产

知识本土化的欲求可说是反复出现的议题。但有趣的是,在自然科学和工程科学内,所谓的本土化问题似乎压根儿不存在。更进一步,社会科学似乎也不像人文科学那样有强烈的本土化冲动。也许是文化研究的“科学家共同体”多为人文学者,因而本土化的问题显得尤为突出。这是否可以看做是人文学科或人文学者本身的某种知识生产特征呢?

知识本土化也是知识政治的一个侧面。这一要求表面上看无可争议，但实际上本土化的要求并非完全一致，包含了多种诉求和指向。其中一个指向就是刘文所指出的我们如何从一个“理论消费国”转变为“理论生产国”。要实现这个转变关键在于如何提高知识生产的本土原创性。这个问题当然不只是文化研究所独有的，就像经济界和产业界所提出的从“中国制造”转向“中国设计”的问题一样。关于提高本土学术原创性已有很多讨论，这里不打算品评臧否。我关心的问题是，就文化研究而言，我们如何利用西方资源来做我们自己的事情，如何从引进“消费”理论转向“生产”理论。

从某种意义上说，任何外来理论的运用，都会不同程度地被中国本土语境化（contextualization），因而发生一定的变形、错位和转移。所以说，这些被语境化了的理论已不是原来意义上的外来理论了。但进一步的问题是，我们如何主动地、有意识地结合本土语境来修正和改造外来理论，这的确是当下中国文化研究的一个薄弱之处。我以为，这里有两个关键问题需要讨论。首先是中国问题与中国经验，不能简单运用外来理论来解释中国现实，而是如何提出中国式的文化研究问题，解释中国特有的文化经验。在这方面中国当代文化研究似乎显得薄弱，我们基本上没有提出一些本土性的足以影响外部世界的文化研究的中国问题。对晚近文化研究的议题稍加翻检便不难发现，那些热烈讨论的问题大多是“引进的”。也就是说，我们在引进理论的同时也在引进研究的问题。从大众文化批判到性别研究，从都市空间分析到日常生活审美化，从身体问题到视觉文化研究等。造成这一局面的原因之一可能是中国乃现代化的后发国家，不少文化实践往往先出现在发达国家，被作为问题加以研究并形成了相应的理论学派，尔后这些实践才出现在中国文化中。这种滞后性的“时差”表面上看似乎使我们在问题提出和理论发明上处于不利地位。需要特别强调的是，尽管事实上存在着滞后现象，但是这些现象在本土语境中的呈现应该说是与西方文化有所差别的，它们必然带有本土文化实践的独特性。对这些独特性的批判性考量正是实现西方理论向中国理论范式转换的契机。同时，更应关注发掘中国那些独特问题和经验资源。在我们的文化研究中，往往是中西文化的某种表面同一性掩盖了内在的差异性，或者说对西方理论未经修正改造的直接

运用及其表面的有效性,常常遮蔽了我们对差异性的自觉发现,因而造成了问题和语境的抽空或漂移,仿佛与西方语境并无差别似的。这就丧失了创建本土原创理论范式的契机。

由此引发的另一个问题是拿来主义与差异感的关系。“拿来主义”往往是自己尚缺乏足够的理论资源的表现。“拿来”的目的最终是将“拿来之物”转变为自己的财富,这就需要“拿来”过程中某种敏锐的理论差异感。“拿来主义”一般会产生某种假象,那就是外来理论在解释中国文化问题似乎普遍有效。这种普遍有效的假象实际上也就取消了反思性批判。我以为,有必要提倡一种运用外来理论的“水土不服”。正是这种“水土不服”的产生,才会造成库恩所说的理论“反常”。这时,反思性的批判最容易出现,创造性的契机才会出现。于是,作为研究主体的学者们,便会自觉地把外来理论的简单套用,有效地转化为移植、改造或创造。斯图亚特·霍尔是一个很有说服力的个案。他从福柯那里“拿来”了有关话语和知识型的理论,从巴特那里“拿来”了意识形态神话分析和表意的符号学理论,差异感使他着力于寻找一种有效的解释范式,最终回到自己所深刻体验的族裔、认同、受众、文本等特定问题上来,进而创造了很有影响的文化表意实践分析理论。

四　文化研究的命运

最后,我还想谈谈文化研究未来可能的命运。

这个问题好像有点不着边际,其实是有感而发。如前所述,文化研究本身并不是一个严整的知识系统,并不是一个边界分明的学科。毋宁说它是“非学科”或“反学科”的,是对体制化和学院化的权力/知识共谋构架的颠覆与反叛,意在恣肆纵横不受拘束地切入社会文化现实问题。在今天高度体制化和行政化的学术机构中,文化研究的命运会如何呢?

如前所述,当今高度体制化的学术研究,已经在相当程度上改变了文化研究原有的反叛性和颠覆性,使它归顺为某种符合现行学术体制和规范的“驯顺的知识”。它在课堂上被讲授,作为教材翻印出版,作为学科加以建设,作为学术论文发表在专业杂志上,作为职称晋升的筹码而转化为文化资本。文化研究的“反学科性”正在被“学科性”所规训。也许未来的学科目

录中会有文化研究这一学科，它成为学位点或学科点，进而被规范在特定学科的知识系统框架里，沦为只有少数专家学者进行交流的密语。一方面，我们要问，文化研究会不会成为书斋案头的摆设，失去与现实社会和文化的密切关联？另一方面，文化研究如何防止蜕变为它曾几何时所痛恨的玄奥学理，只限于操演专业术语和命题概念的专家小圈子？在现有的学科体制和规范中，文化研究的确有变成它努力要颠覆的权力/知识共谋牺牲品的可能性，也许会在改变自己品格的同时反过来强化了权力/知识共谋关系。以下我们将专节讨论这个问题。

导致文化研究危机的另一个潜在原因是文化拜物教，文化研究知识生产与文化产业化之间的某种共谋关系。假如说文化研究落入权力/知识共生关系之窠臼具有某种知识政治学意义的话，那么，文化研究演变为文化产业商品化的赞美者和吹鼓手则揭橥了它蜕变为知识经济之附庸的可能性。今天，文化产业正以其难以抵抗的力量征服许多此前与之无关的领域，从艺术到学术，不一而足。我们知道，文化研究的内在动力来自对当代社会现实和文化的强烈批判性，来自对消费社会商品拜物教及其意识形态的去魅分析。但是，文化产业，尤其是媒体文化在现代社会的强势地位，常常逼迫文化研究就范，转变为文化产业及其商品化和拜物主义的阐发者，沦为文化产业强势霸权和商业战略的推手。今天，在文化研究名目下展开的许多研究课题，特别是那些得到文化产业恩惠资助的项目，日益呈现出与媒体和文化产业共谋的特点，在阐发文化商业化和产业化合理性的同时，为文化产业的进一步征服推波助澜。在这种状态下，文化研究一方面失去了本来所具有的批判性和对抗性；另一方面，逐渐蜕变为知识/商品共生关系的产物，成为推销商品和牟取利润的“思想库”。确保文化研究的批判性是恪守文化研究而非文化经济研究的关键所在。当文化产业及其商品拜物教吞噬批判性的复调时，文化研究将不再有文化！

第二节　文化研究是学科还是策略？

近年来，文化研究在知识界很是热闹。文学研究似有衰微之势，而文化研究则大行其道。尽管在官方的学科目录中尚未确立文化研究这一学科，

但确有人把文化研究当做目前学科整合与交叉的新的学术增长空间,并寄希望于文化研究为文学研究带来新的突破。不过,亦有人对文化研究忧心忡忡,他们对这一研究的合法性提出了质疑,其中一种看法认为,文化研究正在使文学研究失去文学性。显然,这种看法来自文学研究者。

这种担忧并非没有道理,因为文化研究的确潜藏着某种固有的非文学化的潜在"危险"。不过问题也可以从相反的方面来考量。那就是,对文化研究使得文学研究失去文学性的忧虑,显然是从一种比较传统的文学研究视野来考虑的。换言之,忧虑本身已经彰显出两种不同的研究视角:一种是把文化研究纳入传统的文学研究范式,使之具有文学性;另一种则相反,抵制甚至颠覆文学研究的学科化和制度化。为了解答这个问题,有必要对文化研究本身作一番思考。

从语义上说,文化研究显然不同于文学研究,正像文化这个概念大于文学概念一样。但问题远不止这样简单。文化概念大于文学,照理说,文化研究远大于文学研究,这是从研究对象的范围或研究方法上来说的。因此,把文化研究看做是文学研究的一种拓展便是顺理成章的。但恰恰是拓展带来了危机。

这里有两种思路,一种仍是文学研究的范式,只是考察文学对象时不只限于文本、作家等传统文学范畴,亦考察与文学范畴有关的其他社会文化现象。其实,这种研究在文学社会学研究中早已存在,经典的马克思主义文学研究正是如此。这么来看,文化研究并不新鲜,不过是在新的历史条件下给它以新的命名而已,于是,文化研究失去了当下的特定针对性。

另一种思路有所不同,首先考察的问题是,在有文学研究甚至文学社会学研究的条件下,为什么会出现文化研究?它出现的理由和根据何在?显然,一种研究范式或倾向的出现,自然有其特定的根据和背景。从西方学术界的情况来看,文化研究大约盛兴于 1960 年代。它有两个明显的指向,一是针对英国文学研究的"伟大的传统",亦即源于阿诺德、利维斯的那种将文学视为高雅趣味和价值表征的观念。所以威廉斯径直提出了"文化乃日常的"的命题,霍加特和汤普森则强调对工人阶级而非资产阶级文化的研究。二是与当时欧洲北美兴起的政治文化运动相呼应,是对文学研究日益体制化和学科化的一种反动。所以,文化研究初生伊始便带有某种强有力

的反叛性和政治倾向性。用英国文化研究的代表人物约翰生的话来说，文化研究有三个前提："第一，文化研究与社会关系密切相关，尤其是与阶级关系和阶级构形，与性分化，与社会关系和种族的建构，以及与作为从属形式的年龄压迫的关系。第二，文化研究涉及权力问题，有助于促进个体和社会团体能力的非对称发展，使之限定和实现各自的需要。第三，鉴于前两个前提，文化既不是自治的也不是外在的决定的领域，而是社会差异和社会斗争的场所。"①从阶级、种族、性别到权力和社会斗争，这些界定清楚地表明了文化研究与生俱来的政治意味和指向，它压根儿就不是奔着文学研究而来的，毋宁说它的出现就是要颠覆文学研究已制度化和学院化的传统。这么来看，文化研究似乎有自己的逻辑，它对那种强调文学性和规范化的文学研究充满深刻的敌意。这也许就是文化研究应运而生的根据。

文化研究何以与文学研究对抗？这是一个值得思考的问题。回到上个世纪60年代，特定的政治文化语境造就了文化研究的登场。我以为，以下一些重要原因导致了文化研究的沛兴。首先是人文学科和社会科学的高度制度化和学科化，使得社会文化研究变得越来越局限。作为大学建制的文学研究，起源于19世纪下半叶。到了二战以后，大学英文系的文学研究者为了和自然（精密）科学抗衡，为人文学科找到合法性的根据，诸如新批评这样高度学科化的研究范式应运而生，后来的结构主义模式也具有相同的倾向，而俄国形式主义和布拉格学派又被重新评价。这一路学科化的研究范式强调的是文学研究自身的审美属性、体裁和风格特性、形式要素和结构。毫无疑问，这些为确立文学研究的科学性和学科性奠定了根基，但其局限性也很快彰显出来。日益学科化的文学研究不断地制造着经典的神话，文学研究一方面只关注少数被权威所确认的文学经典，另一方面又把注意力集中在文学自身的形式特征方面，因而导致了文学研究的封闭和僵化，鲜活的思想和复杂的体验被简化为一些刻板形式的教条。文学研究无可避免

① 约翰生：《究竟什么是文化研究？》，见罗刚、刘象愚主编《文化研究读本》，中国社会科学出版社，2000年，第5页。

地面临着危机。[①] 于是,突破这种令人窒息的局面,便是一个刻不容缓的任务。文化研究应该说正是对这种境况的回应。它突破了狭隘的文学研究学科化的格局,把研究的视野从只限于经典名著,转向了诸多边缘文化现象。这个趋势在北美又和少数话语或边缘话语的兴起相关,文学史或人文学科的内容不再只限于欧洲白人的文学经典,也开始囊括亚非甚至土著印第安文学及文化。

文化研究对规整刻板的封闭学科化倾向的反叛,不只涉及学术研究自身,更重要的问题在于它涉及一个普遍的问题——知识分子的消失。1968年以后,在欧洲出现了一种说法,比如福柯强调,传统的"万能知识分子"已经消失殆尽了,剩下的只是各种"专家";在北美,老一代的"公共知识分子"已经衰落,学院派的兴起扼杀了知识分子的角色行为,所以雅各比提出了"最后的知识分子"命题,而萨义德则发出了"业余的知识分子"的吁求。其实,知识分子的消失与学科化是密切相关的,当思考变成经院式的玄学,当知识的对象只是教室里的学生,当知识脱离社会运动实践而成为书斋里的摆设时,象征资本的追求和适应制度的需要便成为学者们的基本生存方式。于是,文化研究从反学科性入手,强调社会实践性,强调践履知识分子对社会现实的参与和干预功能,便成为一种必然的选择。恰如吉罗等人指出的,文化研究塑造了抵抗知识分子,他们的工作不再限于大学讲堂上的教学活动,而且与广阔的社会公共领域及其运动产生深刻的联系。"正确的文化研究应当是与内在的,在充满压迫的社会中必须做的事情相关的。这种行为的前提条件必然是对各种流行的实践批判与对抗。……知识分子必须在这种对抗演化为有政治影响的实践的过程中扮演重要的角色。"[②]我以为,以霍尔为代表的"伯明翰学派"的文化研究实践就代表了这种倾向,文化研究与社会运动和实践的紧密结合,使得英国文化研究的影响远远超出了学

---

① 其实类似的学科性危机不只在文学研究中,广义地说,它广泛地存在于人文学科和社会科学的各个领域。高度的制度化和学科化导致了思想的匮乏和技术操作性的盛行。社会理论取代社会学而异军突起也是出于同样的原因。See Steven Seidman and Jeffrey Alexander, eds., *The New Social Theory Reader*, London: Routledge, 2001, pp. 1-3.

② 吉罗等:《文化研究的必要性:抵抗知识分子与对立的公共领域》,见罗钢、刘象愚主编《文化研究读本》,中国社会科学出版社,2000年,第85页。

院范围,撒切尔政府的反应就是明证。

仅从以上两个层面,我们大致可以看到文化研究的根据何在,也可以瞥见文化研究的基本特征和倾向性。这么来认识文化研究,我们便可以明了它与文学研究的张力关系的原因所在。

文化研究从西方到中国,特别是在晚近学界受到关注,其实还有更多的原因值得探究。在这些原因中,既有与西方语境相似的原因,更有中国当前社会文化和学术演变的特殊要求。总括起来,我以为如下方面的问题特别值得分析。

首先,中国学术建设近十多年来有了长足的进步。文学研究已经高度制度化和学科化了,虽然学科规范化呼声震耳欲聋,但文学研究在学科建设、学科细分和制度化运作等方面实际上已经相当完备。文学研究的这种学院化和制度化倾向,一方面使得学术自治和研究有了相当发展;另一方面,又给文学研究本身带来了限制、规定甚至压抑。学术性、学术标准和文学规范,从积极的方面来说是学术活动游戏规则的确立,从消极方面来说,它鼓励技术性和操作性的倾向,把文学活生生的肌体割裂为适合于学科细分和主题归纳的刻板格局,无可避免地扼杀了思想的自由发现和富有灵性的创造。文学性作为近十年来文学研究的共识,意在强调文学研究的文学特性,从文体、风格、历史演变到技巧、语言和主题分析,文学研究的文学性就是把文学研究区别于其他非文学的研究,就是把文学研究划定在一个封闭的狭小领域之中。获得学术界好评的研究成果往往是“局部决定论”(利奥塔语)的产物,它们严重地脱离了社会实践和公众。一方面是精深艰涩的语言和分析,另一方面则是与公众和常识距离越来越远。因此,文化研究的必要性就在这里彰显出来,它一方面是对学科化和制度化的文学研究的反叛,另一方面又把种种“非文学性”的路径和视野引入文学研究,因而带来文学研究的深刻变化。中国文学研究曾经饱受政治干预和权力话语的歪曲之苦,变得面目全非。在今天,强调学科化的、规范化的、自治性的文学研究的确有其合理的根据。但是,问题总有相反的方面,即在强调文学研究的非政治化的同时,却把复杂的意识形态遮蔽起来,把文化或文学史上的种种权力关系掩盖起来,使得文学变成一个理所当然的发展历程,而文学性也被视为自然而然的文学研究要求。但对文化研究来说,这些“理所当然”和

“自然而然”均不存在,它质疑的正是这种前提。文学性其实也是一个政治性范畴,是某种文学研究对另一种文学研究的政治策略。在肯定文学性研究合理性前提的基础上,我们又要注意到它掩盖的某种偏向,即使文学研究封闭化、自律化和经院化的倾向。因此,文化研究凸显了研究的政治倾向性,当然这种倾向性并不是回复到过去那种政治干预和权力话语的附庸上去,相反,它要挑战的正是文学活动中存在的种种权力关系和压制。于是,从文学性到政治性,无疑拓展了文学研究的空间和视野,缩小了文学知识与社会实践运动业已拉大的距离。

从文化研究的政治倾向性出发,很自然地就引申出一个重要的问题,那就是研究者的立场和价值论态度。学院化和制度化的研究表面上要求一种科学的客观的态度,科学研究就是排除研究主体的个人偏爱和偏见,力求做到“价值中立”。这种实证主义的观念在晚近人文学科和社会科学中非常流行,它最终是服务于文学研究的学科化和制度化目标的。从学理上说,科学的客观的态度的确是任何科学研究的前提,尤其是自然科学和技术科学。然而,作为人文学科的文学研究,似乎有其独特性。一方面,它所面对的现象本身就蕴含了复杂的难以舍弃的价值关系,另一方面,研究主体本身又往往与研究对象错综纠结,处在复杂的价值关系之中。假如说一个科学家可以价值中立地考察对象,那么,对一个人文学科的研究者来说,价值中立是成问题的。而文化研究反对这种看似科学的价值中立立场,并揭露了所谓的价值中立往往被挪用为掩盖真实政治动机和意识形态的借口,因此公开提倡对社会文化现象的价值批判态度。我以为,就当前中国文学研究来说,“客观的”、“价值中立”的描述性研究已经成为主流,它从某种程度上扼制了研究者对现实问题敏锐的反应和鲜明的价值态度。所以,提倡文化研究的路径,可以重新确立我们价值论的批判立场,对社会文化现实进行规范性的而不只是单纯的描述性研究。特别是在一个相对主义流行、价值中立时髦和多元论态度泛滥的时代,少一些价值中立而多一些价值关怀的研究不但是可能的,而且是必要的。这正是文化研究给我们的一个启示。

从多元论和价值论态度的关系,必然引申出文化研究的另一重要特色:“地方性”的知识。所谓地方性的知识,是相对于总体性的和普遍性的知识而言的。地方性就是局部性,它表征了一种深刻的文化观念,亦即对本质主

义和普遍主义文化观的深刻质疑，强调的是具体的语境化研究方法，而非超越时空具体性的本质主义和普遍主义。文化研究在西方的兴起，实际上反应了对占主导地位的资产阶级文化观念的一种抵御和颠覆，它强调工人阶级或人民的文化，强调被压制和被排斥的少数话语的合法性。从这个起源的意义上说，文化研究乃是一种对主流文化观的反抗，具有深刻的人道精神和民主精神。毫无疑问，在任何社会中，文化的不平等和压制总是以这样或那样的方式存在着，文学中的权力关系是无论如何也无法回避的问题。过去，权力话语对文学的压制导致了文学形态的畸形发展，甚至塑造了一代文人的堕落；今天，在文学相对自由的境况下，消费文化的兴起，消费主义意识形态的霸权，以及感性欲望的僭越，已经对文学的发展造成了深刻的影响。文化研究对这种占据主导地位的文学现状的批判，必然对少数被排斥的文学和底层民众的文学要求非常敏感。同时，作为一种策略，文化研究进入文学研究领域，并不追求万能的文学价值观，而是强调价值的多元性。因此，对文化研究的价值论来说，它与其说是一种普遍的共同的价值观，不如说是一种局部的地方性的价值立场。这种价值立场充分注意到社会文化的复杂性和差异性，一方面坚持某种价值态度，另一方面又捍卫多元和宽容的立场，并在两者之间保持某种“必要的张力”。这就意味着，文化研究的价值论态度从根本上说避免了带有暴力色彩的“总体论倾向”，它揭露了普遍本质背后所掩盖的某种权力关系和压制，为各种地方性的文化要求和知识构成提供了合理化的证明。因此，从这个意义上说，文化研究与学科制度化的文学研究不同，它绝不是一种普遍的审美趣味和文学价值的捍卫者，而是多元价值与少数话语合法性的捍卫者。就中国当前的文学现状来说，它继承了传统文学根深蒂固的“人民性”传统，对欲望和身体写作泛滥的消费主义倾向进行有力的批判，而对弱势群体的生存状况及其文学表现的失落深表关切。

由此便进入了文化研究对经典的看法。我们知道，文学研究在中国已有千年以上的悠久历史。文学的历史对后代来说就意味着经典的历史，而学科化和制度化的文学研究进一步强化了经典在文学研究中的显赫地位。无论古典文学抑或现当代文学，研究多半是一个“经典化”的过程，一个对文学作品的美学价值发现和肯定的过程。更有趣的是，文学研究的经典化

一方面是选择经典和塑造经典的过程，另一方面又是把经典“神圣化”和制定经典判断标准的过程（诸如天才、想象力、个性和大师的种种“神话”）。诚然，文学史没有杰作和大师显然黯然失色，但问题在于，第一，文学的本真历史并不是由文学研究者所确立的少数经典构成，鲜活的文学史其实也就是广阔复杂的文化史、社会史。当文学史被浓缩为几个经典时，文学的真实历史也就被扭曲了。第二，确定文学经典，并不是一个无可争议的共识过程。历史表明，在社会和政治上占据主导地位的阶级及其文人，总是依据自己的标准来确立经典，因此，经典既是发现又是遮蔽，因为在确认经典的同时必然忽略了那些所谓的非经典。文化研究的立场是，首先，承认经典是存在的，但同时指出经典确立的复杂性和文化差异性，并解释隐含在经典认可过程中的复杂权力关系。因此，对于业已确定为经典的文学史，文化研究提供了另类视野，它质疑经典的可靠性，揭橥经典确立过程中的阶级的、文化的和历史的原因，提供对经典的别一种解读。其次，它提出文学史上非经典的可能性和合法性，进而重写文学史。文化研究丰富了文学史的思考，拓宽了文学研究的眼界，使之更加接近文学的历史面貌。比如，历史上所谓对封建文化具有“颠覆性”的作品，诸如《红楼梦》或是《金瓶梅》，用文化研究的视野来考察，这些经典在成为文学史构成物的过程中，已经逐渐被制度化和学科化了。换言之，在文学研究的格局中，研究本身已经将特定的判断和文化标准加诸于作品本身了。因此，对文化研究来说，首先需要质疑的正是这种对经典的种种先在的看法和观念。再比如，说魏晋时期文学的生存态度和审美追求具有对抗封建文化的功能，这种说法也是值得质疑的。因此，文化研究要求的不是从现有的文学研究结论出发，毋宁说是对文学研究的种种前提和理所当然的结论的怀疑和批判性反思。对文化研究来说，解构现成的经典观念，使经典“去魅”乃是一个正当的要求。由此我们可以发现更多值得思考的“文学问题”。

在文化研究对文学研究的解构中，我们已经涉及了一个关键的问题，那就是经典是被经典化的。因此，从地方性知识的策略出发，文化研究的批判性眼光要揭露的是经典确立过程中被歪曲或遮蔽了的真相。伟大的马克思主义者葛兰西认为，文化霸权的确立过程决不像经典的马克思主义作家设想的那样是“暴力的”，毋宁说它是一个潜移默化的“认同”过程。在这个过

程中,统治阶级总是把自己的价值观和文化装扮成全民族乃至全人类的普遍价值和文化,因此造成了被统治阶级错误地将这些价值和文化也视作自己的东西,进而形成了对文化霸权的认同和首肯,尽管是不自觉的或无意识的。这个理论后来被文化研究的意识形态理论进一步发挥。比如结构主义的文化研究提出,在文学中许多语言、用法、文体甚至是观念被认为是理所当然的,这种理所当然背后掩藏着某种意识形态目的。西方马克思主义理论也指出,社会的意识形态常常是被当做某种自然的、普遍的和共同的东西而呈现出来。伊格尔顿指出:"意识形态往往被感到既是自然而然的,又是无处不在的。通过这一系列复杂的话语机制,意识形态把实际上是党派的、有争议的和历史上特殊的价值观,投射为一切时代和地方均如此的东西,因而是自然而然的,不可避免的,并且是不可改变的。"①文化研究的一个重要任务就是对这种"自然的、不可避免的和不可改变"的东西,还其本来面目,进而揭橥隐藏其后的话语霸权或权力关系,揭示出那些已经被许多人所认同为共同文化和价值的东西的真正属性。比如,以通俗文学或大众文学面目出现的作品,既有可能是为大众的,也有可能是反大众的。所谓的大众文学其实只是一个宽泛的概念,种种内容、主题和风格迥然异趣的作品,均可以纳入这个范畴。但是,大众文学并不一定是大众自己的文学,也许在大众文学的面纱下面隐含着某种反大众的本质。用这种观点来看文学史,所谓经典也不再是"自然的、不可避免的和不可改变的"了。再比如,通常所说的审美趣味或高雅趣味,这样的先在的美学标准被用于文学批评实践,也往往被认为是不证自明的或不言而喻的。透过文化研究的视野,这样的普遍的共同的美学标准或审美趣味并不存在,趣味和标准其实隐含了深刻的阶级、性别、历史和社会差异。把一种未经分析论证的趣味加诸于所有文学读者或作家,就是在以一种看不见的"暴力"压制有着不同文化的公众。于是,文化研究就要指出这些差异和潜在的文化"暴力"。

其实,文化研究是和知识分子的某种立场或角色行为联系在一起的。今天,随着文学研究日益学科化和制度化,随着知识分子的角色被文学研究

① Stephen Regan, ed. *The Eagleton Reader*, Oxford: Blackwell, 1998, p. 236.

专家的角色所取代,越来越多的人已经退守到一个狭小的、封闭的和自治的专业化研究领域,在那些带有技术操作性和适合制度评价的研究课题里皓首穷经。恰如鲍曼指出的知识分子角色存在着一个从“立法者”向“阐释者”的深刻转变一样,如今的文学研究者越来越满足于被制度化和学科化所吸纳的研究成果,即使这些成果与真正的文学实践甚至社会运动毫无关联,也有可能被制度和学科评价为具有很高价值的成就。如此一来,专家就意味着只对专门的听众讲授玄学知识的人,而听众也往往只限于学院、学术会议、专业杂志、学术团体等狭小群体。更重要的是,知识分子角色的消失,也就是理论和实践的分离,那种“兼济天下”之士被“独善其身”的专门家所取代,理论与社会运动和实践严重脱离。这幅图景其实正悄悄地发生在我们周围。文化研究从根本上看就是重塑知识分子角色的一种话语实践,因为从某种意义上说,较之学科化和制度化的文学研究,文化研究更具社会实践性,与社会公众和文化语境的联系更加密切。它决不限于刻板封闭的文学学科羁绊,超越了制度化对研究者角色的规定,进入了更加广阔的社会文化层面。或许我们可以这样来表述文化研究与知识分子角色的关系:文化研究对研究者来说,具有双重意义。第一,文化研究者就在他所研究的对象之中,因此,研究具有某种反身性或反思性。这就要求研究者不能只作为事实的观察者和价值中立者来表达自己的观点,而是必须介入所描述和评价的事实之中,并防止自己所批判和否定的东西重新发生在自己身上。恰如布尔迪厄所指出的:

> 我们一旦观察社会世界,我们就会把偏见引入我们对这个社会世界的认知之中,这是由于这个事实造成的,即为了研究这个社会世界,为了描述它,为了谈论它,我们必须或多或少地从这个社会世界中退出来。……一种真正的反思社会学必须不断地保护自己以抵御认识论中心主义、科学家种族中心主义,这种中心主义的偏见所以会形成,是因为分析者把自己放到一个外在于对象的位置上,他是从远方、从高处来考察一切事物的,而且分析者把这种忽略一切、目空一切的观念贯注到

他对客体的感知之中。①

第二,文化研究者本身又必须通过研究来干预研究对象,影响对象的演变,使之朝向有利于社会进步和民主正义的方向发展。换言之,文化研究是对文学研究局限性的纠偏,是超越这种局限的尝试,它努力使研究者摆脱单纯的"阐释者"角色,回到"立法者"角色,进而对社会文化的发展产生积极的影响。

至此,我想说,文化研究与其说是一门学科,不如说是一种策略。虽然它也征用文学研究的有效手段来丰富自己,但决不走入文学研究学科化和制度化的窠臼。在我看来,文化研究和文学研究之间存在着难以弥合的张力,文化研究不是要完善文学研究,而是要瓦解文学研究,提供一种"另类"的非文学的思路。文化研究甚至不是多学科和交叉学科的研究,因为它的本性是反学科化和后学科的。用萨义德的话来说,真正的知识分子应该是"业余的",用威廉斯的话来说,真正的文学批评家是"陌生者的职业"。这种业余性和陌生眼光才能赋予研究者一种终极关切和发现的兴趣,进而摆脱制度的限制和文化资本的诱惑,进入真正的文化思考。因此我们有理由认为,文化研究具有一种开放性,它超越了书斋和讲堂而进入广泛的社会实践;文化研究具有某种"去魅"功能,它揭去经典的神圣光环并为边缘话语和沉默话语寻求合法性;文化研究是一种"地方性"的话语,它质疑普遍主义和本质主义,主张差异和关系的复杂性;文化研究不但是一种理论研究,更是一种文化实践,它不但关心文化或文学"是什么",更重要的是关注文化或文学在"做什么"。从这个意义上说,文化研究是无法界定的。美国学者格罗斯伯格说得好:"我们对它[文化研究]谈论的越多,越不清楚自己在谈什么。当文化研究变成某种确定无疑的主张时,它也就失去了特定性。"②这也许正是文化研究的魅力所在。它是不确定的、开放的、没有边界的。如果我们把它固定在一个确定的领域里,使之被制度化和学科化,那么,它也就失去了原本具有的活力和颠覆性。它的非规定性正是它的规定

① 布尔迪厄:《文化资本与社会炼金术》,上海人民出版社,1997 年,第 102 页。

② 格罗斯伯格:《文化研究的流通》,见罗钢、刘象愚主编《文化研究读本》,中国社会科学出版社,2000 年,第 66 页。

性,或者说,它的活力就来自它不被现有的学科体制及其范式所束缚。

第三节　文化研究:精英和民粹的冲突

文化研究是晚近学术界流行的一个“关键词”。人文科学和社会科学各个领域里,贴有“文化研究”标签的研究比比皆是。西方学者认为,自1950年代以来,在人文科学和社会科学中出现了一个所谓的“文化转向”,亦即各门原本距离很远的人文学科和社会科学,开始越来越关心相同的或相通的问题,那就是文化。诚然,文化研究本身并不是一个有着明确边界的知识领域,它的边界还在扩张,它的学科性质尚未确定。如澳大利亚资深学者杜林所言:“文化研究不是一门像其他学科那样的学科。它既不具有界定明晰的方法论,也不具有明确界划的研究领域。”所以,他的结论是一种令人迷惑的同义反复:“文化研究当然就是文化的研究,或者更具体地说,就是当代文化的研究。”①文化研究就是研究文化,这种说法其实是同义反复。然而,在这种看似无奈的同义反复中,我们似乎瞥见了文化研究的无限可能性。

说来文化研究也有相当长的历史了,西方学术界一般把英国文化研究视为先驱,如果以霍加特、威廉斯和汤普森三人为奠基者,其历史至少有近四十年了;如果我们再往前追溯,法兰克福学派的社会学研究亦可称为严格意义上的文化研究,这么算来,其历史少说也有七十年了;再往前追溯,世纪之交的韦伯和齐美尔等人的社会学研究,也算得上是真正的文化研究。1990年代以来,中国学界文化研究异军突起,面对下个世纪新的发展和挑战,回顾别人走过的道路,并从中汲取经验教训,无疑是有所助益的。

前面提到了德国法兰克福学派的批判理论和英国文化研究学派的文化主义(culturalism),其实这两个最有影响的理论派别有一些共同的地方,比如它们都强调与马克思主义的历史渊源关系,都对资本主义社会持尖锐的批判立场,都对社会革命和文化革命表示了极大的热情,等等。但是,这两

① Simon During, ed., *The Cultural Studies Reader*, London; Routledge, 1999, p. 1.

个派别在文化研究上的一些差异似乎对我们更有启发。从某种角度说,两者的研究范式恰好标志着两种截然不同甚至对立的文化观念。其实,这两种文化观念在当代中国文化研究中亦有所反映,甚至尖锐冲突。所以,对两者理论上的廓清和分析,将有助于我们借鉴他人之经验,推进本土的文化研究。

一　精英文化观的困境

在西方思想史上,法兰克福学派又称批判理论。作为诞生于国际工人运动风起云涌和法西斯主义抬头的特定历史时期的一种激进学说,法兰克福学派持有一种鲜明的社会批判立场。如果简要地加以概括,法兰克福学派的基本立场是,在当代资本主义社会,文化出现了两分,一是本真的文化,二是文化工业①,两者是尖锐对立的。这种观点恰似奥尔特加在同一时期所指出的,现代主义的新艺术(在法兰克福学派看来正是本真的文化)变成了社会分化的催化剂,它使得社会区分为理解和赞赏新艺术的少数人,以及不理解甚至反对新艺术但却热衷于大众文化的大众。② 在法兰克福学派的思想家看来,资本主义社会是一个"总体上管理化的"社会,而文化工业的实质就是一种意识形态操纵,通过提供一种虚假的"幸福感"而使得工人阶级的政治意识日益淡薄,因此,有一种"去政治化"的功用。这就导致了社会革命和反抗的危机。有趣的是,这些思想家在现代主义或先锋派艺术中,看到了与物化的资本主义日常生活保持距离进而实现批判潜能的可能性。具体说来,这种艺术就是一种本真的文化,一种尚未被异化的文化。它所以有颠覆日常生活意识形态的功能,关键在于它与现存的资本主义社会及其大众文化有一种不可消解的距离,亦即文化的自律性。阿多诺直言:艺术的

---

① 阿多诺、霍克海姆等人反对使用大众文化或通俗文化的概念,而坚持使用文化工业概念。因为他们认为大众文化这样的概念模糊了这种文化的性质,给人的错觉是这种文化是为大众的。See T. W. Adorno, "Cultural Industry Reconsidered", in J. E. Alexander, ed., *Culture and Society: Contemporary Debates*, Cambridge: Cambridge University Press,1990.

② See Jose Ortega y Gasset, *The Dehumanization of art and Other Essays on Art, Culture and Literature*, Princeton: Princeton University Press, 1968.

社会性就在于它站在社会的对立面,其自律性乃是对现存资本主义社会贬低人性的无言批判。① 于是,本真的文化与文化工业的对立,就转化为三组对立范畴:乌托邦对日常现实,高雅文化对通俗文化,艺术对生活。换言之,高雅文化具有某种乌托邦性质,它使人超越现状去追求更好的理想社会;相反,文化工业则把人禁锢在现状中,并使其合理化,进而放弃乌托邦的理想追求。②

我们看到,在法兰克福批判理论的主张中,那种激进的反叛的现代主义艺术或先锋派艺术具有颠覆和革命的潜能,用马尔库塞的话来说:

> 真正的艺术作品,我们时代的真正的先锋派,完全不遮蔽艺术与现实之间的这种疏远,完全不减弱异化,而是扩大异化,并且强调它们自己与所给定的事实之间的不可协调性,其强化的程度达到了使艺术不能有任何(行为上的)应用的地步。……这些真正的先锋派艺术家找到了能够像艺术一样"理解"和否定现实的新的言词、意象和声音。这种真正的新形式已经出现在勋伯格、贝尔格和韦伯恩,卡夫卡和乔伊斯,以及毕加索等人的作品中;今天它继续在像施托克豪森的《螺旋线》和贝克特的小说等作品中出现。③

在乌托邦与现实、纯艺术与文化工业的二元对立中,法兰克福学派的思想家们似乎赞美前者而贬低后者,以至于他们明知前者有种种局限也在所不惜。比如,马尔库塞就坦陈"艺术具有小圈子的分工性格",而阿多诺则明确提出"为艺术而艺术"、"自恋的艺术"等概念。这就是说艺术不再是民众的事业,也不再是他们直接的社会实践的组成部分。所以,马尔库塞明确提出,革命需要退却到一个虚构的世界,在想象的领域里变革,进而改变这个世界

---

① T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, London: Routledge & Kegan Paul, 1984, p. 321.

② Max Horkeheimer, "Art and Mass Culture", in P. Davison, R. Meyersohn and E. Shils, eds., *Literary Taste, Culture and Mass Communication*, Vol. 12, Cambridge: Chadwyck Healey, 1978, p. 5.

③ 马尔库塞:《作为现实形式的艺术》,见《西方文艺理论名著选编》,北京大学出版社,1987 年,第 722—723 页。

上男男女女的意识。[①] 正是在这里，我们不难看出法兰克福学派精英主义文化观的困境。

毫无疑问，尽管在法兰克福学派内部各人观点有所差异，但其总体上的精英主义倾向是显而易见的。[②] 这种精英主义困境体现在如下几个方面：首先，尽管法兰克福学派的思想家们强调社会变革和文化革命，但对大众及其文化却缺乏信心。在他们看来，大众不过是现代资本主义社会被操纵被愚弄的芸芸众生。因此，革命只能依赖于少数激进的思想家和艺术家。其次，虽然他们主张艺术在现代社会应有某种造反、颠覆的功能，并把此种希望寄托在高雅艺术或先锋艺术上，但同时又不得不承认这种艺术的影响其实是有限的，充其量只是在虚构和想象的领域里有限地改变人们的观念。这就使得法兰克福学派的文化观明显地带有否定日常生活而强调精神乌托邦的性质，对艺术的自律性的过度强调，往往使得艺术偏离了人们最现实最直接的日常生活。再次，将变革的希望寄托在“本真的文化”或“肯定的文化”上，却又深知这种文化只限于少数人，带有“小圈子的分工性格”，这种文化革命就必然与广大公众的社会实践相隔绝。又次，在这些思想家的想象中，艺术甚至文化实际上是可以区分为雅/俗不同形态的，而这种形态的区分其实又是和“真正的”/“虚假的”、“伟大的”/“卑劣的”、“好的”/“坏的”这类二元对立相一致的。好的皆好，坏的皆坏，非此即彼，恰似当年卢卡契的命题：“要卡夫卡还是托马斯·曼？”更重要的是，他们坚持优秀审美标准和趣味的观念，因而在现代主义与传统艺术的关系上处于十分尴尬的境地。他们一方面极力强调现代主义艺术的先锋派性质，否定传统艺术在当代社会的这种功能（诸如关于“现实主义”的争论）；另一方面又念念不忘传统艺术中的优秀标准和典范性，并极力将这种典范和优秀的品质移植到

---

① 马尔库塞：《审美之维——马尔库塞美学论著集》，三联书店，1989 年，第 207 页。

② 从总体上说，法兰克福学派的思想家们具有明显的精英主义倾向，但也有所不同。比如，阿多诺与马尔库塞就有差别，前者似乎更加精英主义，坚信爵士音乐是人的听觉的退化，而后者则在爵士音乐中看到了造反和颠覆的可能性；再比如，在阿多诺和本雅明之间也存在明显分歧，前者坚定地反对文化工业，而后者则在机械复制的艺术中看到了某种革命的力量，他甚至人为毕加索与大众的关系远不如卓别麟与大众的关系来得进步。参见本雅明：《机械复制时代的艺术》，浙江摄影出版社，1993 年。

现代主义艺术中来。这必然导致某种复杂的紧张状态,使得这些思想家往往不得不采取以激进主义来对抗传统主义的偏激做法。最后,法兰克福学派的批判理论夸大了文化决定论,而且又将文化定于一尊(本真的文化),所以,其精英主义的有色眼镜遮蔽了他们对复杂的文化现象的辩证认识,最终结果不是少数艺术家乌托邦性质的艺术实验,便是偏激的局限的"反文化"实践。

法兰克福学派的理论思考所反映出来的精英主义的局限性,突出地体现在其文化实践的困境上。曾经为马克思所关注的工人阶级及其社会实践,被排斥在文化研究的视野之外。文化的变革、意识的变革只有一条路可走,坚持高雅的精英的审美与文化趣味和标准,这显然是以一种近似"鸵鸟式的策略"来面对不断发展的社会文化和现实。

二 民粹文化观的尴尬

尽管英国文化研究与德国法兰克福学派并无直接的渊源关系,但有趣的是,如果我们把这两个思想派别置于西方现代思想背景中来考察,似乎有些对比参照的意义。或者更准确地说,两种文化研究的范式实际上体现出两种不同的文化观念。

依据西方学术界目前较为普遍的看法,英国文化研究起源于上世纪50年代,霍加特、威廉斯和汤普森是三个最重要的奠基人。有人认为,英国文化研究从一开始就有两个鲜明特征:一是强调研究的主体性,因而与社会科学中普遍的实证主义和客观论相区别;二是有一种明显的"介入"特征。[①] 英国文化研究出现的语境和法兰克福学派兴起的时期有所不同。其时,两次世界大战已经结束,英国进入经济和教育飞速发展的时期。教育界占统治地位的是利维斯主义(Leavisism),其核心是强调英国文化的"伟大传统",进而培育成熟的具有良好趣味的个体。利维斯主义的关键之处在于它对文化的看法,这与法兰克福学派颇为接近,那就是强调经典的优秀的文

① See Simon During, ed., *The Cultural Studies Reader*, London: Routledge, 1999, "Introduction".

化传统，强调高雅文化，而对大众文化的侵蚀则忧心忡忡，因为后者对前者是巨大的威胁。① 面对这种精英主义文化观，文化研究努力想扭转方向，把研究的焦点对准被利维斯主义所忽略了的文化现象。在威廉斯的研究中，英国工人阶级文化始终占有较为重要的地位，他的文化研究与霍加兹、汤普森等人的研究构成了英国文化研究的基础，这个基础后来在伯明翰学派的领袖霍尔等人那里得到了进一步发展。

英国文化研究的这种路径实际上是与其文化观密切相关的。在威廉斯看来，所谓文化乃是普通男女的“生活经验”而已。因此，艺术并不是一种独特的人类活动，它与生产劳动、政治活动甚至家庭生活并无根本区别。在他看来，强调个性的、独特的和超越日常性的文化，乃是资产阶级意识形态的表征。与此相对立的则是工人阶级的文化，其特点在于“本质上是社会的（在其中它创造了种种机制），而非个人的（尤其是劳心或想象性的劳作）”②。威廉斯和利维斯甚至法兰克福学派的一个基本区别就在于，前者诉求于一种“共同文化”，而后者则追求一种“差异的或等级的文化”。③ 透过这个分析系统，我们不难发现威廉斯所特有的文化观，那就是他极力要打碎精英/大众、高雅/低俗的对立二分，并极力扭转那种认为前者比后者优越的传统价值观。结果是英国文化学派必然要把大众文化或通俗文化纳入自己的视野。与法兰克福学派所持的那种激进否定的立场不同，在英国文化研究中，大众文化得到了更加深入的研究或肯定。由此我们可以归纳出英国文化研究和德国文化研究的三个根本区别点：一是英国文化研究更注重文化的社会实践性质，而德国文化研究则更关注其精神的、意识形态的乌托邦功能；二是英国文化研究更关注文化的日常性和开放性，而德国文化研究则凸显文化的超越性和封闭性；三是英国文化研究模式强调“共同文化”，而德国文化研究模式则偏重于文化的差异、分化和等级。

---

① 利维斯主义与法兰克福学派既接近，又有所不同。接近之处在于，它们都关注高雅的文化和优秀的审美标准，都对大众文化心存疑虑。不同之处在于，利维斯主义把焦点对准传统文化，而法兰克福学派则突出了现代主义的意义和功能。

② Raymond Williams, *Culture and Societ*, Harmondsworth: Penguin, 1963, p. 314.

③ See John Storey, *An Introduction to Cultural and Popular Culture*, London: Harvester Wheatsheaf, 1993, p. 59.

这里,我们不妨比较一下法兰克福学派的“肯定文化”(或“本真文化”)概念和英国文化主义的“共同文化”概念。在威廉斯看来,经过“漫长的革命”,共同文化的出现已经成为可能,因为教育的普及、文化水平的普遍提高、通讯和传播的扩大,使得更具参与性的民主的形成不再是遥远的目标。所谓共同文化,在威廉斯看来就是一种参与的民主,它与商业化的、市场化的消费文化有所不同,亦与个人化的、少数人的资产阶级文化有所区别。作为参与的民主文化,共同文化是和统治阶级的霸权文化对立的。威廉斯在晚年回忆道,他当年提出共同文化的概念,主要是为了反对“唯一的支配性的文化观念;我想表明的是文化与高雅文化之间的一种严格的对应,‘共同文化’——或共通的文化——这个术语严格说来是一种反对这种看法的立场。共同文化观认为,文化是远比社会精英更为广泛地创造出来的,其传播的范围也远比这个概念宽泛得多”①。恰如伊格尔顿所解释的那样,“对威廉斯来说,共同文化是一种其成员的集体实践自觉地重塑和重新界定的文化,而不是多数人接受和被动地奉行少数人构想的价值观”②。日常性、集体性和民主实践是共同文化的基本特征。与此不同,法兰克福学派肯定的文化则是一种少数人的文化,它突出的是个体的主体性而非集体的主体性;它强调的是精神的乌托邦性质,因而与具体的日常生活实践距离甚远,带有明显的否定性质。惟其如此,肯定的文化总是与少数精英的价值和选择相关,因而脱离了民众广泛的日常实践。

但是,共同文化在面临文化的商业化和市场化时,似乎有点尴尬。一方面,英国文化学派对大众文化或通俗文化有某种亲和力,但在揭橥和批判其意识形态欺骗方面,显然没有德国的法兰克福学派那样激进和深刻。换言之,面对大众文化的消极负面影响,民粹立场有时难以明确自己的位置。从这个角度说,法兰克福学派所采用的文化分化和等级的策略,似乎有其优点,它可以明确标举一种批判大众文化的立场。英国文化学派关注文化的日常性、共同性和公众参与性,在这个问题上容易显得模糊和暧昧。

由此来看,精英的立场和民粹的立场似乎都面临着某种困境,其所长和

① Raymond Williams, *The Politics of Modernism*, London; Verso, 1989, p. 193.

② Terry Eagleton, *The Idea of Culture*, London: Blackwell, 2000, p. 119.

所短在某些层面上往往是互补的。

三　本土文化语境与二元对立模式的超越

眼下中国的文化研究正值勃兴时期，德国模式和英国模式的启示不可小视。较之西方文化，中国当代文化似乎更显得复杂。无论从精英的视野抑或从民粹的角度来看，似乎都无法把握这种复杂性。于是，重新审视精英/民粹、高雅/通俗的二元对立模式，便是一个无法回避的课题。在中国当前的文化研究中，精英主义的立场并不鲜见。这种立场强调文化的优秀价值和传统，提倡高雅趣味，因此自然而然地排斥甚至鄙视大众文化。这种精英主义的做法往往把文化界定在范围相对狭小的领域里。它对大众文化中商业倾向和消费主义的批判彰显出一种社会批判的态度，但它的困境与法兰克福学派非常相似，那就是恪守某种一成不变的价值观，对不断发展的通俗主义和大众文化不是视若罔闻，就是怀有偏见，进而使得文化研究的格局相对狭小和局促。关注文化的精神性、个体性和乌托邦特质，在相当程度上忽略了普通黎民百姓现实的日常生活及其社会实践。在艺术领域，它一方面提倡优秀的价值观传统和艺术范式，另一方面则常常鼓励先锋派的艺术实践，有时落入学院派的窠臼。

较之精英主义的立场，相反的通俗主义立场亦有自己的问题。这种观点主张，大众文化在当代社会有其合理性和必然性，是社会文化当代转型的结果。它的出现不但是对一元化的文化格局的一种纠偏和为多元文化格局的形成提供了条件，而且相对于艰深难懂的精英文化，它为大众娱乐和消费提供了必要的文化资源。更有甚者，大众文化打破了少数人对文化的垄断，使大多数人接近文化成为可能。从这个角度说，大众文化乃是一种文化的民主参与的途径，它与过去那种自上而下的由精英启蒙的文化“大众化”或“普及化”的运动不同，走的是一条自下而上的路线，大众是自发地介入这一文化的。然而，恰如精英主义的困境一样，这种通俗主义也有自己的问题，那就是如何对大众文化中的种种局限和问题作深刻的反思和批判，特别是消费主义意识形态的膨胀，以及大众文化与主导文化霸权结盟的潜在危险等问题。

其实,如果我们对这两种立场带来的两难困境稍作反思,就不难发现这种对立二分带有权力话语性质,诚如福柯在解读历史时所发现的那样,所谓真/伪、理性/疯狂等一系列的对立二分范畴,乃是权力运作的产物。权力话语是通过种种排斥和限制的策略来实施其功能的。精英主义的立场从本质上说,就是恪守文化的高雅趣味,排斥通俗和流行的东西;与之相反,民粹的立场则是坚持文化的大众性和日常性,抵制少数人的文化霸权。尽管两者的出发点和归宿截然相反,但它们的思维本质却如出一辙。如果我们局限于精英/民粹的二元对立格局,那么,就有可能会遮蔽中国文化的诸多迫切问题及其复杂性。显而易见,精英主义有其局限,民粹主义亦有自身的局限,克服两者的短处而发挥其长处,便可获得一种更加合理更加有效的"视野融合",所谓"第三条道路"。换言之,在两种观念的张力关系中透视中国文化的问题,不失为一种思考途径。

首先,从德国和英国文化研究模式的实践来看,我们要破除现在的精英/大众二元思维模式,采用某种"之间"的方式来看待。因为从中国当代文化的现实发展来看,严格意义上的精英/大众的对立似乎已经不那么显著,恰如一些西方学者所说的那样,人人都是知识分子。在当代中国,随着教育和文化的发展,精英/大众彼此的相互渗透已成现实。因此,着眼于这一发展,拘于一隅的立场无疑会有所遮蔽和局限。"之间"对我们的启示至少体现在两个方面:第一,没有固定不变的刻板视野,透过不同角度来考察同一现象,将使我们看到同一现象的不同景观。所谓"视角主义"有其合理性。第二,"之间"还要求我们注意到不同视野或立场之间的差异,进而注意到其中所包含的互动的和互补的因素。于是,在"之间"审视,也就是在两种或更多不同的视角之间运动。或许我们可以模仿"主体间性"(intersubjectivity)的概念,来杜撰一个术语——"视角间性"(interperspectiveness),用以说明这种思考情境和方式。

其次,从德国和英国模式的实际操作层面来看,两种文化研究模式实际上都预先设定了某种价值观,并由此出发去推演和臧否其他文化。于是,真/伪、善/恶、美/丑的二元对立模式便不可避免。在这种模式中,褒贬扬抑必然导向某种排他性,"另类"文化常常被"缺席审判"。这种二元对立的模式,实际上向我们提出了如何避免或减少这种潜在的权力话语诱导的问题。

一方面，我们应尽力排除任何关于高雅或大众文化各自价值判断的先入之见，有必要对各种文化现象作具体分析；另一方面，这种做法本身并不是排斥任何价值判断，而是强调价值判断的合理性及其与文化语境的关联。换言之，任何拘泥于精英/民粹非此即彼的对立模式的价值观，其核心都是一种价值绝对论，潜在危险则是价值的专断。

由此我们进入了问题的第三个层面，即如何在避免价值相对主义和虚无主义的同时，提倡宽容和多元的文化观和价值观，鼓励各种文化立场的对话和交流，防止某种或某几种观念成为凌驾在其他文化之上的霸权。多元论的文化观应是文化研究的基本立场，如果说唯有高雅文化会导致一元化和独白的话，那么，到处是泛滥成灾的大众文化也同样令人窒息。在我看来，文化的发展实际上是各种因素妥协和相互作用的过程，而文化观或文化研究的发展也是各种学说和观念论争消长的过程。这种动态的妥协过程揭示了一个规律现象，文化场内各种力的相互作用才构成了文化的真正面貌。这实际上要求任何研究者都必须注意到各种力的这种互相作用及其所形成的场的复杂状态。尽管我们可以用某种“理想模式”来引导文化研究，但“理想模式”并不是文化的实际样态。因此，充分注意到多元力量的妥协和纠结，既是文化自身发展的规则，也是文化研究的基本守则。

最后，我们必须对中国当代的日常生活予以高度的重视，文化并不只在文学艺术或博物馆或电影院里。英国文化研究的一个重要启示，就在于它提出了对日常生活和文化日常性的关注。在这一点上，德国文化研究的模式有明显的理想主义和乌托邦色彩。日常生活在我们这个政治、经济和文化面临转型和急速发展的社会中，显然是一个极其重要的文化层面。学院化和专业化的文化研究容易忽略日常生活中的文化，而将注意力集中于狭小的雅文化领域。关心民众的日常生活，关注他们的文化日常性及其实践，在目前迈向“小康”社会和文化的中国，乃是文化研究中的一个无法回避的重要方面。

第四节　文化研究与二元对立思维

人类思维的发展是一个永无止境的漫长过程。思维的发展就意味着我

们看待事物方式的演变。从古至今,我们不但认识了更多的事物及其关联,而且不断地丰富我们看待世界的方式。就人文学科研究来说,大致有一个从一元到二元再到多元的发展历程。而文化研究的一个显著倾向就是强调多元化或多元性。

一元思维的特征是将万事万物归结为某个单一的原因加以解释,所谓万变不离其宗。中国古代思维的诸多类型都可以看到这种范式的踪影。诸如"道"、"天"、"气"等宏大概念,大都是永恒的绝对的"一"。老子言"道生一,一生二,二生三,三生万物",就是这种思路的表征。西方历史上存在着传统"宗教—形而上学"的世界观(韦伯),其实也是一种典型的一元思维,所有社会文化甚至自然现象,最终都归结到宗教的原因上加以解释。看来,一元性思维的典型特征体现为"万物归一"的逻辑推理,这种思维坚信在万事万物后面有一个"终极因"(亚里士多德语)决定着它们,因此,必须归结到这个"一"上加以解释。用现代哲学的语言来说,这种思维范式是同一性的线性因果律思维;用阿多诺的话来说,乃是一种"第一哲学"的表述,它预设了概念的第一性存在。在哲学上,同一性体现了个人意识的统一性,一切合理合法之物的逻辑普遍性,思想对象与自身的等同,以及主客体的和谐一致。① 诚然,我们对各种复杂的社会文化现象的解释,倘若确有藏在其后的统一的甚至唯一的根源或原因,对于我们把握实在世界的确是有所帮助的。一元性思维是一种最传统的思维范式,但照阿多诺的看法,一元性思维有其潜在的危险,那就是它在特定的条件下将导致思想的暴力和专制。当一切思想和观念都必须合乎某个预设的价值规范或合法化根据时,不言而喻,丰富多样的现象必定会被简单化地纳入某种先在的解释模式之中。在这种条件下,差异、变化、他者便不可避免地被遏止了,只剩下一种思想、一种价值、一种标准。回顾历史,我们对这一思维模式并不陌生,我们的社会和文化曾深受这种思维范式的压制。曾几何时,一切文学作品统统被纳入"香花—毒草"的模式之中予以判断,非此即彼的思维定势,导致了文化的专制和思想的专制。毋庸讳言,任何政治上的专制,其源盖出于此。

---

① 阿多诺:《启蒙辩证法》,重庆出版社,1993 年,第 139 页。

较之一元思维，二元思维范式的出现乃是一种进步。它注意的事物的两个不同侧面及其相互关系。如果说一元思维大抵呈现为人为的抽象和归纳的话，那么，二元思维好像更加符合事物存在的样态。在社会文化现象中、自然界现象中，广泛地存在着各种各样的二元对立现象，甚至我们的日常语言中，亦有林林总总的二元概念用以描述这些现象，比如“天地”、“日月”、“男女”、“老少”、“枯荣”、“潮起潮落”、“阴晴圆缺”、“文化自然”等等。在中国古典美学和文论中，二元思维是一种典型的思考和表述范式。我们只要对中国古典美学和文论的基本范畴稍加检视，就会发现许许多多的范畴是成双成对地构造的：“阴阳”、“形神”、“情景”、“文质”、“美善”、“虚实”、“阳刚阴柔”、“婉约豪放”等；不仅是美学和文论，中国哲学也同样如此：“天人”、“知行”、“善恶”、“乾坤”、“有无”、“义利”、“动静”、“损益”。这些范畴典型地标示了中国传统思维的特色。李泽厚发现，中国古典美学中，儒道互补这样的二元格局自不待言，“与中国哲学一致，中国美学的着眼点更多不是对象、实体，而是功能、关系、韵律。从‘阴阳’（以及后代的有无、形神、虚实等）、‘和同’到气势、韵味，中国古典美学的范畴、规律和原则大都是功能性的。它们作为矛盾结构，强调得更多的是对立面之间的渗透与协调，而不是对立面的排斥与冲突。”①比较起来，西方美学亦有同样的思维模式，亦即强调二元对立的范畴或概念，所谓真/伪、善/恶、美/丑、优美/崇高等即如是。浪漫主义的大师雨果所提倡的著名的对立美学原则，可谓是一种典型的表述：“丑就在美的旁边，畸形靠近着优美，丑怪藏在崇高背后，美与恶并存，光明与黑暗相共。”②

二元思维（或二元对立思维）不仅是传统学术的“知识型”（福柯语），也是现代人文科学、社会科学甚至自然科学中普遍运用的有效思维范式。最具代表性的也许要算结构主义的“二项对立”模式了。这种源于索绪尔的“语言/言语”的二元对立模式，强调一个词语或概念的意义要参照另一相对的词语或概念加以解释；两个对应概念构成了一个完整的系统，诸如“文化/自然”、“黑暗/光明”、“男性/女性”、“生/死”等等。显然，这种范式

① 李泽厚：《美的历程》，文物出版社，1981 年，第 52 页。
② 雨果：《论文学》，上海译文出版社，1980 年，第 30 页。

不只是对语言意义的关系表述,同时也是一种思维构架,它把现实世界的事物区分为两个相互对立彼此排斥的范畴,一方面强调了两者的不同特征,另一方面又凸显出两者的密切关系,一方的意义只有参照另一方才能加以界定和解释。用韦伯的术语来说,结构主义的"二项对立"模式,乃是一种"理想的类型",即是说,它是经过思维的抽象而得出的结构类型。相对于大千世界复杂的现象,这显然是一种简化、归纳和凝缩,它揭橥了事物的矛盾性和对立面,但并非任何事物都是如此,也不是任何现象都可以归纳为"二项对立"关系。比如黑暗和光明,两者之间其实存在着许多复杂的过渡形态或中间形态,恰如黑白之间有广泛的"灰色区域"一样。因此,二元思维的运用必须充分注意到这些"灰色区域"。

从学理上看,二元思维乃是一种非常有效的范式,它使我们注意到了事物彼此相对或对立的两个层面及其相互排斥甚至转化的关系。如果没有这种二元思维,我们对复杂的文学和审美现象往往会不知所措,难以分析和解释。比如,中国美学的那些成双成对的概念,对于解释中国古典诗歌、绘画和音乐应该说是很有效的;结构主义的二元对立模式在解释文学作品时也是很有用的。但问题在于如何使得二元对立模式的趋向于辩证理解,而不是简单的极化和绝对化,否则,表面上的二元思维便有可能转化为一元思维。其典型的"症状"是一种粗暴划分优劣高下的等级系统,进而走向非此即彼思维的倾向。中国近代以来,我们在文化上有许多非常激进的对应观念,诸如中/西、新/旧、激进/保守、好/坏等等,在运用这些二元范畴时,往往显出取其一端鄙弃另一端的倾向。在西方美学中亦有同样的倾向,比如卢卡奇著名的追问"要卡夫卡还是托马斯·曼"就是一例。这种以二元对立思维模式出现的一元思维范式,忽略二元范畴之间的复杂关系和转化可能,在人为的对立中把二元暗中转化为一元,常常是接纳某一要素而排斥另一要素。比如"外国的月亮比中国的圆"、"破旧立新"、"香花/毒草"等表述,都是这种非此即彼一元倾向的表现。我以为,二元思维是一种有效的思维范式,但关键在于我们如何合理地加以运用。可怕的不是二元对立思维,而是把这种二元关系转化为一元格局。所以,运用二元思维范式时,我们应该充分注意到二元对立面的转化、互渗和关联,而不是虚假的甚至人为的对立性和排他性。反观中国古典哲学,就很强调这一点,诚如李泽厚指出的那

样,它注意的是矛盾结构中对立面之间的渗透与协调,而不是对立面的排斥与冲突。就文学和美学研究而言,二元思维的运用往往很容易堕入一元思维的窠臼,最终把二元归并为一元,取消了差异、对立、转化和互渗,而且整个排除了二元范畴之间复杂的关联和过渡形态。在福柯看来,在人类思想史上,二元对立的范畴不但普遍存在,而且被认为是理所当然的,比如理性/疯狂、真理/谎言、合法/不合法、善/恶等。这些二元范畴的存在其实并不是自然而然或理所当然的,而是有其深刻的意识形态根据。不同的社会文化阶层对二元范畴的确立表现了特定的文化权力,褒贬扬抑中传达出特定的价值观念和立场,这就是所谓的"知识型",一种权力话语形式,它通过臧否褒贬而确立了特定的意识形态和价值观。"理所当然"的选择和判断后面,掩盖了复杂的阶级、种族、性别等方面的不平等和压迫。英国社会学家鲍曼说得好:

> 现代性似乎从来不对它的地位的普遍性基础怀有这种疑虑。被强加于世界的价值等级体系如此坚固,它一直是这一世界观的基础,远远不是一个可以公开讨论的问题。这一价值等级体系几乎没有进入意识层面,始终是这一个时代中"被认为理所当然"最强有力的东西。西方胜于东方,白人胜于黑人,文明胜于原始,有教养的胜于无教养的,理智的胜于失去理智的,健康的胜于病弱,男人胜于女人,身心健全的胜于犯上作乱者,多胜于少,财富胜于节俭,生产力发达胜于生产力低下,发达的文明胜于不发达的文明,这样的一些价值级别,除了那些丧失判断能力和愚昧无知的人之外,对所有其他人来说,都是确切无疑的。现在,它们的"确切无疑性"都已成为过去。它们遭到了挑战。更有甚者,现在我们已经认识到,这些价值如果相互分离就无法真正存在,只有结合到一起,才有意义,它们是同一个权力综合体的种种体现,是同一个世界的权力结构,只要这一结构依然没有被触动,就仍然保持着它们的权威性,不过,这回它要死里逃生几乎是不可能了。①

表面的二元实际上乃是一元的统治,今天这种一元的"确切无疑性"已遭遇

① 鲍曼:《立法者和解释者》,上海人民出版社,2000 年,第 160—161 页。

到深刻的质疑。那么,它究竟受到了什么挑战?这就是多元思维模式。如果说二元对立思维尚未鲜明体现出与一元思维的对抗立场的话,那么,多元性思维范式则显而易见地是在颠覆一元思维结构。

多元思维作为一种范式,强调的是异质胜于同质,差异优于同一,权力的分散比集中更可取;它主张实在、真理、价值、社会应该是多元和开放的,而不是先验地定于一尊,对差异的宽容是这种思维方式最显著的特征。从心理学上说,精神分析的"自由联想"和认知心理学的"发散思维"就代表了这种倾向。用心理学家吉尔福德的话来说,发散思维就是对各种不同答案的宽容,指向多个不确定的结论或结论,它与指向唯一正确答案的辐合思维对应。① 从哲学上说,多元论就是对本质主义的质疑,对线性因果关系和现象/本质对应逻辑关系的颠覆。尼采的"视角主义"就主张,不存在永恒不变的和绝对客观的唯一真实,只有透过不同视角看到的事物。维特根斯坦发现,我们通常用语言所表述的事物的本质,其实不过是语言的用法所导致的。比如我们所说的"美的"事物,究其根本乃是一种情绪"感叹",一种语言游戏中常见的"家族相似"而已,并不存在使一切事物成其为美的柏拉图式的"美的本质"。

文学研究或任何人文社会科学的研究都必须使用概念,而概念的运用就是一种规定,一旦界定便构成了肯定和否定。鲍曼指出:"每一种定义都把一个领域劈为两半:彼与此,内与外,我们与他们。每一种定义都最终宣告了一种对立,这种对立的标志就是:在界限的这边所存在的某一种特征,恰为界限之另一边所缺乏。"②这就意味着使用概念很容易落入一元论的陷阱,走上非此即彼的歧途。而多元性思维主张的正是事物的多面性和复杂关系,甚至超越了二元思维的两项对立格局而透视更为复杂的结构关系。在这个意义上,本雅明所提倡的独特的"星丛"方法,乃是抵制同一性思维的有效方法。他有一个著名的比喻:"理念之于对象正如星丛之于星星。"③

---

① P. E. Vernon, ed., *Creativity*, Harnoondsworth: Penguin, 1970, 170 ff.

② 鲍曼:《立法者和解释者》,上海人民出版社,2000 年,第 9 页。

③ 本雅明:《德国悲剧的起源》,文化艺术出版社,2001 年,第 7 页。译文参照原文稍有改动。

这就是说,观念的思考恰似一个星丛,而思考的对象恰如诸多星星。在本雅明的思想中,“星丛”的概念并不是理性主义的“宇宙”,毋宁说,他采用这个概念的用心在于强调思想的广阔性和包容性。他曾形象地说到,哲学的思考就像是“马赛克”,“两者都是由独特的和各不相关的因素构成的”,“概念的功能就是把现象聚集在一起”,“理念存在于不可化约的多元性之中”。①

> 理念遵循这样的法则:一切本质都是完整纯洁的独立存在,不仅独立于现象,而且特别相互独立。正如天体的和谐取决于并不相互接触的星星轨道,所以,理念世界的存在取决于纯粹本质之间不可沟通的距离。每一个理念都是一颗行星,都像相互关联的行星一样与其他理念相关联。这种本质之间的和谐关系就是构成真理的因素。②

阿多诺进一步发展了“星丛”的思路,使之成为对抗同一性思维的有力武器。他坚信,星丛不应该被简单地还原为某种本质,“作为一个星丛,理论思维围着它想打开的概念转,希望像对付一个严加保护的保险箱的锁一样把它突然打开:不是靠一把钥匙或一个数字,而是靠一种数字组合”③。

无论从历史的角度抑或逻辑的角度来看,从一元到二元,再到多元,应该说是思维方式的递进发展。回到本文的主题——二元思维问题上来,我以为,三种思维范式各有特点,彼此之间也存在着复杂的关联,一种范式的优点常常就是另一种范式的缺陷,因此,从学理层面说,也就存在着各种范式之间互相渗透转换的可能性。就二元思维和一元思维的关系问题来说,我以为,最需警惕的是以二元思维形式出现的一元思维范式,即表面上看是一种二元对立思维,主张事物的矛盾性和辩证关系,但实质上则是择其一端而舍弃另一端,暗中施行隐蔽的权力话语力量,对“异己”和“他者”加以排斥,进而趋向与某种文化暴力和霸权。因此,一元思维的潜在局限往往被强加给二元思维,把问题算在二元思维上,这是一个需要揭穿的假象。关于这一点,德里达的解构实践很有启发性。在他看来,二元对立是一个等级秩序

---

① 同上书,第7、2、8、15页。译文参照原文稍有改动。
② 本雅明:《德国悲剧的起源》,文化艺术出版社,2001年,第10页。
③ 阿多诺:《否定的辩证法》,重庆出版社,1993年,第161页。

的结构,必然是一方压制另一方,但这种压制的暴力又必须依赖于被压制的另一方。解构就是要颠倒这样的二元扬此贬彼、纳此斥彼的方法。

就中国当代文化研究来说,我以为重要的不是批判和限制二元思维范式,而是要大力发展和完善这种有效的思维范式。关键是必须防范以二元思维形式出现的一元思维模式。从现代人文和社会科学的发展来看,许多很有影响的学术成就,其实都是二元思维的产物。远的不说,就 20 世纪来看,弗洛伊德精神分析的"快乐原则/现实原则"理论,韦伯社会学的"工具理性/价值理性"范式,巴赫金的"官方文化/民间狂欢"文化理论,巴特的"可写的文本/可读的文本"概念,尼采的"酒神精神/日神精神"理论,索绪尔的"语言/言语"模式,鲍曼的"立法者/解释者"范式,雅科布逊的"转喻/隐喻"两极理论,等等,都是成功的二元思维理论典范。

就多元思维与一元思维的关系而言,也存在着互补的可能性。一元思维容易导向本质主义、线性因果关系和思想上的霸权主义,但它也有多元思维所缺乏的确定性、明晰性和总体性;多元思维虽然对差异持宽容态度,但也容易滑向相对主义甚至虚无主义。后现代讨论中所暴露出的问题就是如此。后现代的反本质主义、反绝对论和反中心论,其实也暗藏着种种深刻的危机和危险。严格地说,当人们把一切价值和判断都相对主义化,这本身也是一种绝对论的表征。伊格尔顿写道:"后现代性是一种思想风格,它怀疑关于真理、理性、同一性和客观性的古典概念,怀疑普遍进步和解放的观念,怀疑单一体系、大叙事或者解释的最终根据。与启蒙主义的规范相对立,它把世界看作是偶然的、没有根据的、多样的、易变的和不确定的,是一系列分离的文化或者释义。"①显然,作为对一元思维的反叛和反思,后现代的多元性思维有其显而易见的合理性。但是,它的问题和局限也同样明显。在文学研究和美学中,价值论的相对主义倾向、"怎么都行"的认识论的无政府主义,必然导致某种混乱和尴尬。文本没有自身的意义,只有读者从不同角度揭示出来的不同意义,"一千个读者就有一千个哈姆雷特",这种观念对于解构"作者中心论"和意义的专制确有合理性;但是,当一切价值的相对

① 伊格尔顿:《后现代的幻象》,商务印书馆,2000 年,第 1 页。

化变得绝对化时，其实正是价值的消解，是以激进面目掩藏其内在的保守倾向。所以，我认为，存在着在一元与多元之间的“第三条道路”，也就是说，虽然一元与多元是一个二元对立范畴，但是我们不必在这个关系问题上重蹈一元中心论之非此即彼的覆辙，而是在行使一元的权威时充分注意到多元的存在和他者的权利；同时，在使用多元思维范式时，力避导向相对主义和虚无主义，防止变成零散的碎片和无关的“星丛”。因此，作为研究主体，恪守某种价值论立场不但是必要的，而且是必需的。换一种流行的说法，那就是第三条道路就是在一元与多元之间保持某种“必要的张力”。

那么，如何保持这种“必要的张力”呢？换言之，如何在一元、二元和多元之间保持一种恰当的合理的关系呢？首先，我们面临的问题是：有无超越阶级、种族、性别等地方性话语或“少数话语”之上的普遍的、共同的人类价值？这是一个难解的问题，因为不同的解答遭遇到不同的困境。说存在这样的普遍价值，那么如何与那些霸权的、压制性的意识形态相区别？说不存在这样的价值，那么，交往和对话的共同基础又何在？我们用一个传统的美学概念可以勉强对付过去，所谓“多样的统一”或“寓杂多于统一”，但在具体方法论上仍有许多尚待细化的问题：统一是否会重新成为一种霸权？统一是否必然消解差异和他者？

其次，如果有这样的普遍价值存在，进一步的问题就是这样的价值是如何确立的？是先验的不可讨论的，还是经由对话协商所确立的？它确立的规则是什么？也就是说，这些普遍的价值是不是互为主体性的根据？在文学研究和美学研究这样传统的人文学科领域，研究者个性和个人视角的合理性往往会凸显出来。那么，局部性和地方性的知识如何达成可理解性和共识？其基础和根据又是什么？不同观点和方法之间的差异关系如何保持？我以为文化研究上的一个概念可以再次作为一种思路，所谓文化并非如学者建构的那样的理想类型，而是各种力量相互作用互相妥协的产物。如果说存在着普遍的共同的价值，那么，它们并不是先验地预设的，而一定是各种地方性话语相互沟通达到妥协的产物，是一种合力状态。在这样的状态中，研究者的他者话语既可以保持自身特色，同时又有了可以相互沟通和交流的相对的共同基础。

再次，假如我们认同了普遍的共同的价值存在的必要性，接下来便是如

何看待各种局部性和地方性话语,以及思维各个元素间的关系。后现代观念中的又一个想法值得关注,那就是任何事物和现象都是由它们内部各种因素或力量的关系假定的,恰如共识或共同价值是不同观念交往妥协的产物一样。对二元思维来说,有一个在强调对立排斥一面的同时,又充分注意到两者的相对转化与渗透的可能性。如前所述,如果我们只是片面地强调二者的对立和排他性,忽略了其复杂关联和大量的中介区域,那么便很容易落入非此即彼的一元性思维陷阱。同时,二元思维的一个重要特征是其相对性,一方的意义必须参照另一方才能加以理解。于是,从思维的方法论上来说,“他者”永远是理解“我们”的不可或缺的参照系。进一步,对于多元思维来说,也有一个对多元之间的相互关系和结构秩序的把握。承认多元的合理性和必要性,并不意味着任何元素都是同等重要和具有同等价值的,在共同价值基础上的结构关系更是不能忽略的。否则,当我们面对任何文学或美学现象时,便会无所适从,难以比较评判具体的文学作品。但是,如果要对多元因素作这样的结构性整合,如何保证不同要素的存在而不至于导致新的文化霸权和压制,将是一个艰难的课题

第五节　文化(知识)场的资本争夺

文化史上有许多现象令人费解。比如,白居易说过:“夫贯耳贱目,荣古陋今,人之大情也!”为什么总是把古典的东西视为值得称道的,而对当代的作品常常视若不见?西方文化史上也有一些令人难解的范例。例如,晚近文化学和创造心理学提出了一个棘手的问题:同是立体主义的大师,为什么毕加索斐声画坛,享尽声名利禄之富贵,而布拉克则地位名声都要卑微得多?难道真的是后者的才智逊于前者?

毫无疑问,任何作家艺术家要在文化史上占有一席之地,都取决于许多复杂的甚至是偶然的因素。一方面,用达尔文的进化论语言来说,文化的历史乃是一个“物竞天择”和“适者生存”的历程,一个不断地披沙拣金的过程。莎士比亚是在辞世许多年后并经过激烈的论争才得到了承认,这样的例子历史上屡见不鲜。另一方面,站在作家艺术家的主体论立场上,文化的历史恐怕在相当程度上又是一个主体间相互斗争、较量和妥协的过程。过

去我们把阶级斗争理论无限扩大,带来了许多惨痛的历史教训;不过,倘若我们有条件地使用“文化斗争”的范式来思考文化自身的历史和变迁,这种观念非但不是毫无道理的,而且会给我们带来一些新的见识。

历史和后人往往会把前人“经典化”和“神圣化”,加之扑朔迷离的历史,往往遮蔽了后人的眼光,以至于有些人天真地认为它天马行空自有一席之地,而另一些人又误以为进入文化的历史并获得某种地位,简直是非理性的,毫无规则可寻。我以为,关于文化的“浪漫主义”和“虚无主义”其实都是缺乏历史感和文化见识的。文化活动与其他任何人类活动一样,有自身的游戏规则,无论你是自觉还是不自觉地“游戏”,其实都受到这些规则的制约和左右。

文化史的研究揭示了这样一个现象:文化或文学艺术不过是一个类似物理学上所说的“场”,是由各种力量错综复杂的对立关系构成的。在这个“场”中,不同的作家艺术家以及其他种种相关角色构成了各自不同的位置和力量。文学艺术说到底乃是人们进行符号斗争和实施个人策略的场所。所谓斗争,意指对权力(包括词语的权力或命名的权力等)的争夺;而所谓策略则是指借此以获得象征(符号)资本的积累。布尔迪厄指出,所谓“场”牵涉三个要素:第一,艺术场与权力场相对的场的位置。文人不过是统治阶级中被统治的那一部分人。第二,行动者或体制所占据的位置之间关系的客观结构,这些行动者或体制是为争夺在这个场中的特殊权威的合法形式而展开竞争的。第三,行动者的文化习性。①

文化或艺术场内所出现的一切活动,无不和位置或资本之争有关。说穿了就是一个文化人争取自己优越位置以“合法化”的斗争。我们注意到,不同时代的文学艺术或是不同流派风格之争,都始终隐含着“占有和排斥”的斗争。因此,在任何文化场或知识场内,总是存在着“既得利益者”和“新来者”两种不同角色。前者是已经获得了较好位置并有所收益的人,而后者则是一无所有却又期望挤进场内并占有一席之地者。正像所谓“零游戏”所揭示的规律那样,特定社会、时期和文化中的名声、地位和文化资本

① 包亚明编译:《文化资本与社会炼金术:布尔迪厄访谈录》,上海人民出版社,1997 年,第 150 页。

的总量是相对固定的,但占有这些资本和地位的人却不断发生变化。“三十年河东、三十年河西”,便是这一变化的形象描述。透过文学艺术甚至更广泛的文化史,我们可以看到,“既得利益者”和“新来者”这两种人实际上构成了两种文化角色,他们在历史上反复出现,并不断较量争夺。布尔迪厄一语中的:“社会行动者不是‘粒子’,并不是被外力机械地推来拉去的。他们更是资本的承受者,根据他们的轨迹,根据他们通过资本(数量和结构)的捐赠而在场内占据的地位,他们要么倾向于积极地把自己引向对资本分布的维护,要么就是颠覆这种分布。”①布尔迪厄的意思是,场的行动者(即文化主体)在场内所进行的活动,说穿了不过是一种对场内文化资本或资源的争夺,不同人由于各自拥有不同的文化资本,因此在文化场内处于不同的位置。有的人要维护现存的位置关系和利益格局,而新来者或分化出来的人则要求改变现有格局,以便自己处于有利位置。这种看法看似简单,却也道出了文化场内实际发生的变化。依据这个分析系统,我们可以把文化主体的分化过程,看做是一个文化场内不同行动者的位置发生变化的过程,看做是一个“占有和排斥”关系和结构的新组合。布尔迪厄依据韦伯宗教社会学研究,总结出两种角色:“牧师”和“预言家”。前者是现存秩序的捍卫者和受益者,后者则是现存秩序的颠覆者。文化史上这两种角色之间的斗争不断地复现为“保守派”与“革新派”的文化冲突。

假如真的是这样,文化的运动不过是场内不同角色位置和资本拥有多寡的变化,是争夺文化合法化证明的“权力”的较量,那么,这种争夺和较量是通过什么策略来实施呢?换一种问法:在文化场里,文化人是如何争得自己的某种文化名声和文化资本的呢?这话虽然听起来有点儿赤裸裸的味道,却接触到文化游戏规则的内在核心所在。

虽然文化这个场内云集了许多迥然异趣的角色和行为,但文化资本的分布和位置的差异却始终存在。不同角色及其文化习性的较量,最明显的策略之一是一种“排斥”。排斥总是和以下几个因素有关:首先,排斥体现为特定文化场中的“禁忌”。任何时代的人总是存在着这样和那样的文化

① 同上书,第154页。

禁忌,尽管开明的时代与保守的时代有很大的不同。禁忌其实也是文化自身,是文化的导向和习性,但它最终却又有利于某些人而不利于另一些人。这种不平衡的禁忌关系构成了有人需要维护现存的禁忌,而另一些人则梦寐以求地想颠覆这样的禁忌。在文学艺术的题材问题上,我们已经非常熟悉所谓"题材突破"的涵义,它说白了不过是对现存禁忌的"越轨行为"而已。后来者总是以其对禁忌的反叛和颠覆为策略,而现存场内关系和资本分布的得益者又总是要维护既有的禁忌。这种事例在中国古代文学史上屡见不鲜。其次,排斥又和价值观或真理观相联系。福柯曾以"求真意志"和"求知意志"这样的概念来描述。在他看来,话语总是与特定社会的真/伪、理性/疯狂、善/恶、美/丑等对立而分的原则联系在一起。求真就意味着拒绝另一面。但问题在于,被当做真理、理性、善或美的东西,有时并非真的如此,而被作为对立面的事物也并不一定是负面的。于是我们看到,在文化史上,文化场内现存关系的维护者和捍卫者总是千万百计地把现状描述成合理的,符合真理和知识,进而以"求真"和"求知"的名义促使人们认可现状。反之,先锋派和革命派又总是以揭露现存文化不符合"求真"的那一面来为自己寻找根据和力量。历史上,文学艺术的新风格往往带有某种程度的激进和颠覆的色彩,它们对现存的事物深感不满,对传统大加挞伐,无非是想获得一种新的"求真意志"而已。当然,这里还有更深刻的问题,那就是旧的未必一定是衰朽的,新的未必一定是有价值的,这需要仔细甄别和分析。最后,排斥还与"话语圈子"密切相关。不同的话语拥有者属于不同的话语圈子,他们是一些有所区别的信仰群体,操着不同的话语形式,这就带来了"我们"与"他者"的身份差异及其自我意识。"我们"也就是不同于"他者",与他们有别,这就自觉不自觉地导致某种程度的区分意识和行为。不同文学流派之间的纷争和较量,恰恰就是这种圈子之间在场内关系的表征。当然,无论是新旧之争,抑或是同时代不同观念风格之争,排斥或以共存为结局,或以优胜劣汰为归依。

文化场游戏的策略之二,可以宽泛地描述为"命名权"的争夺。如果我们把中国当代文化的发展视为一个不断地从整合状态向分化状态的转变,那么,出现了主导文化、精英文化和大众文化三个相对独立的部分这个事实是显而易见的。主导文化的生产者反复地强调主旋律,强调社会主义文艺

的引导功能,以此区别于其他文化;精英文化的生产者则关注艺术的美学价值和艺术的创造性,提倡高雅的艺术趣味和对生活的“陌生化”,并常常以一种先锋的甚至异端的面目出现,以此来抗拒其他文化的冲击和压力;大众文化似乎缺少直接的“名”的论辩,它更多地是以一种“实”的形态,来表明自己和主导文化以及精英文化的根本区别。大众文化的娱乐性、商业价值以及蕴含其中的消费主义和享乐主义,显然不同于主导文化和精英文化。如果我们以思想性、审美性和娱乐性这样三个不那么精确的概念来归纳三种文化的“合法化根据”的话,那么,三种文化生产主体及其理论家之间有意无意的论争,都不过是一种区分原则的运用。换言之,通过对自己特征的命名,来确证自己的文化合法性,并达到与其他文化的区辨。

不仅这三种文化通过命名来操作,在任何一种文化类型中,命名的把戏都同样存在。从“新写实”到“新状态”,从“私人化写作”到“断裂派”,命名成了确证自己存在的一种不可或缺的手段。命名既是一种肯定,同时又是一种否定。肯定不过是标明自己的特征,而否定的恰恰就是不同于自身的“他者”。从某种程度上说,在文化场内,文化资本的争夺是环绕着词语资源和命名权而展开的,因为谁占有了词语资源和拥有了命名权,事实上也就在文化场里处于一个优势地位,进而能够提高自己文化产品价值,并拥有更多的文化资本,最终实现对他人实施“符号暴力”的可能性。新来者往往处于文化场的边缘,他们向往中心,却往往以否定中心开始他们艰难的“中心之旅”。他们通过对中心的发难和颠覆,在消解中心的同时将力量和资本转向自己,最终使得自己占据新的中心。布尔迪厄在分析这一问题时深刻地指出:

> 事实上发生在文学和艺术场的斗争中的一个主要问题是对场的边界的界定。诸如“这根本不是诗歌”或“这根本不是文学”这样的论断,实际上意味着拒绝这些诗歌或文学的合法存在,把它们从游戏中排除出去,开除它们的教籍。这个象征性的排除仅仅是一种努力的颠覆,这种努力企图征集一个对合法化的实践的界定,譬如,建构一个作为永久的和普遍的本质的艺术或流派的历史性定义,而这一定义是与那些掌握了某种特定资本的人的利益相一致的。这一努力成功的时候,策略(如同它们激发出的能力一样)与特定意义上的艺术性和政治性因素就会密不可分,策略从本质上保证了某些他拥有控制资本的权力,这些

> 资本是通过合法性的实践的定义的征集而为那些拥有者所掌握的。这就是游戏规则，这个规则对拥有王牌的那些人最为优惠，这个规则可能会强加到每一个人头上；于是胜利者的成功就成了衡量所有成功的标准。①

如果我们把布氏的这种社会学理论，与俄国形式主义的“陌生化”理论结合起来，可以获得一种“视界融合”的效果，在形式主义者看来，文学史的进化乃是一个作为边缘非文学和亚文学对正宗文学和体制文学不断挑战和颠覆的过程，它体现为一个持续的“陌生化”过程：新的东西开始总是以“异端”或“他者”的面目出现，陌生的事物最终被体制化和熟悉化，进而丧失了原有的功能。一言以蔽之：“命名，尤其是命名那些无法命名之物的权力，是一种不可小看的权力。”“命名一个事物，也就意味着赋予了这一事物存在的权力。”②

策略之三是所谓普泛化。无论是排斥还是命名，最终的合法化根据都必须诉诸社会和文化。但我们知道，在存在着明显社会分层的条件下，文化实际上是有所区别的，不同的人和不同的趣味要求不同的亚文化。但是，我们又注意到，在存在多种文化的条件下，那些占据优势或支配地位的亚文化往往又对其他亚文化形成某种“霸权”。传统上人们认为，文化的确立实际上和政治一样是通过强制的手段而暴力地获得的，如马克思所说的占统治地位的统治阶级文化等。后来的文化史家们发现，文化的支配地位的获得远比人们想象的复杂得多。文化霸权的形成与其说是强制的，不如更准确地说是通过默认或认同而获得的。葛兰西指出，文化的支配实际上通过两种方式获得，一是把某一亚文化扩而大之为普遍的甚至整个人类共有的文化，二是使社会其他群体和集团逐渐默认这样的普遍文化，进而取得文化上的支配地位。我们注意到，在文化场内，各种亚文化及其行动主体之间文化资本的争夺以及各自合法性的论证，往往是从命名这样排他的区分策略开

---

① 包亚明编译：《文化资本与社会炼金术：布尔迪厄访谈录》，上海人民出版社，1997 年，第 84 页。

② 包亚明编译：《文化资本与社会炼金术：布尔迪厄访谈录》，上海人民出版社，1997 年，第 91、138 页。

始,然后逐渐转向普泛化。换言之,当区别获得了自身的合法性之后,接下来的工作便是对自己与他者的“鸿沟”加以模糊,以便取得更多人的认可。在文化场里,胜者就是其文化资本扩大或增值的人,而败者则是其文化资本贬值或消失的人。文化资本拥有状况的变化,也就是场内不同角色相对位置的变化。根据布尔迪厄的看法,符号(象征)斗争中的任何胜利,都意味着某人的符号商品被认为比别人的商品更有价值,即是说,胜者的产品价值要压倒败者。更进一步,布尔迪厄认为,符号斗争的胜利不仅提升了胜者产品的价值,同时还赋予胜者以一种特有的“符号暴力”,胜者可以借助自己的胜利,把自己的产品强加给社会,并对消费者施加压力。这正是葛兰西的文化“霸权”的另一种表述。在这个过程中,由于把个别的、特定的亚文化升格为公共的、共享的文化,它便获得了普遍性和公共性,获得了这样或那样的公共认可,这就为文化资本的增值创造了可能。在当今的媒介社会和消费社会中,这种公共性和普遍性的获得更加离不开大众媒介和体制。反对媒介和体制的人,首先必须依赖于媒介和体制来获得一定的力量,这正是所有貌似激进的先锋派们面临的暧昧立场和尴尬境地。于是,我们看到一些常常在大众文化甚至庸俗艺术中采用的“时尚”和“炒作”的手法,也成了先锋派的看家本领。在这一点上,先锋与后卫也就变得不那么泾渭分明了,甚至外在的先锋性之下掩盖了十足的“后卫性”。

说到这里,有两个问题需要特别指出。第一,文化活动中实际上存在着各种“暴力行为”,只不过这些行为通常以一种被默认的方式实施而已。当把一种“我们”扩大为包容“他者”时,当把一种亚文化现象无限地扩大为普遍的文化时,其中起作用的暴力是不难察觉的。第二,在一个日益趋向于多元化的文化中,我们要想去魅性地揭示文化场内的“阶级斗争”,如何摆脱“非此即彼”和“你死我活”的二元对立倾向,真正做到多元共存,显然是一个无法回避的问题。我们曾经因为那种狭隘片面的二元对立思维,即非友即敌、非真理即谬误、非香花即毒草式的观念吃够了苦头,宽容和共存也许是一个明智的选择。

参考文献

中文文献：

阿多诺：《否定的辩证法》，重庆出版社，1993 年版。

巴赫金：《巴赫金文论选》，中国社会科学出版社，1996 年。

包亚明编：《文化资本与社会炼金术——布尔迪厄访谈录》，上海人民出版社，1997 年。

鲍曼：《立法者和解释者》，上海人民出版社，2000 年。

本雅明：《机械复制时代的艺术》，浙江摄影出版社，1993 年。

本雅明：《德国悲剧的起源》，文化艺术出版社，2001 年。

布尔迪厄：《论电视》，辽宁教育出版社，2000 年。

费瑟斯通：《消费文化与后现代主义》，译林出版社，2000 年。

方珊编：《俄国形式主义文论选》，三联书店，1989 年。

哈贝马斯：《交往行动理论》第一卷，重庆出版社，1994 年。

赫勒：《日常生活》，重庆出版社，1990 年。

海德格尔：《存在与时间》，三联书店，1987 年。

柯勒律治：《文学生涯》，见《十九世纪英国诗人论诗》，人民文学出版社，1984 年。

罗刚、刘象愚主编：《文化研究读本》，中国社会科学出版社，2000 年。

马尔库塞：《作为现实形式的艺术》，见伍蠡甫、胡经之主编《西方文艺理论名著选编》，北京大学出版社，1987 年。

马尔库塞：《审美之维——马尔库塞美学论著集》，三联书店，1989 年。

齐美尔：《金钱、性别、现代生活风格》，学林出版社，2000 年。

齐美尔：《时尚的哲学》，文化艺术出版社，2001 年。

盛慧主编：《打开小资的玫瑰门》，中华工商联合出版社，2002 年。

萨义德:《知识分子论》,台湾麦田出版股份有限公司,1997 年。
舒斯特曼:《实用主义美学》,商务印书馆,2002 年
孙周兴选编:《海德格尔选集》,上海三联书店,1996 年。
泰勒:《现代性之隐忧》,中央编译出版社,2001 年。
王逢振主编:《詹姆逊文集》,人民大学出版社,2004 年。
韦伯:《新教伦理与资本主义精神》,三联书店,1989 年。
韦伯:《经济与社会》,商务印书馆,1997 年。
威廉斯:《关键词:社会与文化的词汇》,三联书店,2005 年。
伊格尔顿:《后现代的幻象》,商务印书馆,2000 年。
雨果:《论文学》,上海译文出版社,1980 年。
周宪主编:《文化现代性精粹读本》,人民大学出版社,2006 年。
朱光潜:《西方美学史》,下卷,人民文学出版社,1979 年。

英文文献:

Abercrombie, Nicholas, Stephen Hill and Bryan S. Turner Turner, *The Penguin Dictionary of Sociology*, Harmondsworth: Penguin, 1994.

Adams, Hazard and Leroy Searle, eds., *Critical Theory since* 1965, Tallahassee: University of Florida Press, 1986.

Adorno, Theodor W., *Aesthetic Theory*, London: Routledge & Kegan Paul, 1984.

——, "Cultural Industry Reconsidered", in J. E. Alexander, ed., *Culture and Society: Contemporary Debates*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Alexander, Jeffrey C., and Steven Seidman, eds., *Culture and Society*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso, 1983.

Ashton, Dore, *The Unknown Shore: A View of Contemporary Art*, Boston: Little Brown, 1962.

Barrat, David, *Media Sociology*, London: Tavistock, 1986.

Bate, Walter Jackson, ed., *Criticism: The Major Texts*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1970.

Bauman, Zygmunt, *Life in Fragments*, Oxford: Blackwell, 1995.

——, *Postmodern Ethics*, Oxford: Blackwell, 1993.

——, *Modernity and Ambivalence*, Cambridge: Polity, 1991.

Beck, Ulrich, Anthony Giddens and Scott Lash, *Reflexive Modernization*, Cambridge: Polity, 1994.

Benjamin, Walter, *Reflections*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.

Best, Steven, and Douglas Kellner, *Postmodernist Theory*, London: Macmillan, 1991.

Bird, John, ed., *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change*, London: Routledge, 1993.

Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, Cambridge: Harvard University Press, 1984.

Bullock, Alan, and Oliver Stallybrass, eds., *The Fontana Dictionary of Modern Thought*, London: Fontana, 1982.

Charon, Joel M., ed., *Meaning of Sociology*, Englwood Cliffs: Prentice Hall, 1990.

Cross, Neal Miller, et al., *The Search for Personal Freedom*, Dubuque: WM. C. Brown, 1972.

Cultural Industries, Paris: UNESCO, 1982.

Danto, Arthur C. "The Artworld," in Carolyn Korsmeyer, ed., *Aesthetics: The Big Questions*, Cambridge: Blackwell, 1998.

Debord, Guy, *Society of the Spectacle*, New York: Zone, 1994; see also http://library. nothingness. org/articles/SI/en/display/16.

De Certeau, Michel, *Practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California Press, 1984.

Der Derian, James, ed., *The Virilio Reader*, Oxford: Blackwell, 1998.

Derrida, Jacques, *Writing and Difference*, Chicago: University of Chicago Press, 1978.

Deutsch, Eliot, ed., *Culture and Modernity*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1991.

Dufrenne, Mikel, et al., *Main Trends in Aesthetics and the Sciences of Art*, New York: Holmes & Meier, 1979.

During, Simon, ed., *The Cultural Studies Reader*, London; Routledge, 1999.

Eagleton, Terry, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Blackwell, 1990.

——, "Ideology and its Vicissitudes in Western Marxism", in Slavoj Zizek, ed., *Mapping Ideology*, London: Verso, 1994.

——, "Ideology", in Stephen Regan, ed., *The Eagleton Reader*, Oxford: Blackwell, 1998.

——, *The Idea of Culture*, London: Blackwell, 2000.

Fekete, John, ed., *Life after Postmodernism*, Houndmills: Macmillan Education. 1988.

——, ed., *The Structural Allegory*, Manchester: Manchester University Press, 1984.

Fisher, John Andrew, *Reflecting on Art*, London: Mayfield, 1993.

Friedman, Jonathan, *Cultural Identity and Global Process*, London: Sage, 1994.

García-Canclini, Néstor, *Hybrid Culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

Gardiner, Michael, *Critique of Everyday Life*, London: Routledge, 2000.

Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books, 1973.

——, *Nagara: The Theatre-State in the Nineteenth-Century Bali*, Princeton: Princeton University Press, 1980.

Gerth, H. H. and C. W. Mills, eds., *From Max Weber: Essays in Sociology*, New York: Oxford University Press, 1946.

Giddens, Anthony, *The Consequences of Modernity*, Cambridge: Polity, 1990.

——, *Modernity and Self-Identity*, Cambridge: Polity, 1991.

——, *Beyond Left and Right*, Cambridge: Polity, 1994.

Giddens, Anthony, and Bryan S. Turner, eds., *Social Theory Today*, Stanford: Stanford University Press, 1987.

Habermas, Jürgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, Cambridge: MIT Press, 1989.

Haferkemp, Hans, ed., *Social Structure and Culture*, Berlin: Walter de Gruyter, 1989.

Hall, James B., and Barry Ulanov, eds., *Modern Culture and the Arts*, New York: MaGraw-Hill, 1967.

Hamelink, Cees J., *Cultural Autonomy in Global Communications*, New York: Longmans, 1983.

Hauser, Arnold, *The Social History of Art*, New York: Vintage, 1957.

Hess, Beth B., Elizabeth W. Markson and Peter J. Stein, *Sociology*, New York: Macmillan, 1988.

Highmore, Ben, *Everyday Life and Cultural Theory*, London: Routledge, 2002.

Hoffman, Werner, *Turning Points in Twentieth-Century Art*, New York: George Braziller, 1957.

Honour, Hugh, and Fleming, John, *The Visual Arts: A History*, Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1982.

Horkeheimer, Max, "Art and Mass Culture", in P. Davison, R. Meyersohn and E. Shils (eds), *Literary Taste, Culture and Mass Communication* (Vol. 12, Cambridge: Chadwyck Healey, 1978).

Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991.

——, *The Political Unconscious*, London: Mathuen, 1981.

Kim, Wook-Dong, ed., *Postmodernism*, Seoul: Hanshin, 1991.

Kostelanetz, Richard, ed., *Esthetics Contemporary*, Buffalo: Prometheus, 1989.

Lash, Scott, *Sociology of Postmodernism*, London: Routledge, 1990.

Latimer, Dan, ed., *Contemporary Critical Theory*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1989.

Lemert, Charles C., ed., *Social Theory*, Boulder: Westview, 1993.

Lentricchia, Frank, *After the New Criticism*, Chicago: University of Chicago

Press, 1980.

Lefebvre, Henri, *Everyday Life in the Modern World*, New Brunswick: Transaction, 1984.

——, *Critique of Everyday Life*, London: Verso, 1991.

Lowenthal, Leo, *Literature, Popular Culture and Society*, Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1961.

Lunn, Eugene, *Marxism and Modernism*, Berkeley: University of California Press, 1982.

Lyotard, Jean-Francois, *Toward the Postmodern*, London: Humanities, 1993.

——, *The Postmodern Condition*, Manchester: Manchester University Press, 1984.

Malraux, Andre, *Museum without Walls*, New York: Doubleday, 1967.

Marty, Martin E., et al, *The Fundamentalism Project*, Chicago: University of Chicago Press, 1993.

McLuhan, Marshall, *Understanding Media*, New York: McGraw-Hill, 1964.

Newton, K. M., ed., *Twentieth-Century Literary Theory*, London: Macmillan, 1988.

Offe, Claus, *Contradictions of Welfare State*, London: Hutchinson, 1984.

Ogden, Suzanne, *China's Unresolved Issues*, Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1992.

Ortega y Gasset, Jose, *The Dehumanization of art and Other Essays on Art, Culture and Literature*, Princeton: Princeton University Press, 1968.

Poggioli, Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge: Harvard University Press, 1968.

Poster, Mark, *Critical Theory and Poststructuralism*, Ithaca: Cornell University Press, 1989.

Postrel, Virginia, *Substance of Style: How the Rise of Aesthetic Value is Remaking Commerce, Culture & Consciousness*, New York: HarperCollins, 2003.

Regan, Stephen, ed. *The Eagleton Reader*, Oxford: Blackwell, 1998.

Richter, David H., ed., *The Critical Tradition*, New York: St. Martin´s,

1989.

Rissover, Fredric, and Birch, David C., eds., *Mass Media and the Popular Arts*, New York: McGraw-Hill, 1983.

Rosenberg, Bernard, and White, David M., eds., *Mass Culture*, New York: The Free Press of Glencoe, 1957.

Sahlins, Marshall, *Culture and Practical Reason*, Chicago: University of Chicago Press, 1971.

Said, Edward W., *Culture and Imperialism*, New York: Alfred A. Knopf, 1993.

Seidman, Steven and Jeffrey Alexander, eds. *The New Social Theory Reader*, London: Routledge, 2001.

Simmel, Georg, *The Philosophy of Money*, London: Routledge & Kegan Paul, 1978.

Social Trends 18, London: Her Majesty's Stationary Office, 1988.

Storey, John, *An Introduction to Cultural and Popular Culture*, London: Harvester Wheatsheaf, 1993.

Sorokin, Pitirim A., *Sociological Theories of Today*, New York: Harper & Row, 1966.

Stumpf, Samuel Enoch, *Socrates to Sartre: A History of Philosophy*, New York-McGraw-Hill, 1982.

Swingewood, Alan, *Sociological Poetics and Aesthetic Theory*, London: Macmillan, 1986.

Thompson, John, *Ideology and Modern Culture*, Stanford: Stanford University Press, 1990.

Tomlinson, John, *Cultural Imperialism*, London: Pinter, 1991.

Turner, Bryan, ed., *Theories of Modernity and Postmodernity*, London: Sage, 1990.

Vernon, P. E. ed., *Creativity*, Harnoondsworth: Penguin, 1970.

Welsch, Wolfgang, *Undoing Aesthetics*, London: Sage, 1997.

White, Hayden, *Metahistory*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.

Williams, Williams, Raymond, *Culture and Societ*, Harmondsworth: Penguin, 1963.

——, *The Politics of Modernism*, London; Verso, 1989.

Winks, Robin W., ed., *Detective Fiction*, Yale: Yale University Press, 1980.

Wolin, Richard, *The Terms of Cultural Criticism*, New York: Columbia University Press, 1992.

后 记

这部书是我主持的九五国家社科重点规划项目——“当代中西审美文化研究”——成果的一部分。虽然这个项目是1996年才获得批准，但前期工作早在1995年初就开始了。所以选择了这样一个难题来做，原因是多方面的。首先，中国近二十年来，改革开放的伟大实践使中国社会—文化发生了巨大变化，任何一个生活在这块古老黄土地上的人，都强烈地感受到巨大变化所带来的冲击。西方学者发明了一个专用术语来描述这种反应，即culture shock（文化冲击）。我在书中反复陈说了这样一个想法，即变化不只是客观的物理的事实，同时也是一个主观的心理体验。面对这样巨大的变迁，免不了会有一种解释的冲动。其次，涉猎这个领域，还有一些个人的特殊原因。1990年我曾在南京大学—霍普金斯大学中美文化中心研修。当时选修了美国华盛顿大学政治学教授詹姆斯·汤森的课“后工业社会和美国文化”。汤翁指定的两本读物皆出自美国社会学家丹尼尔·贝尔，一本是《后工业社会的来临》，另一本是《资本主义的文化矛盾》。读罢这两本书，顿有一种豁然开朗之感。我叹服于贝尔恢弘开阔的视野和深刻的社会学分析。打那儿以后，一直怀着勃勃雄心，期望着有朝一日也有机会像他那样深入地研究中国当代文化问题。

1993年以来，我陆续写了一些论文，开始尝试着用文化社会学方法来分析中国文化的一些问题，但仍嫌比较零碎，未能形成系统的思考。1994年在国外一年，我有意在这方面多加留心，特别注意到晚近兴起的一种批判的文化社会学研究，有的名之为“批判理论”，有的称之为“社会理论”，也有的直接界说成“文化社会学”。在这种研究路径中，社会学的理论视野已经极大地扩展了，它摆脱了经验的实证的局限性，转向一种宏大的理论模式的建构。它不仅关心社会结构等传统问题，同时也十分关心一般文化问题，尤其是审美文化。以至于有些人说美学对其他领域有一种“殖民化趋势”。

在这样的基础上,我逐渐整理出一个相对完整的思路。多年的思考都反映在这部书中了,至于做得如何,还有待读者臧否。

俗话说,看人挑担不吃力,确乎如此。当我去读贝尔、吉登斯、鲍曼这些如日中天的社会学家的著作时,常常浮想联翩,思绪万千。可真正落实到中国文化具体问题的研究时,却常有才力学识不足的捉襟见肘的窘态。这说明,当我从已经相对熟悉的美学研究方法中解脱出来,转向一个新的研究路径时,困难是巨大的。我开始预设了一个庞大的研究计划,可随着研究向纵深发展,一些原来以为重要的问题逐渐隐退了,而另一些新问题则跃然眼前。现在弄成这个样子,的确是我始料不及的。本书作为我个人一段时间里思考之所得,难免挂一漏万。古代伟大的智者庄子在《秋水》中记载了一个志得意满后又羞愧自责的河伯,他顺流东行至于北海,方知"天下之水,莫大于海,万川归之,不知何时止而不盈"。写完此书,说实话,还真有点像见到北海的河伯一般。文化问题可谓左右旁通,环环相扣。有时问题不是一个一个地出现,而是一串一串地涌来。涉及的方面之多、联系历史之深远,超出了传统经院美学的思维方式。从经院式的思辨美学之河,进入恢弘开阔的文化社会学之海,这不正是河伯见到北海的典型感受吗?

美学在我们这个时代,正在失去往日的荣耀与辉煌。我以为,面对中国社会和文化的深刻变迁,美学理论的范式也将不可避免地发生演变。在某种意义上看,传统的美学研究对新鲜活泼的文化实践已难以作出敏锐的反应和凌厉的剖析。探索美学研究的新途径,便成为我们这个文化巨变时代的美学研究的历史任务。在我看来,一种批判的文化社会学研究是大有可为的。因为它既保持了美学趣味批判的传统,又以新的理论范式来解释新的文化实践。这本书的写作已经告一段落,但是,路还很长,我将沿着这条路线继续走下去。

最后,我要感谢北京大学出版社的江溶编审,没有他的鼓励和指点,本书的面世是困难的。作为多年的朋友和老师,他在本书的写作过程中常给予很有价值的参考意见。同时,我要感谢肖兆红女士,她为本书的草稿输入电脑做了很多工作,没有她的慷慨帮助,本书的写作今天肯定不可能完成。

周 宪

1997 年 6 月记于古城南京