

## 论文摘要

本文从通俗艺术美学的两个基本问题即通俗艺术的界定和通俗艺术与高级艺术的关系着手，指出通俗艺术美学研究并非一定需要本质性的定义，可以有更加灵活的界定方式，诺埃尔·卡罗尔的“辨别性叙事”就可以作为界定艺术的有效方式。通俗艺术与高级艺术之间不应该是本质性的二元对立，传统二分法应该被一种更加灵活、开放的认知的二元主义代替，认知的二元主义可以被认为是一种最具性价比的认知方式，认知的二元主义对一方价值的认定不是来自固定的、绝对的先入之见，而是一种相对的、情感上的信其为真。通过对 20 世纪通俗艺术美学研究的简单回顾，指出在当前通俗艺术美学研究中认知的二元主义与传统的二元对立相比更具合理性。

通俗艺术的美学研究经历了现代主义者的单纯否定，到后现代主义者以否定为主的复杂态度，现在进入了一个批判基础上的对通俗艺术价值深入挖掘的阶段。20 世纪 80 年代后期，对通俗艺术的美学研究从批判、否定转向了积极评价，通俗艺术的美学辩护受到更多关注，本文选取的两个学者理查德·舒斯特曼和埃伦·迪萨纳亚克，分别以实用主义美学与审美人类学的观点对通俗艺术进行辩护，两位学者已极为不同的研究视角对通俗艺术进行了深入的研究，也带来了通俗艺术研究的开阔视野，值得人们关注，而且我们相信或许可以在两位学者的研究成果中找到新的时代背景下通俗艺术美学研究的发展趋势，平民主义立场与通俗艺术的社会功用只是这其中最显而易见的两个方面。

**关键词：**通俗艺术美学；实用主义美学；审美人类学

## Abstract

This popular art aesthetics from the two basic problem is the popular art is defined and popular art and the relationship of high art, popular art esthetics research is not necessarily need essential definition, there may be more flexible definition. High art and popular art is not between the essence of traditional dichotomy duality, should be a more flexible and open the dual cognitive replace, cognitive binary socialism can be considered one of the most competitive price, the cognition of the cognitive style of binary socialist party of value is not fixed, absolutely from preconceived notions, but a relative, emotional believe its true. Through the pop art esthetics research in the 20th century, and pointed out that in the brief review current popular art esthetics research of cognitive binary and traditional binary compared more rationality.

Popular art esthetics research experience of modernist, simple to negation to the postmodern attitude, now has entered a critique of pop art based on the value of the dig. In the late 1980s, the aesthetic research on popular art from criticism and negation to the positive evaluation, popular art aesthetics by more attention to defend the two scholars, this is Richard schuster and Allen, respectively, dick property ratnayake pragmatism aesthetics and aesthetic anthropology from the point of view of pop art to defend, two scholars have very different research perspectives on popular art is studied, also brought the pop art research horizons, worthy of people's attention, and we believe that may be in two scholars research found in the new era background popular art esthetics research trends, populist position and popular art social function is one of the most obvious that the two aspects.

**Keywords:** popular art aesthetics; pragmatism aesthetics; aesthetic anthropology.

# 厦门大学学位论文原创性声明

本人呈交的学位论文是本人在导师指导下，独立完成的研究成果。本人在论文写作中参考其他个人或集体已经发表的研究成果，均在文中以适当方式明确标明，并符合法律规范和《厦门大学研究生学术活动规范（试行）》。

另外，该学位论文为（ ）课题（组）  
的研究成果，获得（ ）课题（组）经费或实验室的  
资助，在（ ）实验室完成。（请在以上括号内填写课  
题或课题组负责人或实验室名称，未有此项声明内容的，可以不作特  
别声明。）

声明人（签名）：

年   月   日

# 厦门大学学位论文著作权使用声明

本人同意厦门大学根据《中华人民共和国学位条例暂行实施办法》等规定保留和使用此学位论文，并向主管部门或其指定机构送交学位论文（包括纸质版和电子版），允许学位论文进入厦门大学图书馆及其数据库被查阅、借阅。本人同意厦门大学将学位论文加入全国博士、硕士学位论文共建单位数据库进行检索，将学位论文的标题和摘要汇编出版，采用影印、缩印或者其它方式合理复制学位论文。

本学位论文属于：

- ( ) 1. 经厦门大学保密委员会审查核定的保密学位论文，于 年 月 日解密，解密后适用上述授权。  
( ) 2. 不保密，适用上述授权。

(请在以上相应括号内打“√”或填上相应内容。保密学位论文应是已经厦门大学保密委员会审定过的学位论文，未经厦门大学保密委员会审定的学位论文均为公开学位论文。此声明栏不填写的，默认为公开学位论文，均适用上述授权。)

声明人(签名)：

年 月 日

## 绪 论

在这个全球化与大众传媒高速发展的时代，通俗艺术、流行艺术或大众艺术，成为当前整个世界范围内最为流行的文化艺术活动。通俗艺术从 20 世纪开始逐步进入学术研究的视野之内，在当前更是得到诸多学者关注，通俗艺术已经成为美学与艺术理论研究的重要组成部分。当然，与高雅艺术或高级艺术相比，当前通俗艺术的美学研究不论是广度还是深度都非常有限，这里还有非常可观的广阔天地，还需要人们更多投入以对其进行深入细致的研究，新的时代背景之下通俗艺术美学研究也体现出了新的趋势，而这就是本文的关注所在。

通俗艺术从进入美学视野，到引起学者们的关注与激烈批判，再到对其进行深入研究，经历了一个单纯否定、以否定为主的复杂态度和在批判基础上的对其价值的深入发掘的过程。对通俗艺术美学辩护的简单回顾，不是为了整理一段通俗艺术美学批判的历史，重要的是这段历史中学者们对通俗艺术观念的转变和对通俗艺术价值的再发现，从而将目标指向一种被认为更加合理的研究趋势。本文从通俗艺术美学的两个基本问题入手，通过对通俗艺术的界定和通俗艺术与高级艺术的关系问题，指出通俗艺术的定义不是通俗艺术美学研究的必须，可以作为一个边缘性的问题进行研究。通俗艺术与高级艺术之间的关系应该摆脱传统二分法本质性的二元对立，而采取一种更为灵活、更加合理的认知的二元主义。本文采用这样的研究方式也是对我们认为的这种更加灵活、合理的研究趋势的响应，而同时又可以避免在这两个问题上引起一些无谓的争吵，特别是在通俗艺术的定义问题。

本文在第一章对通俗艺术美学研究历史的简单回顾，不仅可以暴露这些通俗艺术美学研究在理论上的缺陷与不足，更重要的是我们可以清楚地感受到，这些理论表述即使还有很强的逻辑性但是仍然很难适应当前社会的文化艺术生活状况，毕竟我们的社会生活并不总是符合逻辑的。我们不能再满足以这样的方式研究通俗艺术，通俗艺术是现在世界范围内最为流行的文化艺术活动，而且在可以预见的未来，通俗艺术仍将是人们文化艺术活动的主要选择，我们不应该在感情

上喜欢甚至依赖通俗艺术的同时，却在理智上否定它，这是不合理的自欺欺人的行为。

本文在第二、三章分析了两位学者理查德·舒斯特曼（Richard Shusterman）和埃伦·迪萨纳亚克（Ellen Dissanayake）对通俗艺术的美学辩护，前者采用实用主义的立场研究通俗艺术，而后者则以审美人类学的观点为通俗艺术辩护。这是两种迥然不同的研究方法与研究思路，但是我们却可以在他们的研究中找到一种深入的契合，而我们认为这种契合与共通之处能够体现出一种新的社会形势下通俗艺术美学研究的更加灵活、合理的发展趋势。本文在结语部分就对其中体现出来的新的时代背景之下通俗艺术美学研究的发展趋势做了简单的分析说明，其中涉及了三个主要的部分，即对后现代主义的批判反思、平民主义的立场和对通俗艺术社会功用的倡导。

这三个方面当然不是整个通俗艺术美学研究新趋势的全部，只是因为这几个方面涉及当前通俗艺术美学研究的敏感问题，因而在文中特别指出，而且这两位学者恐怕也不能涵盖通俗艺术美学研究趋势的全部，还有更多东西需要我们的关注和研究。更为重要的一点是，为了寻找一种新的研究趋势而最终得到了许多所谓新趋势的条条目目，很可能成为一种费力不讨好的事情，因为新的研究思路恰恰是与这种学院式的研究方法不同的，新趋势的特别之处就是要打破学院研究的缺陷与不足，我们不是为了学术而学术，我们只需要几个条目作为结论，研究还要取得积极的效果，对这种新趋势的最好理解就应该在第二、三章中对两位学者观点的深入分析之中，“活学”才能“活用”。而且通俗艺术美学中的实践维度在两位学者的研究中有至关重要的地位，而这就不是文本研究能够达到的了。

## 第一章 通俗艺术美学的几个基本问题

### 第一节 俗艺术的界定

通俗艺术美学研究是当前西方美学研究的热点问题之一，关注并深入探讨通俗艺术是美学与艺术研究领域的一个新趋势，通俗艺术逐渐摆脱了美学研究中的边缘地位，越来越多的人们开始正视通俗艺术，而当我们进入这一领域时，首先面对的是“通俗艺术是什么”的问题，或者说应该如何理解通俗艺术。一种习惯性的做法是对通俗艺术提出一个定义，进而开列一个通俗艺术特征条目的清单，并逐条加以分析解释，以之作为对通俗艺术进一步的或美学或政治学或社会学研究批判的基础与前提。虽然一个关于艺术的定义难免会引起人们无休止的质疑与争论，但这至少为人们进一步讨论这一问题提供一个有限的空间与平台，因而也不失为一个可行的办法。不过本文并不打算尝试提出一个关于通俗艺术的定义，一方面，提出一个定义就意味着对一个事物命名，然而这绝非易事，并不是每个人都有信心、能力与勇气去做这件事，而且一个关于艺术的定义未必不是一件费力不讨好的事情；另一方面，越来越多的人相信一个通俗艺术的定义并不是必须的，我们并不需要提出一个定义或认同一个或几个定义的折中形式，却仍然可以进入通俗艺术的问题中进行研究探讨，因为单就以辨别艺术的目的而言，即使没有通俗艺术的确切定义，我们仍然具有辨别通俗艺术的可靠方法。

艺术活动是变化的、开放的和面向未来的，这一点在通俗艺术中也许更为明显。在当前学术界对艺术的本质性定义普遍失去兴趣的情况下，试图提出一种更具创造性的艺术的定义除了毫无悬念地引起更多的争议之外或许没有更多积极的意义，然而在一个有限的范围内对一种特定的艺术形式如通俗艺术做出一个定义，似乎还是可行的，虽然这样的一个定义也免不了质疑与批评，但是质疑与批评本来就是学术研究题中应有之义，在美学与艺术研究中没有一劳永逸的永恒真理，这样一个定义的合理性在于，这个定义作为一个人为设定的“出发点”，为进一步通俗艺术研究提供理论、方法与范围，人们可以不知道艺术的确切定义是

什么，但是仍然相信可以提出一个通俗艺术的定义，并且富有成效地研究它。但是这样一种有限的定义的缺陷也显而易见，我们或许从来就说不清“艺术”到底意味着什么，那么只能将艺术定义的假设性主张作为进一步探讨通俗艺术的出发点，但是这些通俗艺术不可再还原的出发点是怎样被证实的呢，事实上它们从来就没有被证实过，它是出于人们对艺术某一方面或某些方面的偏爱与“偏见”，更多地依赖人们对这样一个定义的承认与认同，依赖一种略带神秘意味的“共通感”，因而总能找到或多或少的支持者。一个不能证明的通俗艺术的定义并不是一个最具威胁的缺陷，我们或许不知道也不能证明一个通俗艺术定义的逻辑合理性，但是常识和经验告诉我们，人们仍然可以在一个有限的、不完美的通俗艺术定义之下深入的、富有成效的研究问题。

在今天我们不需要这样一个不完美的通俗艺术定义，仍然可以有效辨别通俗艺术形式，并且进一步做细致而深入的研究探索。人们曾经执着地追问艺术的定义，但是历史的过程却一次又一次判定艺术定义的失败，当然从历史进程而言这些“失败”未尝不是对美学与艺术研究有限的、有价值的推动，虽然这远远不能满足定义者的野心，而历史中一种强势的艺术定义会带来消极的影响，一种有限的定义可能变成迷信，限制艺术研究的视野与进取心，而艺术活动的重心与艺术理论的关注点却越离越远。定义的失败也许并不能证明艺术本质性定义的不存在，或许只是我们还没有找到，还需要继续寻找。但是，我们为什么一定要找到一个艺术的定义呢？一般说来有两个重要的理由，一是可以找到艺术的一个或几个本质性的或普遍性的特征，另一个是作为辨别艺术的可靠方法。艺术的本质性特征不是唯一的、绝对的和永恒不变的，人们对艺术特征的关注因介入艺术的角度的不同而不同，是人们对艺术特征的侧重决定了人们对艺术的界定，而不是决定于艺术的定义。至于艺术的定义作为辨别艺术的方法，艺术理论的历史告诉我们，不是艺术的定义决定了什么是艺术，而是在纷繁的艺术活动之下产生了形形色色的艺术的定义。即使人们相信至少在艺术的定义形成之后会成为辨别艺术快捷、有效的手段，但是事实上这样的情况从来没有有效地实行过，以一个艺术的定义辨别艺术引起的恐怕只能是更多争议而不是认同。而且从事实与经验上看，人们在绝大多数情况下都不需要用定义来辨别事物和行为，艺术也是这样的情况。诺埃尔·卡罗尔（Noël Carroll）认为，“如果推动艺术理论发展的是对辨

别艺术品的可靠途径的需要，那么叙事方法就通过证明回答艺术定义的问题是脱离实际的而满足了我们的需要。艺术是否有一个定义的问题仍然可以作为一个边缘性的哲学兴趣而继续存在；但是艺术理论不需要回答这个问题就能履行自己的任务。”<sup>①</sup>卡罗尔的“辨别性叙事”理论对艺术的定义问题的观点值得借鉴，我们可以从中引申出关于通俗艺术定义问题的观点，通俗艺术的定义也可以是一个边缘性的理论问题，没有它并不妨碍人们继续通俗艺术问题的研究。

基于上述理由，本文将不会为寻找一个更具包容性的通俗艺术定义做更多努力，这至少避免了在定义问题上必定会引起的争论，这并不仅仅是一种回避，我们可以不需要一个通俗艺术的定义，不必为一个虚幻的概念做更多无谓的争吵，虽然争吵并不总是无谓的。我们需要辨别通俗艺术的可靠途径，我们不能用与约翰·凯里（John Carey）“艺术品之所以成为艺术品，是因为有人认为它是艺术品”同样的方式回答“通俗艺术是什么”的问题，人们当然可以在经验中用这种方式辨别通俗艺术作品，但是这还不是问题的全部，不能成为通俗艺术问题研究的“出发点”，我们还要追问人们是否可以这样、为什么可以这样等此类问题以及其他更多问题。

卡罗尔的“辨别性叙事”被认为是辨别艺术的有效方法，如何理解这种叙事方法呢？卡罗尔用一个程式详细解释了这个结构：

只有 x 具备以下条件时，它才是辨别性叙事：它是(1)关于事件顺序和情况的准确的(2)有时间顺序的叙述，(3)它有开头、复杂情况和结尾，在这里(4)结尾被解释为开头和复杂情况的结果，(5)开头包括对初始的、得到承认的艺术史背景的描述，(6)复杂情况包括把对一系列的活动和选择的采用作为通往结尾的恰如其分的手段而加以研究，在艺术界背景的理智评估者这一方，她决心按照这项实践可认知而活跃的目的来改变它。<sup>②</sup>

卡罗尔的叙事程式意在解决怎样将创新的作品辨别为艺术这个问题，特别是在这些作品遭受争议的背景中。“辨别性叙事”可以成为辨别艺术的有效途径，

---

① 诺埃尔·卡罗尔.超越美学[M].李媛媛,译.北京:商务印书馆,2006:136.

② 诺埃尔·卡罗尔.超越美学[M].李媛媛,译.北京:商务印书馆,2006:179.

而且在辨别那些带给人们困扰和麻烦的形式极端的艺术活动时尤其如此。虽然人们更习惯于凭借常识和经验辨别艺术，而几乎不会使用这个复杂繁琐的程式，但是至少“辨别性叙事”是辨别一个艺术活动的可以操控的程序而不至于使争论流于漫无边际的争吵。

“辨别性叙事”是否可以直接用于辨别通俗艺术，或者只需要将叙事的作品换成一件通俗艺术作品，就可以得到一个行之有效的辨别通俗艺术的方法？这个程式具有巨大的灵活性与包容性，通俗艺术也具有史实性的特征，也有自身运动、演化的历史，自然可以将其用于受争议的通俗艺术作品的辨别。但是通俗艺术还有一个值得关注的因素，人们不能仅仅从史实性特征的角度判断通俗艺术活动的合理性，通俗艺术，又称为流行艺术、大众艺术，是相对于高雅艺术或高级艺术而言的，通俗艺术与高级艺术相互对照，二者既相互对立又相生相伴。经验的一种性质和方面同时包含着对其对立面的潜在认识，我们在谈论通俗艺术时总是隐含着对高级艺术的态度和看法，或者说离开了高级艺术，也就无所谓通俗艺术，而且当前通俗艺术的美学观点也主要是对照高级艺术的批评逐渐得出的。人们对高级艺术的研究远比通俗艺术深入和广泛，那么是否可以利用通俗艺术与高级艺术相对的特点，在辨别通俗艺术时只需要悉数找出高级艺术活动，其余便可一概纳入通俗艺术之中了。这显然是不明智的，我们自然不可能找出所有的高级艺术活动，高级艺术虽然得到研究者的持久关注，可是关于高级艺术的争论不是更少而是更多了，对于高级艺术的界定没有一个或几个足够可靠的观点，用这些靠不住的东西界定通俗艺术只会让问题陷入不可救药的混乱。此外，通俗艺术与高级艺术相对并不意味着与之相比通俗艺术是次要的、附加的，二者是相对的，但也是独立自足的存在。人们曾经认为高级艺术是自律的，而通俗艺术则是相对于高级艺术的附属的东西，通俗艺术不仅依附于高级艺术，而且依附于金钱、政治等等。这种观点已经成为过去，现在人们不再相信高级艺术应当享有特权的地位，也不再问谁比谁更有价值或应当一样具有价值的问题。我们对高级艺术与通俗艺术的选择不应该是一个非此即彼的问题，二者都是合理性的存在，高级艺术构成了通俗艺术研究不可缺少的背景之一，这不是一方决定另一方的关系，高级艺术与通俗艺术是相互对照的，它们没有一个固定的、普遍的、永恒的本质，它们处在变化和相互作用的过程中，它们在这个运动过程的稳定性和一致性中获得统一

性。通俗艺术研究需要对高级艺术的深入了解，高级艺术在此提供了一个媒介或对话伙伴，通过高级艺术的媒介作用，我们能够肯定、确认并深入探究通俗艺术。我们以一种多元主义的观点看待高级艺术与通俗艺术，不是高级艺术比通俗艺术更好、更有价值或者相反，二者应该以一种对等的关系出现在美学与艺术研究中，至少在自我与他者的逻辑中，不管在其中高级艺术作为“他者”还是通俗艺术作为“他者”，这个要求是完全合理的。在美学与艺术研究中通俗艺术具有与高级艺术对等的合理性，这本身就是对长期受到学术研究抑制的通俗艺术的一种肯定。

当我们把高级艺术与通俗艺术相互对照时，也就将艺术划分为高级艺术与通俗艺术两类，这是我们熟悉的一种艺术的分类方法，但是这并不意味着我们可以把所有的艺术活动简单分割成高级艺术与通俗艺术两种类型，因为在这两者的边界地带，艺术活动的特征是相当模糊的，这样的作品处于一种亦俗亦雅、雅俗共赏的状态，在这里一种清晰界定的意图只能是徒劳的、无意义的，除非有人为了获得一个赞誉性的称谓以满足虚荣心而称其为高级的、高雅的，或者为得到广泛认同以获取更多商业利益而称其为通俗的、流行的或大众的。人们都很清楚一个文化中的流行娱乐可能在下一个时代成为经典，一件艺术作品被视为高级艺术还是通俗艺术常常取决于它如何被解释以及如何被利用，高级艺术与通俗艺术不仅是相互对照的，而且它们是相对的，但愿这样的叙述不会引起令人焦虑的相对主义与虚无主义，使二者之间区分与界定的努力变得没有意义。虽然高级艺术与通俗艺术之间的区分在很多情况下是相对的，而试图寻找所谓纯粹的高级艺术或通俗艺术进行独立的研究只会让人陷入绝望的处境，我们仍然有理由采用二元对立或对比的方式来研究高级艺术与通俗艺术。传统的二元论在美学上制造了一系列二元对立的范畴，如艺术/认知、艺术/娱乐、形式/内容、心灵/肉体、愉快/真理等等，对立的双方并不是地位平等，常常隐含一方具有压制性的特权，造成了界分的限制，这导致了美学与艺术研究中的分裂和孤立、偏执和极端，用连续性和多元论置换传统的二分，承认被划分的二者在根本上的统一性，被认为是更有前途、更加合理的研究方法。从人类学和语言学的观点来看，人们通常采用二元对立或对比来感知和组织空间经验，上/下、大/小、深/浅等，其他的性质以及社会现象都很容易被划分成二元，如好/坏、富/穷、文化/自然、神圣/凡俗等。

二元主义是最重要、最普遍的心理功能之一，它“使我们公开或暗中对两极特点和对立比较敏感，并且通过隐喻和类比把这些与我们经验的很多方面联系起来”，使人们把适当的信息组织化、概念化，并且在需要的时候提取出来加以利用。大量的理论都是围绕着二元主义发展起来的，哲学上的二元论也是奠定在认知的二元主义的心理学或生物学的基础之上。高级艺术与通俗艺术的二分，如果不是采用传统二元论的思维方式，而是采取认知的二元主义的二元对立或对比的方式来理解，那么这种二分就是合理的、完全可行的。<sup>①</sup>

认知的二元主义双方的地位可以不是完全的平等、一致，一方可以具有优先地位，例如我们将艺术划分为高级艺术与通俗艺术二元以便于研究探索，就可能在以研究通俗艺术为主时赋予它以优先的地位或相反，或者说不认为一方与另一方同样好或同样糟糕，而是一方应当比另一方更好或更糟，一种相对性的比较。这种相对性的优先地位是否与传统的二元论的压制性的特权相似或相同呢？我们认为这二者之间具有极大的差异，传统二元论的二元对立是逻辑的、真理的、不容置疑的，但也是无法证明的，造成一种偏执的界分限定与价值评定。而认知的二元主义优先地位的赋予不是来自逻辑上的固执己见，而是“通过与更不纯粹的东西的对比和在情感上诉诸我们相信某事的需求而实现的”。<sup>②</sup>一方比另一方更好或更糟，或者认为通俗艺术比高级艺术更好、更有价值，并不是一种固定的、绝对的先入之见，而是一种相对性、情感上的信其为真。我们既可以在多元主义的观点下认定高级艺术与通俗艺术二者具有对等的地位与价值，又可以同时在情感上认为通俗艺术比高级艺术更好、更有价值，对其加以深入、广泛的研究，而并不同时意味着对它的对立一方高级艺术的否定与贬低。如理查德·舒斯特曼（Richard Shusterman）所说，“作为必须有所行动的实践性造物”，“作为其进化中的存活很大程度上依赖感受的有情感的造物，我们有理由在用心智（mind）之前用心灵（heart）（和其他的肌肉）去相信，尽管这种信念不能免于错误和修正”。<sup>③</sup>真实性、可信性可以来自情感，可以用或多或少的比较性词语来理解。

到目前为止我们相信，研究、界定通俗艺术并不一定需要一个通俗艺术的定

① 艾伦·迪萨纳亚克.审美的人[M].户晓辉,译.北京:商务印书馆,2004:226-227.

② 理查德·舒斯特曼.生活即审美[M].彭锋,译.北京:北京大学出版社,2007:129.

③ 理查德·舒斯特曼.生活即审美[M].彭锋,译.北京:北京大学出版社,2007: 132.

义，“通俗艺术是什么”的问题可以由一个辨别通俗艺术的有效方法回答，卡罗尔的“辨别性叙事”可以成为辨别艺术的一个有效方法，而舒斯特曼也曾说过，艺术的明确定义是达不到的，“我们不需要一个艺术定义去有意义地谈论艺术作品”，“通过提出和解释某些范式的情形，通过提供某种系谱学的叙述以便将不同的情形联系到一种共享的却又有分歧的传统之中”，艺术概念的意义可以得到阐明。通俗艺术的辨别自然可以使用“辨别性叙事”或者“系谱学的叙述”或者其他有效的方法。但是通俗艺术总是与它潜在的对立面高级艺术同时存在的，高级艺术构成了通俗艺术的边界，通过高级艺术的媒介作用，我们才能确认并深入研究通俗艺术。高级艺术与通俗艺术是相互对照并且相生相伴，以自我和他者的逻辑关系来看，二者都具有存在的合理性，都需要以严肃的态度对待。高级艺术与通俗艺术的区分具有相对性，二者之间清晰的、明确的界定是达不到的，许多艺术作品同时跨越了二者，但是一种二元对比的方法是完全可以采用的，二元主义是最重要、最普遍的心理功能之一，即使在特征模糊的边界地带，认知的二元主义为以二元对立或对比的方式感知和组织经验提供了心理学和生物学的解释。即使我们确信通俗艺术与高级艺术的区分只是相对的，我们仍然可以将艺术二分为通俗艺术和高级艺术两种类型，并对通俗艺术进行深入细致的研究。因为与传统的二元论不同，认知的二元主义不在区分的二者之间设置固定的、严格的界分限制，也没有一方对另一方的压制性特权，而这种特权在传统二元论中被认为是理性的、逻辑的。通俗艺术与高级艺术是对等的，并不意味着二者必须完全平等，认知的二元主义承认一方可以具有优先地位，一方可以比另一方更好、更有价值，这是一种相对性的优先地位而与传统二元论的压制性特权不同，这是一种在情感上的信其为真，通俗艺术的真实性与可信性可以来自情感上的确信，可以用与高级艺术比较性的词语来理解。

如此的叙述只是为了研究通俗艺术时采用一种多元主义的观点，在认同通俗艺术的同时对高级艺术给予尊重和承认，在研究中或许有比较性的方法，或许有厚此薄彼的叙述，但是这绝不意味着带有彻底否定的态度。在通俗艺术的美学研究与辩护中流露出对通俗艺术的积极评价和潜在的对高级艺术的否定，也不至于引起高级艺术拥护者的强烈反感。

## 第二节 通俗艺术的批判

西方美学关于通俗艺术的研究有近一百年的历史，高级艺术与通俗艺术、高级文化与通俗文化的区分是贯穿 20 世纪一个常见而持久的话题，但是直到 20 世纪最后二十年通俗艺术才受到美学研究的广泛关注，在此之前通俗艺术常常被认为没有或少有美学价值，通俗艺术长时间无法获得审美上的合法性。通俗艺术的批评家或者站在高级艺术拥护者的立场反对通俗艺术具有审美价值，或者遵循一种自柏拉图时代就开始的对真实性的追求，指责艺术包括高级艺术只能提供一种虚假的审美满足，而通俗艺术的虚假性显然比高级艺术更有过之而无不及。通俗艺术批评家对通俗艺术最尖锐的指责通常针对其社会的、政治的消极影响，但是这些指责往往直接联系于或在很大程度上依赖于所假设的通俗艺术的审美缺点，因而对于通俗艺术的指控和辩护最终还是美学的问题。

20 世纪前期，通俗艺术的批判出现在罗宾·乔治·科林伍德（Robin George Collingwood）的美学中，科林伍德坚定地寻找艺术的区分性特征，在《艺术原理》一书中，他把艺术分为再现艺术与真正的艺术，再现艺术包括巫术艺术和娱乐艺术，与通俗艺术最为接近的就是娱乐艺术。再现艺术的目的在于重新唤起某些情感，“重新唤起情感如果是为了它们的实用价值，再现就称为巫术；如果是为了它们自身，再现就称为娱乐”。<sup>①</sup>在科林伍德看来，所谓艺术是指“通过为自己创造一种想象性经验或想象性活动以表现自己的情感”，这样的艺术才是真正艺术，而巫术艺术和娱乐艺术只是名不符实的艺术。科林伍德的娱乐艺术包括色情艺术、侦探小说、暴力文学等等，这些与通俗艺术的类型十分相似，然而在科林伍德的理论体系中，娱乐和实际生活之间存在着确定的区别，经验被分为娱乐和实际生活两部分，而且“规定这部分经验所产生的情感不允许在那部分经验中自行释放”，娱乐中是情感本身就被当作目的加以对待，而实际生活中情感则被当作力量行使以便达到情感之外的某种目的。娱乐的情感必须加以释放，娱乐的情感可以在娱乐的过程中，在一种虚拟的情境中，不影响实际生活地释放出来，情感因释放而“接地”。娱乐的情感在虚拟情境中加以释放似乎不会影响到经验的“实际部分”，但是科林伍德认为，与消遣不同娱乐会对实际生活有益的情

<sup>①</sup> 罗宾·乔治·科林伍德.艺术原理[M].王志元,陈华中,译.北京:中国社会科学出版社,1985:58.

感能量产生负面影响，当这种危险达到顶点时，“实际的生活或‘真实’的生活在情感上就破产了”，生活变成了沉闷的、乏味的、无法忍受的，而娱乐成为“使人值得生活下去的唯一东西”。科林伍德把这种状况称为“精神上出现了疾病”，它的症状是“无止境地渴求娱乐，并且完全丧失对实际生活事务、对日常生计和社会义务都是必要的工作的兴趣和能力”。当这种精神疾病成为一个社会的流行病时，一个唯一兴趣在于娱乐的阶级会“从实际生活的事务中逐渐吸走了全部情感的能量”，这样的精神疾病甚至对社会是致命的，例如导致了古希腊罗马社会的死亡。西方文明正在“追踪一条类似罗马帝国晚期所走的道路”，而防止灾难发生的补救方法似乎只能在于培植真正的艺术。

科林伍德对娱乐艺术危险的指控似乎有些危言耸听，将一个社会的死亡归咎于娱乐未免有些夸大其辞，掩盖了更具影响的社会、政治因素，而将补救的希望赋予所谓真正的艺术也只能让人们前景感到更加渺茫，人们恐怕很难信任科林伍德的补救措施。值得注意的是，科林伍德的娱乐艺术与我们所说的通俗艺术也有很大的差异，一方面科林伍德采用娱乐与实际生活的二分法，将娱乐与实际生活明确分割开，娱乐世界与日常事务之间存在着“一堵滴水不漏的挡壁”，二者只是各行其道。只有当娱乐吸取了太多情感能量成为一个社会里病态的人生信念时，实际生活被认为是沉闷、乏味和不值一过的，对这个社会的维持造成致命的威胁。然而，今天我们已经不在采用这种本质对立的二分法，也不再将娱乐和实际生活截然分开，我们更愿意相信娱乐与实际生活之间的相互联系与渗透，甚至二者的统一或一致，娱乐艺术应该是与日常生活关系最为密切的艺术形式。另一方面，科林伍德的娱乐艺术可以贯穿整个人类文明，而罗马帝国的灭亡就与过度娱乐有直接关系，柏拉图著名的对艺术的批评更多就是对娱乐艺术的批评，这也是娱乐艺术与巫术艺术的分歧与冲突。我们一般认为通俗艺术是在工业社会建立以后才出现的，现代社会体系的建立使一种独立的艺术——这里指的是高级艺术或高雅艺术成为可能，而与之相对照的通俗艺术才能伴随其出现，因而通俗艺术具有工业化与商业化特征。所以我们一般不把前现代社会的民间艺术与工艺称为通俗艺术，要知道通俗艺术也可以被称为流行艺术或大众艺术，在那段历史中还没有高级艺术与通俗艺术，所谓的“雅俗”问题不能等同于高级艺术与通俗艺术的问题，当然这些艺术形式的现代呈现方式完全可以纳入高级艺术与通俗艺术的范畴之中。

在科林伍德之后，最深刻的通俗艺术批判来自法兰克福学派，瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin）就是卓越的代表人物，本雅明撰写的《机械复制时代的艺术作品》被认为是 20 世纪有关通俗艺术最新锐的论文之一，其所谓的“机械复制时代”的艺术则可视为在现代大工业生产之下对通俗艺术的一种称谓。传统结构中的艺术发端于巫术活动与宗教仪式庆典，因而其膜拜价值受到绝对推崇，其展示价值则相应受到抑制，传统结构中的艺术品具有即时即地的特征，即时间和空间的独一无二性以及其存在过程受制于历史。艺术品的即时即地性组成了它的原真性，原作也因它的独特性和权威性而获得一种“光韵”，原真的艺术作品的“光韵”和膜拜价值根植于神学，19 世纪“为艺术而艺术”原则正是这一艺术神学的极端表现，也是对传统结构下艺术面临前所未有的危机做出的反应。艺术品“光韵”消失了，“原真性”失去了，艺术品的膜拜价值受到抑制，展示价值取代膜拜价值受到绝对推崇而成为具有全新功能的创造物，在“机械复制时代”本雅明似乎展示了一个黯淡的艺术前景。事实上本雅明对机械复制时代的艺术持有一种被认为是夸大的乐观主义，机械复制使艺术品从它对仪式的依赖性中解放出来，而大量复制品则取代了那一个独特的存在而满足了在自身特定情境中的大量不同观看者，艺术品在机械复制中失去了韵味和自主性，但是获得了前所未有的民主性与参与性。这也是通俗艺术批判中比较少见的对通俗艺术的积极评价。传统结构中的艺术与机械复制时代的艺术之间的对立，看起来更像是我们探讨的高级艺术与通俗艺术关系的一种体现，“为艺术而艺术”的原则简直就是高级艺术或高雅艺术的核心价值之一。只不过不同之处在于，在本雅明看来二者之间的关系是机械复制时代的艺术逐渐取代传统结构中的艺术，而这是一种历史进步的体现。而且本雅明的机械复制时代的艺术是指进入 20 世纪之后大众传媒高度发展条件下的艺术，是机械大工业生产条件下的通俗艺术，虽然代表了通俗艺术的典型特征，但这并不意味着通俗艺术的全部，这只是它的一个发展阶段。

同为法兰克福学派的西奥多·阿多诺（Theodor W. Adorno）对通俗艺术提出了尖锐的批评，他也是对通俗艺术批判最有影响的学者之一。阿多诺主要致力于大众文化的批判，通俗艺术不能直接等同于大众文化，通俗艺术的批判只是阿多诺庞杂的大众文化批判理论的一个小部分。阿多诺批判的主要目标是资本主义社会的现实，“简要地说，通俗艺术之所以需要批判，不仅因为它沾染了资本主义

社会的所有恶习，而且因为它还能够巧妙地掩盖这些恶习，让那个本不堪忍受的现实变得可以忍受”。<sup>①</sup>在阿多诺看来，艺术特别是通俗艺术是庸俗和矫揉造作的，通俗艺术只能提供虚假的情感，成为一种麻醉的逃避形式，“由于群众绝无真正的享乐，但出于不满或怨恨，他们便从所能得到的替代品中寻求乐趣。低级艺术与娱乐活动在社会意义上是正当合理性的宣谕，只不过是证明压抑现象普遍存在的意识而已”。<sup>②</sup>阿多诺的通俗音乐理论是他对文化工业分析中最著名的一个方面，阿多诺通过通俗音乐发现了在资本主义社会中文化工业的力量和异化。按照阿多诺的看法，通俗音乐受到标准化与虚假的个性的支配，标准化是指通俗歌曲之间实质的相似性，虚假的个性化是指通俗艺术表面上的变化和彼此有别。“标准化确定了文化工业要把一切挑战的、原创的、本真性、智力刺激从它生产的音乐中排挤出去，而虚假的个性化则向消费者提供‘圈套’，即歌曲表面上的新奇或独特。”<sup>③</sup>阿多诺对通俗艺术虚假性的指控，不仅否定它们的经验和享受在审美上是真正的，而且否认它们在本质上是真实的，这种通俗艺术虚假性的观点在通俗艺术批评中司空见惯。

现代主义者把对通俗艺术的批判建立在“对高级艺术的深深热爱和对其纯粹性的未经批判的感知”之上，他们把高级艺术视为文明的最大希望，通俗艺术缺乏审美的品质和价值，在目标和价值上都与高级艺术敌对，把通俗艺术当作低等的顶替者来拒绝。现代主义者德怀特·麦克唐纳（Dwight Macdonald）认为，通俗艺术或大众艺术为达到适合尽可能多的大众的目的，只能满足最低标准的理解和趣味。通俗艺术从来不表达富有个人色彩的见解，只是涉及非个人化的产品制作，只是满足大众的非个人化商品。现代主义者克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg）也对通俗艺术持否定态度，“在他看来，通俗艺术是城市大众为了得到适合自身消费水平的文化艺术产品而向社会施加压力的结果，这些大众对真正的文化价值缺乏感觉，而对文化消遣如饥似渴，于是，社会就向他们提供一些合成文化（ersatz culture）和媚俗艺术（kitsch）。这些文化产品虽然随风格而变化，但万变不离其宗，除了钱之外，媚俗艺术假装对它们的消费者别无所求”。<sup>④</sup>柏

<sup>①</sup> 彭锋.西方美学与艺术[M].北京:北京大学出版社,2005:268.

<sup>②</sup> 阿多诺.美学原理[M].王柯平,译.北京:四川人民出版社,1998:410.

<sup>③</sup> 多米尼克·斯特里纳蒂.通俗文化理论导论[M].阎嘉,译.北京:商务印书馆,2001:75.

<sup>④</sup> 彭锋.西方美学与艺术[M].北京:北京大学出版社,2005:268.

林伯格也同样谴责通俗艺术只能提供错位经验和虚假感动，在对通俗艺术批判的问题上，西方马克思主义者与现代主义者取得了令人惊讶的一致，马克思主义者将通俗艺术作为其革命解放的威胁，而现代主义者则视通俗艺术为其传统文化社会维持的威胁。

高级艺术优越性的观念在知识分子中根深蒂固，即使是极为有限的对通俗艺术的辩护也建立在这个前提上，而与此同时，“绝大多数通俗文化发烧友并不认为知识分子的批评恰当中肯或有足够的威力值得去回应”，因而对通俗艺术的辩护也不常见。赫伯特·甘斯（Herbert J. Gans），一个通俗艺术的坚定辩护者，对通俗艺术进行社会-文化和政治辩护，就是建立在与对通俗艺术贬低与批判的基础之上。甘斯承认与高级艺术相比通俗艺术在审美上相对贫乏和劣等，高级艺术“因为它那创造性的‘革新’、‘对形式的实验’、对深层‘社会、政治和哲学问题’的探索、以及可以‘在不同层次上进行理解’的负载”，能够提供更多持久的审美满足，而这是通俗艺术无法达到的。但是在一个无法提供充分教育与闲暇去接受高级文化的民主社会中，在缺乏接受高级文化教育机会的下层阶级中，那些缺乏教育和闲暇欣赏高级文化的人们，有权利选择与享受他们唯一能够享受的、适合他们的需要与趣味的文化产品。“我们应该被期望去选择适合[我们]教育水平的[文化]内容”，通俗艺术只能是对那些不能做的更好的人们来说是好的，而一旦他们获得了充分的教育资源，就应该选择更高趣味的文化，选择更具审美价值的艺术，“‘始终选择低于这些水平’就‘应该遭到否定的指责’”。<sup>①</sup>赫伯特·甘斯将通俗艺术作为一个不可缺少的过渡阶段，但只是一个低等的、不得已而为之的阶段，而人们一旦获得机会就应该努力追求更高层次的艺术。在甘斯的辩护中通俗艺术仍然是不可救药的审美贫乏的劣等品，甘斯的通俗艺术辩护显然不能令人满意，它维持了通俗艺术的不公平地位，巩固了人们对通俗艺术的偏见。

甘斯汇集了四组对通俗艺术的指控，这些指控是从社会-文化和政治上进行的，但终究是建立在通俗艺术的美学基础之上。第一组，“通俗艺术是由纯粹‘为了利润’的大规模商业产业所生产，并‘从上面强加’给它那无能为力的‘被动消费者’”。产业化的技术运用使通俗艺术反对创造性、原创性和艺术自律。第二组，通俗文化从高级文化借取内容却贬低它们，而且通俗艺术提供经济上的刺激

<sup>①</sup> 理查德·舒斯特曼.实用主义美学[M].彭锋,译.北京:商务印书馆,2002:227-228.

诱拐潜在的高级艺术创造者，从而削弱高级文化的质量。第三组，通俗艺术具有情绪上、智力上、文化上的破坏性，通俗艺术审美上的贫乏与无力只能“制造虚假的满足”，“提供华丽庸俗而逃避现实的内容，抑制了人们对现实的能力”，并且“削弱了人们分享高级文化的能力”。第四组，通俗文化降低了社会文化或文明品质的水平，而且通过创造那些对说服大众的技术特别容易响应的被动受众，从而鼓励极权主义。通过甘斯的评述我们对通俗艺术的批判有了更多了解，在我们叙述的各种通俗艺术批判的理论中，对通俗艺术的积极评价极为少见，即使本雅明和甘斯对通俗艺术合理性的评论，也更容易引起人们对通俗艺术的否定性情绪，加深人们对通俗艺术的偏见。我们认为不论是存在的合理性，还是审美上的价值或其他什么，通俗艺术理应得到更多，应该得到人们更多关注，至少应该从“劣等”的标签下解脱出来。

### 第三节 通俗艺术与高级艺术的区分

我们说明了以通俗艺术与高级艺术的二分来研究通俗艺术的问题是合理的、可行的，只是需要采用一种更加灵活、更具包容性的方式。通俗艺术与高级艺术是否存在严格区别，如果存在又是一种怎样区别的问题，也是当前通俗美学研究的热点问题，对通俗艺术与高级艺术之间关系的判断，直接影响到通俗艺术在审美上的评价，因而是通俗艺术美学中一个重要组成部分。

理查德·舒斯特曼对通俗艺术的辩护是在高级艺术与通俗艺术简单二分的前提下进行的，他这么做的理由是“既然对通俗艺术的全部谴责都是由这种简单化的二分术语做出的，因此我觉得用这种二分术语来替通俗艺术做辩护是正当的”，但是这并不意味着舒斯特曼承认高级艺术与通俗艺术之间存在着本质上的区别，舒斯特曼明确质疑并反对在高级艺术与通俗艺术之间的简单区分，舒斯特曼从实用主义哲学出发，反对一种本质上的二元对立，“我不仅批判隔离性的秘教和对高级艺术的总体宣称，而且我也深刻怀疑高级艺术与流行文化产品之间的任何本质的和不可逾越的区别”，古希腊甚至伊丽莎白时代的戏剧可以变成随后时代的高级经典，“甚至就在同一个文化时期，一个被给与的作品是作为通俗的还是高

级的艺术发挥作用，取决于它被公众怎样理解和利用”。高级艺术与通俗艺术之间的界线似乎既不清晰也远非没有争议，对通俗艺术的美学辩护则是“希望这样的辩护最终能够导向高级艺术/通俗艺术二分的分解，导向一种更加细密更加具体的关于各种艺术及其不同的利用形式的分析”。舒斯特曼反对高级艺术与通俗艺术之间严格的、本质的区分的另一个理由是，二者之间本质上的二分同时赋予高级艺术以压制性的特权，“我们倾向仅仅根据它的更著名的天才作品来思考高级艺术，而通俗艺术则被典型地等同于它的最普通的和符合标准的作品，……而且正像高级艺术不是完美无暇的杰作的集合一样，……通俗艺术也不是一个没有差别的缺乏趣味的地狱，那里没有美学标准可以展示或运用。在这两种艺术形式当中，它们之间的区别与其说是严格的和本质的，不如说是灵活的和历史的，都存在对成功和失败的美学辩护的余地与需要”。<sup>①</sup>

英国批评家约翰·凯里明确反对“把‘高雅’艺术（古典音乐、‘严肃’文学和过去大师的绘画等等）从大众或流行艺术中区分出来，假定它在总体上更优越”，凯里认为高级艺术的优越性是没有合理依据的，“‘高雅’艺术可能起源于身体的羞耻感——它超越了‘低俗’的肉体欲望，而追求‘精神’满足”，高雅艺术吸引“少数社会地位比较高、不用为简单生存而奋斗的人”，高雅艺术也被认作“高深的”，“高雅艺术倡导者理所当然地认为高雅艺术带给他们的体验，在本质上比低俗艺术带给其他人的要有价值得多”。凯里将这种对高雅艺术不加批判的崇拜与伴随的对通俗艺术、流行文化的一味批评称为虚假的精英批评，根深蒂固的偏见使得文化精英从来不想知道也不在意大多数人的看法与感受。高雅艺术被认为是无私的、深奥的，唤起的情感更强烈、更深刻、更普遍，能够提高生活质量，使人类更加完善。凯里则通过指出这种顶在高雅艺术头上的神秘光环是无法证实的、没有合理依据的，也是没有意义的，而反对高雅艺术与通俗艺术的严格区分，高雅艺术并不具备对于通俗艺术的绝对优越性，而且“高雅艺术与通俗艺术的区别不是天生的，而是文化建构的结果”。艺术，高雅艺术与通俗艺术，是否能够以及如何能够改善人类道德的问题也许值得更细致、更深入、更广泛的研究和调查。<sup>②</sup>

<sup>①</sup> 理查德·舒斯特曼.实用主义美学[M].彭锋,译.北京:商务印书馆,2002: 225-229.

<sup>②</sup> 约翰·凯里.艺术有什么用? [M].刘洪涛,谢江南,译.北京:译林出版社,2007:31-59.

大卫·诺维兹（David Novitz）将 20 世纪八十年代以来有关高级艺术与通俗艺术之间的区别的争论分为三个主要领域。首先是高级艺术与通俗艺术之间区别的性质问题，二者之间的区别是一种形式或结构上的区别，还是价值或趣味上的区别，还是一种纯粹的社会阶层的区分。其次是从艺术的公共性角度区分高级艺术与通俗艺术，高级艺术更多强调艺术的自律，强调艺术只与个体天才活动有关，通俗艺术则更多强调艺术对公共价值和见识的传达。第三，是从审美反应的性质上区分高级艺术与通俗艺术，通俗艺术是否能够引起真正的审美反应，它与高级艺术引起的审美反应有何区别，是程度上的区别还是性质上的区别，是否能够基于审美性质上的不同而建立通俗艺术美学。

诺维兹认为高级艺术与通俗艺术之间不存在任何内在性质上的区别，二者之间的区别不是建立在价值的高低上，不是建立在形式的繁简上，也不是建立在趣味的好坏上。高级艺术对通俗艺术没有任何内在的优势，“不管是高级艺术还是通俗艺术，都可以是价值上富有的或贫乏的，都可以是形式上复杂的或简单的，都可以是诉诸精炼老道的趣味或浅薄幼稚的趣味，它们都有可能变得流行或曲高和寡，都有可能经受时间的考验或昙花一现”。诺维兹从社会学上解释高级艺术与通俗艺术之间的区别，他认为发生在 19 世纪的艺术与商业的结合，是导致二者之间区别的关键因素，对经济价值的过分强调鼓励社会成员将艺术价值与经济价值联系起来，“好的艺术家被普遍认为是能够在一个供求市场中卖出作品的人，它的结果是破坏了整个因自身原因而值得探索的、自律的艺术价值观念”。高级艺术与通俗艺术区别的根本原因，是“为艺术而艺术”的艺术家和“为趣味而艺术”的大众之间的区别，高级艺术的创作者与“将艺术价值与经济价值结合起来的趋势相反，一些艺术家有意识地为艺术自身而从事艺术活动，他们将无须酬劳的艺术奥妙本身当作具有内在价值的目的”，导致了远离大众的前卫艺术的勃兴，前卫艺术“开始被社会成员所忽视”，与观众和听众的兴趣和关注失去联系，并故意制造对艺术理解的危机，因而诺维兹将前卫艺术与通俗艺术对立起来。<sup>①</sup>

诺维兹还区别了“在艺术中的信息”和“通过艺术的信息”。前者与高级艺术相关，指的是“关于艺术作品的再现和表现内容明显传达的实际世界的信息”；后者与通俗艺术相关，指的是与艺术作品内容和艺术家意图无关的、“某些围绕

<sup>①</sup> 彭锋.西方美学与艺术[M].北京:北京大学出版社,2005: 271.

艺术作品的生产和展示的被广泛接受的信仰和价值”。

托德·科恩（Tod Cohen）则从艺术的公共性角度区分高级艺术与通俗艺术，科恩根据是否有助于共同体的形成将高级艺术与通俗艺术区别开来。高级艺术强调天才的个人才能，给理解力设置障碍和困难，有意识远离人们的需要，因而无助于共同体的建立，甚至有瓦解共同体的危险。通俗艺术传达共同的价值和信仰，能够使人们理解和产生共鸣，因而有助于共同体的形成。

随着对通俗艺术问题美学研究的深入，人们正在逐渐摆脱对高级艺术不加批判的一味推崇和对通俗艺术根深蒂固的偏见，传统的本质二元论受到怀疑，人们不再相信与通俗艺术相比高级艺术具有性质上和价值上的内在优势。人们开始质疑高级艺术与通俗艺术之间的明确区分，或者出于对二元对立基础上通俗艺术批判美学辩护的需要，继续采用高级艺术与通俗艺术的二分，但其目的是消除对立引发的无谓争执而将问题引向具体明晰的分析；或者通过证明高级艺术并不比通俗艺术更好而消除高级艺术身上似乎是与生俱来的优越感，消除高级艺术在价值上的绝对优势。但是在证明高级艺术并不更好的同时，却常常得出高级艺术比通俗艺术更糟的结论，一种倒转的本质二元论，只是将压制性的特权赋予通俗艺术。在高级艺术与通俗艺术区分的社会学解释上，高级艺术与通俗艺术之间不存在性质与价值的区分，但是一种柏拉图式的艺术败坏社会的指责似乎仍然存在，只不过应当被驱逐的换成了高级艺术。通俗艺术受到正视这无疑是美学的有益拓展，但我们并不需要高级艺术与通俗艺术地位的简单变换，对通俗艺术的辩护并不必然意味着对高级艺术的批判，即使高级艺术与通俗艺术相比没有任何内在的优势，也不意味着通俗艺术应该比高级艺术更好，二者存在的合理性并不仅仅由对方决定。我们并不要求一种绝对的平等，我们可以相信一方比另一方更好，但不是在通俗艺术性质和价值上而是情感上的信其为真。

## 第二章 实用主义美学对通俗艺术的辩护

### 第一节 理查德·舒斯特曼和新一代新实用主义美学

美国学者理查德·舒斯特曼最早作为分析美学家被人们了解，在1970—1980年代他作为特约编辑为《美学与艺术评论》杂志主编过“分析美学”专辑，并且主编了分析美学的经典文本《分析美学》一书，国内美学界也将舒斯特曼视为典型的分析美学家。<sup>①</sup>在舒斯特曼的学术生涯中最耐人寻味的是他由分析美学向实用主义美学的转变。如舒斯特曼在《实用主义美学》一书序言中所说，在他差不多20年的学校教育和学术工作之中，在耶路撒冷、牛津和内盖夫（以色列南部地区），哲学意味着分析哲学，美学则意味着分析美学，“然而，直到1988年春天，当我给一群非常混杂和活跃的哲学和舞蹈的研究生听众教美学讨论课时，我向实用主义美学的最终‘转变’和本书的观点才开始形成。……我最初的倾向主要用杜威作为我当时视为远为出众的阿多诺美学理论（我仍然非常钦佩）的衬托。但在学期结束时，经过仔细观察课堂上不同的论辩和在跳舞的地板上检验某些论点，我不得不用杜威那更朴实、乐观和民主的实用主义替换阿多诺那严峻、阴沉和傲慢的精英马克思主义。”<sup>②</sup>舒斯特曼个人学术视界的转变，也体现出实践的、经验的、民主的、多元主义的实用主义美学具有灵活性和包容性的内在优势，在这样一个新的全球化和多元主义的历史时期，实用主义立场可以满足多方面的需要，可以比我们熟悉的理论化的哲学做的更多更好，而体现出一种向更久远的哲学传统的回归，一种与专业的哲学体制相对的，作为一种生活艺术的哲学传统。

对舒斯特曼的美学影响最大的是杜威（John Dewey）的实用主义美学，但是舒斯特曼的实用主义与杜威的实用主义理论并不相同，舒斯特曼是在杜威美学的启发下和对杜威某些观点的挑战中完成他的实用主义美学。有必要对舒斯特曼的实用主义美学与杜威的实用主义美学以及罗蒂（Richard Rorty）等人的实用主义美学的不同之处做一点简单介绍，并简要解释一下舒斯特曼的新一代新实用主义美

<sup>①</sup> 理查德·舒斯特曼.实用主义美学[M].彭锋,译.北京:商务印书馆,2002:8.

<sup>②</sup> 理查德·舒斯特曼.实用主义美学[M].彭锋,译.北京:商务印书馆,2002:11.

学的来历。在第二次世界大战之前盛行于美国的是以杜威为代表的实用主义，可以被称为经典实用主义，二战之后美国经典实用主义迅速衰落，到了20世纪50年代，经典实用主义几乎销声匿迹，整个学术界都是分析哲学一统天下。在经过一段时间的沉寂之后，罗蒂、卡维尔等美学家从分析美学走向实用主义美学，并对实用主义做了后现代的诠释，这就是所谓的新实用主义美学。罗蒂、卡维尔（Stanley Cavell）等人的新实用主义美学与经典实用主义美学的最大不同之处在于其受到语言转向的深刻影响，“新实用主义美学家尤其重视语言叙事和解释。在这些新实用主义美学家看来，艺术和社会之间的联系只发生在语言领域而不是实际或实践领域。”<sup>①</sup>罗蒂认为自我丰富和自我创造作为后现代社会人们伦理追求的理想，无须社会实践，只要语言叙述就能够实现，而卡维尔则主张人们实现完美主义理想的主要方式是阅读和写作。理查德·舒斯特曼的实用主义美学与新实用主义美学相比，更彻底地摆脱了分析美学的影响，从而更接近杜威等人的经典实用主义美学。有人将舒斯特曼的实用主义美学称为新新实用主义或后后现代主义，以区别于罗蒂等人为代表的新实用主义或后现代主义，而舒斯特曼本人则更喜欢称之为新一代新实用主义美学。<sup>②</sup>

舒斯特曼的新一代新实用主义美学与罗蒂、卡维尔等人的新实用主义美学相比，有以下四点不同：第一，新一代新实用主义美学摆脱了语言转向的影响，“承认社会实践与语言叙事之间存在着根本的差异，主张哲学应该走出语言解释的领域，积极参与到社会改良的实践中去”。第二，新一代新实用主义美学质疑在高级艺术与通俗艺术之间的明确区分，力图取消二者之间的本质性差别，并对通俗艺术提出美学辩护。第三，新一代新实用主义美学反对哲学理论与生活实践之间的二元对立，“强调学术研究与社会生活之间的连续性，并积极倡导一种生活艺术的观念”，复兴一种哲学生活作为哲学的中心主题的古老传统。第四，罗蒂等人的新实用主义美学反对本质主义，但是在反对本质主义的同时又过分强调个性和偶然的普遍性和必然性，而体现出另一种被理查德·舒斯特曼称为“倒转的反本质主义的本质主义”。新一代新实用主义则更重视常识和直觉，朴素的生活是不完全符合逻辑的，常常体现为相对的“活动的真理”（moving truth）。新一代

<sup>①</sup> 理查德·舒斯特曼.生活即审美[M].彭锋,译.北京:北京大学出版社,2007:IV.

<sup>②</sup> 理查德·舒斯特曼.生活即审美[M].彭锋,译.北京:北京大学出版社,2007:IV-V.

新实用主义美学体现出极大地灵活性与包容性。可以看出，舒斯特曼的实用主义与新实用主义美学之间存在着巨大的差异，而与杜威的经典实用主义更为接近。舒斯特曼对实用主义美学的基本观点的理解主要来自杜威，在《实用主义美学》一书中对杜威的观点进行了阐释。杜威的实用主义美学是整体主义、历史主义和机体主义的，杜威美学的第一个重要特征是他的身体自然主义，“它致力于将美学建立在人的有机体的自然需要、构造和行动的基础上。……美学理解，必须从这里开始，并且始终不能忘记：艺术和美的根源，潜伏在基本生命功能和人与‘鸟兽’共享的‘生物学的常见现象’之中。”艺术家和欣赏艺术的感知者必须使“她的自然情感和能量以及她的生理感觉运动的反应”参与到艺术活动中。杜威美学的第二个特征是强调艺术伟大而全面的工具价值，以证明审美的不可替代价值。杜威对工具价值的理解是基于这样一个认识：任何具有人类价值的东西，必须以某种方式满足人在她的环境世界中的机体需要，增进机体的生命和发展。杜威反对工具价值与内在价值之间的对立，反对工具与目的之间的区分，艺术的特殊功用和价值，“基于通过服务于不同的目的，更重要的是通过增进鼓动和激发我们的直接经验，从而帮助我们实现自己所追求的无论什么样的更长远的目的，来以全方位的方式满足生命体。因此，艺术中既有工具价值，又有令人满意的目的。”“艺术因此‘保持激发其丰满形式中去经验日常世界的活力’，通过其经验中的某些‘令人满意的统一感’的引入，使得世界和我们在世界中的存在显得更有意义和更可承受。”<sup>①</sup>

杜威美学的第三个特征是将艺术和审美的文化首要性和哲学中的中心性联系起来，审美经验是哲学家必须去弄懂的经验。杜威主张艺术的繁荣兴旺是文化品质的最高尺度。“艺术——负载着能够当下令人满意地拥有的意义的行动方式——是自然的完美顶峰，而严格说来，‘科学’只是将自然事件引领到这种快乐结果的婢女。”对于杜威美学的这一主张，舒斯特曼认为不能得到明确的证明，但是至少具有两点意义，“首先，杜威在一种基础自然主义和经验主义的哲学根基上授予艺术以超过科学的特权，在一个占统治地位的文化英雄是科学家的日益技术化的世界里，是一种既勇敢又有治疗作用的姿态。其次，美学探究，似乎可以通过一种不仅将艺术而且将它的理论视为具有最高哲学重要性和回报性的哲

<sup>①</sup> 理查德·舒斯特曼.实用主义美学[M].彭锋,译.北京:商务印书馆,2002:20-25.

学，而最好地服务于我们文化的自我理解。”<sup>①</sup>

杜威美学的第四个特征是其美学中一个最为关键的论点，可以被称为连续性论点。“杜威旨在‘恢复审美经验同生活的正常过程之间的连续性’的审美自然主义，是他试图打破沉闷坚持‘美的艺术的区分概念’的一部分，这种艺术概念，即是陈旧的、在制度上牢固的严格将艺术区分为真实生活而将它移交‘给一个独立领域’——博物馆、剧院和音乐厅——的审美的哲学意识形态。”杜威的连续性美学不仅主张艺术与生活的连续性，还坚决主张传统的二分观念，“美的艺术对应用的或实践的艺术、高级的艺术对通俗的艺术、时间艺术对空间艺术、审美的对认识的和实践的、艺术家对组成其受众的‘普通’人”之间在根本上的连续性。将事物视为统一的而不是分离的，显得更为丰富和令人满意，根据有机统一原则，任何审美整体都要大于它作为孤立部分的性质总和。如果不是将部分整合在整体中，部分甚至不会像它们所是的那样显现。

杜威美学对为真理而真理不感兴趣，它所感兴趣的是，“不管艺术被怎样定义，都要获得更丰富和更令人满足的经验，要体验那种没有它艺术就没有意义或寓意，没有它艺术就不可能作为一种整全的现象而存在或被理解的价值”。杜威美学中的标准是经验而不是真理，美学甚至科学探究的目的，“不是视为单纯的真理或知识本身，而是视为更好的经验和经验价值”。知识的价值存在于工具性之中，与审美经验充实的当下直接性不同，不但科学从属于艺术而且“审美价值，决不被艺术理论或批评所永久固定，它必须被经验持续不断地检验，而且可以为变化的审美感知的法庭彻底推翻”。对于艺术作品的证明完全来自实践，而不在于任何先验准则或批评原理。

在杜威美学看来美学概念，包括艺术概念，只不过是工具，当它们不能提供最好的经验的时候，就需要被质疑和修正。杜威的主导动机是，“那种通过社会一文化的转型而改善我们当下经验的工具目的，在这种转型中，艺术可以使更多的人变得更加丰富和更加满意，因为艺术将更靠近人们最充满生命活力的兴趣和更好地整合在人们的生活之中”。文化精英的精神化和深奥化的美的艺术概念，将艺术等同于高级艺术传统，在他们推崇的艺术欣赏模式之内，艺术保持为超出普通人的趣味和领域，通过标明与巩固普通人的自卑感，来维护和巩固其阶级优

<sup>①</sup> 理查德·舒斯特曼.实用主义美学[M].彭锋,译.北京:商务印书馆,2002:27.

越性。艺术作为自由的、想象的和愉快的独立领域，与沉闷无趣的、缺乏想象力、压抑的日常生活相对，对艺术的追求同时是对真实的逃避，使人们得到暂时的安慰与解脱。艺术成为人们从现实中稍作歇息而享受的东西，而残忍的现实则同时获得了合法存在的依据，成为艺术和美根据现实原则一定要从属的必需品。因而杜威美学中艺术以及哲学的任务是改变现实，艺术应该撤去它那神圣的隔离，而成为日常生活领域中建构性的改革的指导范式和推动，成为社会改革的重要部分。

杜威美学第七个特征是黑格尔历史主义的整体论，没有对历史和社会—文化层面的了解，艺术和审美就不能被理解，艺术界也不是一个抽象的、独立的美学概念，“而是某种在真实世界中被在物质上缠绕的、被它的社会—经济和政治因素有效地结构的东西”。“不仅是我们进行理论化的艺术和审美的概念，而且尤其是我们的理论和哲学概念，它们本身都为形成我们生活和思想的社会实践和制度所建构和制约，因而由以某种方式形成那些构成性的实践和制度的历史偶然和斗争所建构和制约。文化精英的美的艺术概念和理论，“不是发现事物真实和必然本性的纯粹理性的不可改变的裁决，而是‘能够具体列举的外部条件’的结果”。

杜威美学中最重要的美学主题是动态的审美经验。对杜威来说，“艺术的本质和价值，不只是存在于我们典型地视为艺术的人工制品之中，而是存在于创造和感知它们的动态和发展的经验行为中”。因此，杜威区分了一旦被创造出来就可以外在地和物理地离开人的经验而存在并被人崇拜的艺术作品与“作为带来经验和在经验之中的作品的实际艺术对象”。艺术不是一个物体的集合，也不是物体共有的实质性本质，而是一种“经验性质”，审美经验具有超出作品的特权。杜威动态审美经验意在打破艺术博物馆概念的统治，根据生动的经验来理解美的艺术，对于艺术的动态力量和动人精神来说更为合理，将艺术当作审美经验，对艺术的内在和即时价值的要求就更为可信和更少矛盾，艺术在经验中的作用和经验中的历史可以更好地理解艺术复杂的社会—历史语境，艺术作品的意义和价值可以随着对其经验条件的现实和时间的改变而改变。

以上经由舒斯特曼阐释的杜威的美学观点就是其新一代新实用主义美学的主要理论来源。舒斯特曼的实用主义美学并不只是这样一般性的理论说明和简单举例，更重要的是通过细读某一个作品展示其所具备的审美价值，如对通俗艺术的美学辩护和高级艺术的美学说明，以及对个人经历的体验与反思，如其个人犹

太身份认同问题与城市美学问题。新一代新实用主义美学中还有一个实践的维度，身体力行地介入身体关怀，而不同于哲学家最熟悉的书写与阅读这一类实践。以肉体实践指向身体的自我改善，与说无关，与做有关，“说得越少越好，如果这意味着从事更多的实际练习的话”。现在从对新一代新实用主义美学理论的简单了解之后转向其对通俗艺术的美学辩护，一个实用主义的理论需要在具体问题的解决中才能深入了解。

## 第二节 通俗艺术的美学辩护

理查德·舒斯特曼对通俗艺术的辩护采取介于悲观主义和乐观主义之间的改良主义立场，既承认通俗艺术严重的缺点和弊端，也认可它的优点和潜能。“它主张通俗艺术应该被改善，这既因为它还有许多尚待改进的地方，也因为它能够且常常获得真正的审美优点和服务于有价值的社会目的。这种改良主义的长远目的是引导一种远离一般责难或赞颂的直接探究，以便使关注可以被更好地集中于更具体的问题和细节的改善上。”舒斯特曼明确反对高级艺术与通俗艺术之间的严格区分，反对用二元对立的立场看待二者之间的关系，对通俗艺术的美学辩护并不意味着对高级艺术的否定，高级艺术的论证与解释也是通俗艺术美学中不可缺少的部分，新一代新实用主义研究的目的旨在恢复它在“作为调和性补偿和有指望的潜力方面的社会—伦理价值”，一种统一的实用主义立场而不是对任何一种审美趣味的偏爱，体现在高级艺术与通俗艺术的论证中。首先了解的是舒斯特曼对高级艺术指责的辩护。

高级艺术被认为服务于确定的、压制性的社会秩序，高级艺术“推进了对过去的虔诚尊敬，一种通过过去的作品的神秘之美而达到的奉承性怀旧”，高级艺术的持续存在被视为对根本上新异的文化创造和社会自由的威胁。

舒斯特曼指出，“高级艺术从来不作为社会批评、抗议和转型的工具而起作用，这在历史上就是错误的。”其次，高级艺术不仅存在直率的社会批评，而且通过艺术中迥异的社会世界和生活方式的诱人形象，可以使人们认识到“我们自己在社会中根深蒂固的实践，既非必然也非理想，因此可以向改变敞开大门”。

第三，艺术是缄默的，与其指责高级艺术通过杰作的辉煌之美和对过去的赞美肯定而必然促成压抑性的保守主义，不如批评人们对高级艺术“虔诚的和审美上受限制的接收方式”，艺术不能离开它的占有方式而根据其自身来判断，这也就是为什么需要艺术批评与解释，“艺术的社会重要性，取决于它被怎样地占有和运用，而我们有能力将高级艺术用于推进进步的社会一伦理目的”。

高级艺术被认为“通过其物质性拥有而且通过其欣赏的模式和可能性，服务于社会差异和牢固的阶级等级的自然化和合法化”。社会一文化精英凭借与高级艺术传统，包括它推崇的作品和推崇的欣赏方式，保持为一种享有特权的联系，表现了他们对固有文化霸权的强力维护。文化贫困者不熟悉和无法达到高级艺术传统，被标示为一种内在的低劣性和缺乏趣味和敏感的标记，一种相对的和社会经济上的局限性却被突显为一种自然的无能。

舒斯特曼首先质疑对这种论证的人文主义响应，“梦想只要他们拥有对艺术多一点的闲暇和教育，只要在教室里多讲授莎士比亚，PBS 多广播一些歌剧，即使是下层阶级，也将获得必需的高级艺术的欣赏”。然而高级艺术与审美统治地位的长期保持就是通过与通常接受的理解与经验模式的差别与距离。其次，艺术批评和美学理论或许能够“为打破高级艺术的排他性统治和改变我们的艺术概念提供必要的杠杆作用”，但是更需要某种另外的文化基础，以便论证对高级艺术的批判，通俗艺术将艺术概念和制度更自由和更切近地整合于生活实践之中，可以提供这种基础。此外，高级艺术压制性社会权威不是由精英和知识分子受众组成，而是由大的商业、银行和工业组成。高级艺术是他的文化统治工具之一。而且高级艺术至少在目前的合法性潜力体现在与高级艺术教育一起“代表了对物质资本和挥霍消费——作为社会地位和合法性的一个来源——仅有的严肃对抗”。

高级艺术被认为“通过提供一个替代的想象性现实——在那里，我们对一个更丰富的生活的受到挫败的欲望和对一个更好的社会的起码要求，都被转移、升华和满足了，但仅仅是在想象中——暗中支持一个肮脏和邪恶的社会现实”，“它的创造者——人类和社会——至少在被认为超出粗糙、平凡的物质存在的艺术精神世界中，也已经逼近完美和满足”。而且，“这种对更高的艺术境界的个人修养和欣赏的专注，提供了一种向内部和个人主义孤立的危险逃离”。

舒斯特曼承认这种高级艺术的论证思路具有很大的力量，但是这并不足以完

全否定高级艺术作品，人们应该用一种实用主义的立场看待高级艺术问题，而且“我们的艺术批评，应该在伦理上更加深刻，在社会一政治上更加投入，从对个别作品的审美欣赏，引向对我们社会一文化显示——包括我们的艺术制度在内——的批判”，“就像阿多诺提醒我们的那样，即使所有艺术作品在某种意义上都是‘在社会上有罪的’，但‘它们中间有价值的作品还是努力去赎回它们的罪责’”。高级艺术本身不能提供批判意识，但是却可以刺激这种批判意识，“我们应该使我们对艺术作品和其道德内容的批判恢复一种对艺术自身社会作用的批评意识，进一步恢复对我们的社会世界——高级艺术可以在其中与生活和人的同情毫不相关——的广泛批判”。

简单了解对高级艺术的审美说明之后，现在转向其对通俗艺术的美学辩护，这也是新一代新实用主义美学最引人注目的部分，它以一种改良主义的观点和实用主义的立场分析和解释通俗艺术，而不是根据受局限的兴趣与爱好决定对通俗艺术或高级艺术的支持与否定，如舒斯特曼所说，他并不打算对通俗艺术进行全面的美学粉饰，“我将争辩的是一个哲学主张，那就是通俗艺术总是和必然是一种因其内在构造而在美学上失败的、次等的和不合格的哲学证明，即（用德怀特·麦克唐纳的话来说），‘存在为什么大众文化不是和永远不可以是任何善的理论上的理由’”。

通俗艺术被认为不能提供任何真正的审美满足，而只能提供虚假的和欺骗的满足、感知和经验。舒斯特曼指出这只是一个来自知识分子的专横的假定，它从来没有经过证实也无法证实，它是由提议者的权威和反对者的事实上的缺席维持的。摇滚音乐强烈的吸引力和强大的力量，使通俗艺术虚假感动满足的指控成为谎言。与其说通俗审美经验是虚假的，不如说它破坏了传统审美形式以及包含于其中的保守主义观念。通俗艺术的强烈吸引力有时会在短促的意义上被认为是虚假的，这些满足不是真实的，因为它们飞速消逝。这种论证从逻辑层次上说，“完全错误地从某种东西的暂时性中得出他不真实的结论”，一种可以上溯到柏拉图时代的对稳定性的渴求，然而却将稳定性“典型地误解为要求完全永恒的确定性”。

短暂的满足随后又让人们渴望更多，这种通俗艺术提供的满足就是虚假的、不真实的和欺骗的，短暂必然虚假。但是我们不能期望任何一种艺术形式能够为

人们提供永恒的或持久的满足，在这个不断变化和充满期望的世界中，不存在永久的满足，欲望的唯一终点只能是死亡。通俗艺术短暂性的指控还包括使人的满足能力飞快消失，通俗艺术经受不住时间的检验，与存在数百年时间的高级艺术经典作品相比，通俗艺术在短暂的流行之后就会逐渐被遗忘。舒斯特曼指出，“现在得出结论说这个世纪的通俗艺术经典将不会作为审美享受的对象存活下去还为时过早”，更为重要的是高级艺术经典的持久愉悦性在审美之外的、社会文化和制度上的原因，“教育和选择的有效性，在决定我们愉快的对象中起了巨大的但经常被遗忘的作用。在较大的程度上，我们只是享受我们被训练和受条件限制去享受的东西，只是享受我们的选择允许我们享受的东西。”高级艺术长期被系统地传播，而且通过强有力的教育体制反复灌输，因而成为引入注目的审美对象也就没有什么奇怪的了，但是在这个大众传媒时代情况发生了改变，通俗艺术已经成为一股不可忽视的力量。还有一点很容易被人们忽视的事实，历史上许多伟大的高级艺术经典最初是作为通俗艺术而出现的，但是由于文化精英对大多数人的文化资源的“掠夺性侵用”，这些作品一旦被分类为高级艺术，其欣赏模式也就随之改变，“从而在根本上将它们保留为文化精英的更为与众不同的享受”。

即使承认通俗艺术令人愉快的审美力量是短暂的，这也不能证明它们带来的审美满足是虚假的、没有价值的，因为愉快和价值不等同于永恒，在短暂的事物中也存在价值，而且甚至恰恰因其短暂性而具有价值。这种拒斥短暂价值的偏见不但使人们的愉快变得枯萎和迟钝，更为重要的是，“它甚至阻塞了一条建构一种更稳定地令人满意的生活的主要途径。因为一旦短暂的愉快被降低为相对没有价值和不值得注意，严肃的思想就不会致力于它们怎样才能最好地被实现、重复和安全地整合于生活之中。结果，这种愉快和它们有时对生活的剧烈影响，就被危险地留给了难以预测的变化、盲目的要求和广告的反复灌输的压力。”通俗艺术还被作为更为基本和更为真实的愉快的代替品，如阿多诺所说，“因为群众被拒绝给予真正的享受，处于怨恨，他们享受以他们的方式所得到的代替品”。真正的满足被定位于最终的满足，“一种延迟的因而是更完全的满足”。舒斯特曼承认，延迟和阻抗可以增强满足，但是在这个确信没有欲望终点的世界上，几乎没有最终的满足，真正的满足只能出现在某些超验的领域，高级艺术的愉快也不能达到这种满足，高级艺术也可以服务于逃避主义的目的。而且舒斯特曼认识到，

通俗艺术虚假愉快的批评，并不仅仅是出于兴趣与爱好的差异，也不是对真正愉快的辩护，“不如说是一种全盘否定世间愉快的掩饰，一种由禁欲的头脑们——害怕快乐成为他们超验目的的危险转移，或害怕快乐仅仅作为对他们根本的禁欲生活的一种令人不安的威胁——所采取的策略”。

通俗艺术被认为不能提供任何审美上的挑战，通俗艺术以一种不活跃和无回报的被动性，因而对那些太疲倦和劳累以至于不能欣赏具有挑战性审美的人们，具有广泛的吸引力。缺乏积极行动的努力，最终就会转变为毫无乐趣的无聊，“我们怠惰地和无力地在一种被动的、没精打采的麻木情绪中接受作品，而不是对它作出积极而敏锐的反应（就像我们可以在高级艺术中所做到的那样），……通俗艺术的受众必然从积极的参与者降低为必须是‘尽可能被动’的‘被动消费者’”。阿多诺和霍克海默还将通俗艺术的被动性与被动的、机械的、沉重地令人筋疲力尽的现代车间的劳动联系起来，娱乐是机械化工作进程中的逃避和延伸。

舒斯特曼承认许多通俗艺术都是不可救药的无聊，但是文化精英的批判存在着“将所有合法行为与严肃地思考简单地等同起来、将‘任何努力’与知识分子的‘智力努力’简单地等同起来的迹象”。“即使所有艺术和审美快乐的确都要求某种积极的努力和对某种阻抗的克服，这也不会必然得出它们要求费劲的‘独立思考’的结论。还存在一些其他的、更多是身体方面的努力、阻抗和满足的形式。”对审美中身体层面和非反省、非推论层面的特别关注是新一代新实用主义美学的显著特点之一。摇滚音乐以一种向身体维度的快乐回归的方式，显示了对传统审美的无利害、有距离的沉思的修正。摇滚的感性吸引力不必一定招致反知性主义，“只有当感性的东西从根本上与智力的东西势不两立的时候，才会得出这种结论，而我们作为感性的智力者，为什么应该认定这种势不两立呢？”“即使通俗艺术无需严肃的智性努力就能使人高兴，这也不意味着它就不能通过智性努力受益或使人高兴。即使它能够被不动脑子地享受，这也不能就得出结论说它必须被如此这般地，而且不能提供别的任何东西。”这里存在着巨大的空间，让严肃的思想致力于具体的问题与细节的改善，服务于有价值的社会目的。

通俗艺术被认为太肤浅了不能提供智性上的满足，通俗艺术只能让人的经验中身体层面和精神贫乏层面得以参与和满足。对其必然肤浅性的论证基于两个主张：第一个主张是，“由于通俗艺术不能处理生活中深层次的实在和真的问题，

因此，它努力用一个充满假问题和容易的、陈腐的解答的逃避性的梦想世界来转移我们”。第二个主张是通俗艺术因为“缺乏足够的复杂性、微妙性、以及不管以任何方式提供精神上的刺激并能够‘维持严肃兴趣’的意义层次”而被谴责为肤浅的和空虚的。

对通俗艺术不能处理而只能回避实在的一种最常见的论证，是声称“通俗艺术必须吸引比有教养的受众要广泛得多的受众，因此，它必须将它的产品制作得全面包容这种范围广大的受众”。舒斯特曼指出，这种主张有两个根本性的谬误，一个是假定“通俗艺术不能流行，除非它的形式和内容是完全透明的和被整个儿认可的”，“但是，这种观点是没有道理的，除非她包含这个同样错误的假定：通俗艺术的消费者真是太愚蠢了，以致于不能理解任何超出显而易见的东西；它们在心理上真是太天真了，以致于不能欣赏他们可以根本不同意的观点的表达。”通俗艺术的接受者可以对作品中表达的观点持批判的和复杂的态度，即使只是部分地理解或误解，也可以获得令人满意的经验。另一个谬误是“错误地将人的经验和表达中‘实质性的和有重要意义的东西’与新的有难度的东西混在一块”。舒斯特曼认为，毫无任何根据将这些有明显区别的概念等同起来，人们对前卫艺术原创性和艰难性审美的盲目追捧，将其作为经验的重要意义的一般标准，而通俗艺术所涉及的那些“失望的爱情、经济的艰难、家庭的冲突、疏远、吸毒、性和暴力”等问题则被当作“不真实的”，而所谓真实的问题只是那些新奇和深奥的摆脱一般公众的经验和理解的东西。然而恰恰是这些“不真实”的问题和“不真实”的人们构成了这个世界的一个维度。

通俗艺术也在智性的复杂性上被认为仅仅介入“‘广泛的、容易认知的意象’、浅层的老套和空洞的陈词滥调”，以获得最广泛的包容性和吸引力。舒斯特曼指出，批评家的错误之处在于其论证暗中诉诸“所有大众文化都是同样的”这个匀质化偏见，而否认通俗艺术中可以发现精妙的复杂性。有研究表明，通俗艺术的流行“常常依赖它们的多层次、暧昧和多义，以便它们能够同时被‘具有不同的、常常冲突的兴趣的各种群体’进行不同的阅读并因而吸引他们”。通俗艺术的欣赏者不是“一群同类的人”，而是由许多不同社会群体组成。通俗艺术批评家不能认识到通俗艺术的多层次性和差别细微的意义，或者一开始就没有给予了解通俗艺术复杂性必需的同情性关注，或者只是因为趣味与爱好的差异而不能也不愿

意理解通俗艺术作品。

艺术被视为精华汇粹的创造和原发，视为必然地从事于革新和实验，通俗艺术因为要“适合于‘投合消费者趣味而不是发展和培养独立自足的趣味’的唯利是图的工业，凭技术从公式和‘现成的陈词滥调’中攒起来的”，因而必然是非创造性的和缺乏美感地单调，通俗艺术的特征应该是：标准化、定型化、保守主义、虚伪、受操纵的消费者商品。

通俗艺术是非原创和单调的，因为标准化和技术化的生产会对个性施加限制而排除了真正的创造性；批量生产和劳动分工涉及不只一个艺术家的决定，因而阻挠原创性的表现；娱乐一大群人与个人的自我表现和原创的审美表现相矛盾，因而通俗艺术只能是非创造性的。舒斯特曼认为以上论证都不具有说服力，因为它们都是建立在这个前提之上，“审美创造必然是个人主义的，这是一种（由资产阶级个人主义的自由主义意识形态所滋养的）成问题的浪漫主义神话，它掩饰了艺术在本质上的交流维度”。高级艺术中也能发现标准化，也有单调的标准化的僵死形式，而技术的发明与利用更多是审美创造的一种推进，大众传媒技术推动了电影、电视剧等新的艺术形式，极大丰富了人们的审美生活。集体创作与艺术创造之间可以没有矛盾，创造性的艺术目的，虽然常常被合作的压力阻挠和破坏，但是原创表现和群体工作之间不是一种必然的矛盾，合作可以凭借增加的想象资源来补偿创造。即使是个体想象，“也总是以某种与一个更大的共同体的合作方式进行的；即一个具有继承下来的规约的艺术传统和一种预先反应的受众”。

通俗艺术要求艺术形式和内容易于被大众受众把握和欣赏，而否定个人创造性的表现，因而“必须提供均匀化的食粮去满足一种平均化的趣味”，“它不能说任何创造性和煽动性的东西，而只能被限制去表达‘明白的和认可的东西’”。这个论证的错误之处在于首先将“大群受众”与“大众受众”混淆起来，批评家认为通俗艺术的欣赏者一个均匀的、无差别的整体，而实际上这些人“被结构为不同趣味团体，它们反映了不同的社会和教育背景与意识形态，采用了不同的解释策略去‘解读’通俗艺术文本”。有研究显示，“一个表达一种特殊观点的作品，可以受到那些拒斥这种观点的受众的热烈欢迎，仅仅因为这种受众有系统地误读作品，创造性地‘解码’或重构它的意义，使它对他们更有趣味或更为适应。”通俗艺术需要满足与众不同的趣味团体，而不需将自己局限在也许根本不存在的

所谓的一般公众接近和理解的风格、俗套和观点之中。而且许多通俗艺术作品的流行并不要求与全面的平均趣味相一致，而恰恰采用与众不同的伦理和意识形态以及对被普遍接受的公众标准的挑战，通俗艺术家与欣赏者之间的趣味通常没有什么不同，在创造性地表达自身与令更大范围的欣赏者满意之间可以没有真正的冲突。那种精英艺术家个人天才的浪漫神话，在今天已经很难取得人们的信任，如艾略特所说，“诗人自然喜欢为尽可能多而杂的读者写作。”最后，通俗艺术的欣赏者并不是“文化上的笨蛋”，“在心理上过于天真和单层次，以致于不能接受冲突的观念和含糊的价值，或者对它们不感兴趣”，在日常事务处理中，人们通常栖身于“矛盾的角色和冲突的语言游戏之中”，处于“相信与不相信的多种态度和摇摆怀疑之中”，应对复杂而令人困惑的经验是生活的必须。

通俗艺术被认为缺乏形式的复杂性，这是通俗艺术最常见的指责之一，也常常将其与通俗艺术欣赏的毫不费力与肤浅联系在一起。审美态度被定义为一种将事物看作形式而不是功能的能力，而将分离的、同生活保持距离的态度，视为高级艺术获得形式复杂性的关键。通俗艺术与生活内容联系密切，形式服从功能，从而不能达到形式的复杂性。

但是不能否认，通俗艺术中也可以发现与艺术传统中其他作品和风格的比较关联，“为制造审美效果的多样性而自觉地相互暗指和相互引用”，从而形成一种涉及艺术历史关联的复杂形式结构。更为重要的一点是，在这种通俗艺术的指控中对形式和内容必然对抗的显而易见的假定，“我们不能适当地在形式上经验（或创造）一件作品，除非我们使自己保持远离任何对内容的兴趣”。“就像杜威强调的那样，与其说形式是某种从根本上与生活相反的东西，不如说形式始终是生活节奏和形状的一个呈现部分；而审美形式在有助于形成它们的有机体的身体的节奏和社会情形中，都有它那深刻的但被否认的根源。”形式可以是令人心惊肉跳的，可以在更为直接和狂热的身体投入中发现。

通俗艺术被认为缺乏审美的自律性和反抗性。自律被视为“艺术一个不能取消的方面”，是艺术价值至关重要的组成部分，自律对艺术合法性和真正的审美欣赏观念是根本性的。因而自律拒绝艺术的外在功能，排除艺术标准的功用性，“自律的艺术作品仅仅在涉及其自身的意义上起作用”，而通俗艺术则要求娱乐和满足普通人的需求，因而不具有审美的合法性。

艺术反功利主义对通俗艺术的指责，在根本上依赖于“将艺术和审美定义为本质上与现实或生活相反的东西”，有赖于“艺术和真实生活可以而且应该是在根本上相反的和严格地分离的”这个前提。但是在舒斯特曼看来这是一种教条，它的起源和动机应该引起人们的怀疑，“这种教条起源于柏拉图对艺术双倍远离实在的攻击，并得到一种哲学传统的支持”，但这只是一种哲学偏见而且是完全可以超越的偏见。“我们能将艺术看作生活的一部分，就像生活形成艺术的实质，甚至将其自身艺术地构成为‘生活艺术’一样”，至少在美国，通俗艺术家的角色不仅仅是提供娱乐，而且通俗艺术的艺术身份也是其作品中的主题，即使是商业化的奥斯卡奖，也被授予审美合法性，授予一定程度的艺术声望。而且通俗艺术的审美合法性也可以采取一种明确表达的哲学美学之外的形式，合法化不能等同于哲学合法化，文化的合法性也不只是由处于社会边缘的知识分子社群所承认的那种东西。一种更一般的观点是，“艺术和审美不是一成不变的本质，而是历史和社会条件易变的产物——变化的社会文化领域的不同功能”，现在历史的变革已经发展为一种“纯粹主义理想的瓦解和审美进入所有生活领域的大爆炸”。

## 第三章 审美人类学对通俗艺术的辩护

### 第一节 埃伦·迪萨纳亚克的“物种中心主义”

美国学者埃伦·迪萨纳亚克女士长期致力于审美人类学研究，对通俗艺术亦有深入的见解，在这里我们将要了解一种与前面涉及的哲学美学不同的研究思路，一种审美人类学对通俗艺术的美学辩护。我们首先需要了解的是这一审美人类学的基本观点与研究思路，与针对某一问题的具体观点相比，一种深入问题的研究方法同样值得关注，而且在诸多通俗艺术辩护观点的表面异同之下，或许可以找到一种深入的契合点，正是对这种深层次的共通之处的探索，使得对后现代主义之后通俗艺术美学研究思路与研究方法的转变的探讨成为可能。与理查德·舒斯特曼相比，埃伦·迪萨纳亚克的审美人类学也是建立在对后现代主义的深入批判之上，当然她批判的不仅仅是后现代主义。值得注意的是，埃伦·迪萨纳亚克有近 20 年在非西方国家（主要在斯里兰卡，包括尼日利亚、马达加斯加和巴布亚新几内亚）生活的经历，其丰富的人生经验绝非固守书斋的学者所能比拟，至少在对通俗艺术的理解上，与那些直接拒绝通俗艺术而加以批判的学者相比更有发言权。

了解埃伦·迪萨纳亚克女士对通俗艺术的美学辩护将是一个稍显曲折的过程，我们首先需要了解并且必须了解她的达尔文主义或物种中心主义的基本观点，艺术是人类物种进化漫长过程中一个积极因素，而且显然绝不是微不足道和可有可无的。艺术及审美态度表面看来从一个社会到另一个社会就会产生广泛的差异，而似乎表明它们的来源完全是习得的或文化的，但是正如迪萨纳亚克女士用语言与艺术做一个类比，“学会说话是所有儿童的一种普遍的、先天的素质，尽管儿童个人学会的是养育他成人的那个民族的特殊语言”，因而艺术也可以是生物的或自然的，“艺术也可以被看做一种天然而普遍的倾向，这种倾向就体现在诸如舞蹈、歌谣、表演、视觉炫耀和诗性言语之类文化习得的专门领域之中”。迪萨纳亚克确信，“考察当代艺术和当代生活的最佳视角不是来自哲学、社

会学、历史学、人类学、心理学或精神分析学——以其现代的或后现代的形式——而是潜藏在人类生物进化的漫长景观之中。”<sup>①</sup>艺术不应该是一个可以孤立的承载全部关注的领域，它应该而且必须置于人类的社会与历史之中加以理解和解释，这里关注的就是一段人类进化的漫长历史。

物种中心主义基于对人类演化进程的这样一个认识，即在人科动物逐渐进化的大约 400 万年中，有 39/40 的时间，人类都基本上居住在相同的环境中而且基本上以相同的方式生活着。“‘文化的’多样性产生得如此之晚，以至于在 390 万年之间在基本统一的环境中以基本相同的生活方式发生在我们身上的事情，仍然是最深刻地打动我们并且继续激发我们最强烈的情感的东西。……用一句老话说，你可以把人类从进化背景中拿出来，但是你不能把进化背景从人类中拿出去。”物种中心主义与通常认为人性是神、社会和文化的产物的观点不同，“它认为神、社会、文化是早已存在的人性中的物种需求和潜力的产物、答案和体现”，在这个认识之后，可以探讨和理解文化的差异性和多样性，由此可见，通常的哲学的和历史的人类生存观以及为人性问题给出的答案，都是一点不夸张的肤浅。而物种中心主义的视角声称优于这些其他视角，“能够提供比其他视角更广泛的理由来挽救艺术，使艺术人性化，再一次赋予它们最初在人类生存中所拥有的重要性”。

与达尔文主义在创始之初产生的革命性变革相比，当前这一理论对人类哲学与社会生活没有什么影响，因为这一理论几乎未被一般社会和知识界采纳，几乎没有人文学科和社会科学的专家致力于对其基本原则做严肃的研究。一方面，这是由于熟悉达尔文主义的专家们要么对常见的“适者生存”通俗化的社会学解释表示反感和不信任，要么对达尔文主义的种种肤浅的误解与指责不屑一顾，而拒绝详尽的介绍与耐心的解释，因而从某种意义上说达尔文主义者也要因其傲慢的态度而为人们对其学科的怀疑与反对负有责任。另一个特别值得关注的是“社会达尔文主义”造成的破坏性影响，当前绝大多数人还将达尔文主义混淆或误解为社会达尔文主义，但实际上这两者之间有着天壤之别。赫伯特·斯宾塞 (Herbert Spencer) 及其追随者们“采纳达尔文的实利主义的自然（生物的或遗传的）选择理论并使其适应于社会进化的目的”，社会达尔文主义“维护竞争性的个人主

<sup>①</sup> 埃伦·迪萨纳亚克.审美的人[M].户晓辉,译.北京:商务印书馆,2004:13.

义和自由放任的经济学以服务于一种不可避免的、进步的、递增的社会变革”。对于绝大多数专业之外的人来说，达尔文主义就意味着“宿命论、贪婪的竞争和‘适者生存’”，但实际上这只是社会进化与生物进化以误解为基础的类比，生物学进化中根本没有这些东西。这对达尔文主义造成了极为严重的消极影响，最触目惊心的可能就是纳粹的优生计划了，直到今天这些疯狂的计划也让人们对达尔文主义感到不快，有些激进的人士声称，“社会生物学用于人类天生就是危险而反动的”。

但是事实上，达尔文主义或者物种中心主义提倡通过自然选择的进化理论，本身并不赞扬或认可适者生存的道德律，“它描述了一个过程，这个过程经历无数代，其中那些在一个特定环境中为其拥有者赋予更大生存能力的特征（受基因影响）会持续下去，而另一些为生存能力贡献不大的特征就会消亡；这样，随着时间的推移，一个物种（负载这些特征的杂交群体）会逐渐地调整（变化）以更好地适应其环境”。<sup>①</sup>所谓的适应者生存，在达尔文主义中是关系重大的适应者的包容性生存，而不是最适应者的排他性生存，包容性生存倡导对成功地竞争与合作的个体的选择，而不是鼓励最无情的和自我中心的个体和群体。对进化论的理解应该导致更强的道德感，而不是社会达尔文主义的自以为是和谋求私利的竞争性贪婪，生存不仅仅意味着继续存在，更重要的是繁衍，“在达尔文的理论中，‘适应性’或‘生存’这些术语指与众不同的繁衍成功”，“严格地说，其繁衍的结果，后代，也是繁衍成功的”。进化论的一个公理是，“个体有机体（人或其他动物）一般遵循它们认为是它们自己的利益的东西，即使它们在一般意义上可能常常并不知道这些利益是什么”，而有机体选择行动方式的终极原因或理由就是促进它们的遗传物质的生存。

物种中心主义者将艺术作为一种行为的观念是指潜伏在细节之下一般的行为综合体，而不是指绘画或舞蹈这样一种特殊的艺术活动或行为。艺术被看做能够在确定环境中以确定方式行动的一种遗传行为倾向，这种行为在我们物种的进化过程中有助于我们的生存，不管艺术到底意味着什么，但是至少有一点不能否认，那就是人们对各种艺术的体验，就是“感觉良好”，而从这种情感状态暗示出，艺术肯定以某种方式对生物性生存有积极的贡献，“因为大自然保证我们做

<sup>①</sup> 埃伦·迪萨纳亚克.审美的人[M].卢晓辉,译.北京:商务印书馆,2004:44.

生存必需之事的众多方式之一，就是使它们感觉良好”。人们选择的东西，使人们感到愉快的东西，一般是对人类进化有生存价值的东西。“艺术有理由被看做我们本来就想满足的一种生物需要，它的满足会带来惬意和愉快，而否认它就会被认为是生命的一种匮乏。”艺术的生物学核心被认为是“使其特殊”，这种核心倾向就在今天所认为的艺术的行为倾向冲动之后或之中，当然首先需要对这样一个命名进行进一步的说明和更加详细的描述。

艺术行为的进化和选择价值来自使其特殊倾向的假设，建立在如下主张的基础之上，“即无论在哪里，人类都会以一种和其他动物不同的方式对世俗的、普通的或者‘自然的’秩序、领域、心境或存在状态与常见的、超常的或‘超自然的’秩序、领域、心境或存在状态之间作出区分。”毫无疑问，动物也具有区分正常与反常、中立与极端的潜力，而这也是动物对栖息生存之地变化的必要反应，与动物的生存、繁衍息息相关，但是不同之处在于，在进化的某个阶段，“人类开始故意打算使事物特殊或超常，也许为了影响他们感到不确定或忧虑的重大事件的结果，需要采取超出简单的打斗或逃跑。接近或回避的行动。”物种中心主义认为，今天所说的艺术的一些因素首先在非审美的情景中出现，由于这些因素从感觉上、情绪上和认识上是令人满足的，人们就会把这些因素用于其他具有选择价值的行为表现之中，使事物特殊。心理的强化，认真对待那些重要而严肃的事情，具有巨大的生存价值。人们使某些事物特殊，“是因为这样做会给我们一种方式来表达它对我们具有积极的情绪诱发力，我们成就这种特殊性的种种方式不仅仅反映、也提供了非同寻常的或特殊的满足和愉快（也就是说，是审美的）。”具有使事物特殊这一倾向的人类群落具备更加统一的仪式庆典，能够在社会层面把参与者和听众强化，统一到一种心境之中，“它们表明并公开强化一群人价值；它们把这群人统一在共同的意图和信仰之中；它们‘解释’不可解释的现象——出生、死亡、生病、自然灾害——并试图控制它，使它变得容易承受。”具备使其特殊倾向的个体和群落可以生存的更好，而在仪式庆典中使其特殊比在个别发生时具有更多的的重要性，“因为它被用来表达真实而不可缺少的关切，它出自、表达并介入了人们最深层和最强烈的情感”。物种中心主义的艺术观认为，“并非艺术（及其在过去两个世纪衍生出来的涵义负荷）而是使其特殊一直具有进化论的、社会的和文化的重要性。”

显然，并不是所有的特殊性都产生或者来自令人满足的“审美”活动或反映，动物对正常与反常的区分与反应是一种生存的必须，为了强化、愉快和满足的使其特殊是在纯粹的信息和目的方面之外或一起被进化出来，而在学术的和分析的意义上，能够将审美的使其特殊与纯粹的信息和目的方面区分和分辨出来。但是即使能够将审美的使其特殊与作为标记或恐吓目的非审美的使其特殊区分开来，也存在着这样一个事实，“即尽管一切艺术都包括在审美的使其特殊之中，但并非一切审美的使其特殊都是艺术”，游戏和仪式也存在着在情绪上和感觉上的使人满意。因此人们应该采取一种更大也更具包容性的艺术的本质，即将艺术作为一种普遍行为的使其特殊，将艺术扩展到“制作和表达特殊性的官能”，艺术不仅强化了作为审美的人的个体生命，而且对作为一个物种的进化也是不可缺少的。

某个已知事物的结束和某个未知事物的开始，常常会引起焦虑或紧张的情绪，“在感受到威胁、困苦或变幻不定的情况时，强烈的情绪被唤起，人类具备一种倾向，不像其他动物那样只是打斗、逃跑或者等待，而是要做点事情”，人们倾向于用行为的某些形式表达强烈的情绪，而通常所做的就是在仪式中使其特殊。“做了的事情”(dromena)，就是把“做点事情”概念中人类对强烈情绪做出反应的先天“动作需求”，扩展为在仪式庆典中所做的事情。做点事情并且使其特殊是人性的特点，人们通过仪式庆典中的超常存在物和“做了的事情”，应付和控制世界中的变幻不定，这里的控制是在“影响、对付、理解、约束、与之一致、转变”的意义上使用的，而不是指对自然与世界的压制、克服与主宰，是一种对自然的理解，而不是物质上的控制。在“做了的事情”中，人们常常采取审美的形态，由审美的苦心经营加以完成，“自然舒适的和使人惬意的塑造以及苦心经营的倾向在很多场合中都是显而易见的”。

在物种中心主义的观点看来，人类的艺术行为开始并不象征任何东西，塑造与苦心经营到后来才逐渐获得意义，这些活动或者可能纯粹是探索或游戏，或者“可能是应付焦虑并且试图影响不确定的事件或令人担忧的可能性之后果的一种手段”，“使其特殊、塑造、美化、重复和苦心经营本身就是使人愉快的，即使表象意义是次要的或根本就没有”。作为强化手段的使其特殊并非必然是艺术的或审美的，事实上艺术只是使其特殊的一个实例，不过作为感官的注意和满足而被塑造、模仿或美化的艺术行为，更容易出现在为重要目的服务的仪式庆典的场

合。艺术有助于将人类团结在共同的信仰和行为之中，伴随着物质技术对生存资料获得的控制，人类的艺术行为作为“强化手段”或“美化手段”，使人们确信“用情绪上给人以满足的特殊的苦心经营和塑造郑重其事地强化自己的技术就会使之‘奏效’。”艺术是作为伴随和巩固对生存资料的物质控制的强化手段，是“对未完成和不好看的未加工状态的自然素材所做的文化控制（塑造和苦心经营）”，这些仪式庆典中的艺术本身是重要的集体信仰和真理不可或缺的饱含激情的强化刺激。“在整个人类历史中，艺术就是作为塑造和美化我们所关心的事情的强化手段和特殊行为而产生的。没有这些将我们生活中重要而严肃的事情标示出来的过度的和超常的手段，我们放弃的与其是我们的虚伪，还不如说是我们的  
人性。”<sup>①</sup>

## 第二节 物种中心主义对通俗艺术的辩护

我们极为简单地介绍了物种中心主义的艺术观，显然仅仅通过这些描述了解物种中心主义还远远不够，但是我们至少可以对物种中心主义中的艺术的定位做基本的了解。艺术是一种使其特殊的行为倾向，是“制作和表达特殊性的官能”，而不是指某一种特殊的艺术活动或行为。艺术使人感觉良好，对人类的生物性生存具有积极的意义，对人类的物种进化具有生存价值。在仪式庆典中做点事情并且使其特殊，将一群人统一在共同的意图和信仰之中，是人们应付和控制世界中变幻不定的一种方式，它常常采取审美的形态，由审美的苦心经营加以完成。作为“强化手段”或“美化手段”的艺术行为，是伴随着物质技术对生存资料控制的一种情绪上、感情上、认识上的强化手段。从物种中心主义的艺术观可以看出，物种中心主义对通俗艺术的支持，是因为与现代主义和后现代主义所倡导的精英化的高级艺术相比，通俗艺术形式更接近物种中心主义的艺术理念，而同样可以纳入其中的前现代和非西方的艺术形式，与精英艺术或高级艺术相互对照，因而可以在这种二元对比之中归于通俗艺术之列。当然，物种中心主义对通俗艺术并不是一种全面的、无条件的支持，毫无疑问，在通俗艺术的表现形式中更多的或

<sup>①</sup> 埃伦·迪萨纳亚克.审美的人[M].户晓辉,译.北京:商务印书馆,2004:200.

许并不是对物种中心主义的响应，甚至是背离，但是当我们把艺术扩展为一种行为倾向时，我们至少可以在通俗艺术中更容易找到物种中心主义所倡导的生物性的愉快感和对参与者在社会层面上的强化、统一、凝聚与合作。

我们所要了解的物种中心主义对通俗艺术的辩护，主要是建立在对与通俗艺术相对立的高级艺术和精英艺术的批判的基础上，而且我们会看到高级艺术的理念显然并不适合物种中心主义所倡导的对物种进化具有积极意义的艺术理论。

艺术或者是罕见的和范围狭窄的，或者是解放的和问题化的，或者是个人别出心裁的创作，或者是历史传统或区域传统的一种显现，或者需要才能和长期的专业训练，或者是人人自然而然就会做的某种东西，或者可能用于任何事物，或者可能是美的，也可能不是美的。现代主义和后现代主义的艺术理论都无法涵盖这种多样性甚至相互矛盾的艺术观点，但是物种中心主义的使其特殊的行为倾向的理论却可以解释这样的艺术概念，因为使其特殊是变化不定和无限的。通俗艺术可以毫无困难地包容这些观点，因为通俗艺术长期以来一直处于理论视野之外，同时也避免了艺术理论各执一端与画地为牢而造成的消极影响，而且艺术理论与美学只将极少数艺术活动纳入其体系之中承认为艺术，而将其他排除在外并认定为低劣，这反而使通俗艺术拥有最为丰富的资源以及与参与者的最短距离。

物种中心主义将艺术行为的核心界定为使其特殊，而一个实例是或者不是“艺术”就变得无关紧要了，“重要的是审美的人‘需要’使其特殊并欣赏特殊性”。通俗艺术的一个作品是不是艺术的问题就不再重要，即使不是可有可无的，也只能是一个边缘问题，单纯理论层面的艺术探讨与讨论不可能穷尽艺术的问题，因为艺术的问题本来就不是一个理论问题，关键要看通俗艺术行为能否消除人们的焦虑与恐惧，强化个体生命，对人类的物种进化有积极意义。可以看出通俗艺术显然比精英化、狭窄化的高级艺术更加适合这些工作，更容易破除艺术与审美非功利性的神话，实现社会层面的功用。后现代主义者声称艺术是一切而一切都是艺术，这只是对艺术观念含糊其辞的表示，而物种中心主义者则认为，“任何事物都潜在地是艺术，但是为了成为艺术，还要求，首先有审美意图或注意，其次有以某种方式构形——主动地使其特殊或者在想象中把它当做特殊。”<sup>①</sup>

艺术行为或者说使其特殊的倾向，是一种生物学意义上的需求，使其特殊的

<sup>①</sup> 埃伦·迪萨纳亚克.审美的人[M].户晓辉,译.北京:商务印书馆,2004:95.

冲动是根深蒂固的和普遍的，它给人身体上、感觉上和情绪上的满足和愉悦，通过运用愉悦和满足人类感官的种种因素，艺术“一直被用来满足或者至少是暗示或提示严肃的和重大的利害关系”。在仪式庆典中被挑选出来的使其特殊的艺术行为，都是与被认为重要的东西和一些重大的变迁相关。在从前，艺术行为的塑造和苦心经营是因为事物被认为具有永久的重要性，而今天则是因为其短暂与炫耀一时。通俗艺术从来不拒绝身体上的满足与愉悦，甚至公开宣传这种感觉与情绪上的快感，而高级艺术则更倾向于智性的愉悦而否认与贬低身体上的快感，通俗艺术频繁用于实用功利的目的，而且声称这是其艺术价值的最重要作用之一，而高级艺术则明确拒绝这些非审美的、艺术自身之外的功用，而固守“为艺术的艺术”。由此可以看出，高级艺术即使不是完全不可能，也是极为困难地改造成为适合物种中心主义观点的艺术形式，通俗艺术则更容易满足人类在物种进化过程中对艺术的需要，当然这并不能减少对通俗艺术改造的积极努力，而且这仍然是一个艰难的过程。这里所谓的“改造”，只是在极其有限的意义上使用，不是指以我们的先入之见粗暴地干预、改变通俗艺术，而是首先要关注它、了解它，只有在对通俗艺术甚至是艺术有更深入得了解时，我们才有可能改变它们。通俗艺术基本观点与物种中心主义艺术观的契合，或者说通俗艺术就是人类艺术“自然”发展的当下呈现方式，使得我们有足够的理由关注它们。艺术是人类进化出来就需要的东西，“单纯地泯灭它们会带来严重的心理匮乏”，“轻视或者不重视美、形式、神秘性、意义、价值和质量——无论是艺术中的还是生活中的——社会制度正在剥夺其成员的那些和食物、温暖与住所一样基本的人类需求。”<sup>①</sup>

埃伦·迪萨纳亚克女士以一种切切实实的物种中心的方向所引导，分析书写“抹去”艺术的问题，而这种物种中心主义的观点与后现代的论述明显不同。迪萨纳亚克指出，“数千年来，人们并不阅读和书写但仍然能够完全地生活并且过上完全的人类生活”。在 8/9 的历史中，人类根本不会阅读，在可信的 1600 代中（以 25 年为一代），只有大约 20 代人在理论上有机会学会阅读和写作，即印刷术发明的 500 年时间，但是实际上，“这些潜在读者中的绝大多数，即使在识字最为普遍的西方，也从来没有机会成为实际的读者。”口头语言与书面语言之间存在着巨大的差异，作为言语的语言是自然的，对人类来说是天生的、基本的，

<sup>①</sup> 埃伦·迪萨纳亚克.审美的人[M].户晓辉,译.北京:商务印书馆,2004:17.

几乎所有人都能够学会并且理解口头语言，阅读和书面语言却并非如此，很多儿童被发现难以学会读写，这并非因为“智力低下”，学习书面语言需要脱离语境，以一种很不自然的方式接受再训练。口头交流是亲自的、直接参与的，说者与听者之间有一种分享的体验，可以假定有共同的知识和期望。书面语言是非个人的和超然的，书写者不能认定共享的知识。“书面语言主要是严格按字面来解释的，与符合逻辑而且条理清晰的说明或论证相关。口头语言是生动的、使用很多习语的，至少和促进社会交往以及准确而明白地传达增长知识的信息有关。”在口头社会，人们依赖传统和权威来指导生活，“由于整个族群都被联合在同一种信仰或世界图景之中，其特征是一种团结一致的感觉，个人沉浸在一个更大的整体中而不是希望他们主要依赖于自己。”而在文字社会中，“只是取代了信仰，一种冰冷的、非个人的、理智化的精确理念取代了温暖凌乱的感情主义，对相对的、暂时的、任意的和偶然的东西的接受取代了确信和承诺。”<sup>①</sup>

不能否认，阅读和书写培养起来的技能容易导致个人化和孤立，促进了社会的零散化，人们逐渐专注于自我和自己。而文字社会中，“调节孤独的焦虑或恐惧的指定手段通常就是更多的分析和超脱”，识字促成超然和分离。书写和文字心态创造了“艺术”这个概念，早在古希腊时期，艺术和诗歌就被要求作为一种形象和表象而与现实脱离。艺术的概念和标签成为书写和理论化的人主要关注的对象，这些标签和概念成为艺术的本质，而艺术这个词、概念或标签的所指，则被斥为“不可知的、不能得到的，也是毫无意义的”。艺术概念越来越依赖于理论才能生存，直到今天“艺术留下的实际上只有理论”。后现代主义者同样专注于读写，不同之处在于后现代主义者充分认识到了口头语与书面语的不同，他们把一切事物、所有的文化产品都看成文本，因而是脱离现实的，“书写对有关现实与我们达到、进化和把握它的能力之间的差距的后现代意识来说是最为重要的”。艺术作品就像文本那样要求观众积极地反应，“而观众和读者一样，必须填充、增加、以来暗示的成分，提供外在历史的、个人的和社会的参照，而不是……，把自己带入艺术家最初创作或者作品‘存在’的那个特殊的世界和时代。”

后现代主义者断言，语言先于我们而存在，我们诞生在一种被继承的文化之中，我们需要学会语言然后用它表达我们的意义和经验，我们实际上是我们语言

<sup>①</sup> 埃伦·迪萨纳亚克.审美的人[M].户晓辉,译.北京:商务印书馆,2004:285.

的产物，而语言本质上是不能“说”、看或把握的现实。“我们从来不可能抵达或到达一个没有经过中介的现实。在我们与我们对不用言词而占有意义的向往之间存在着无法改变的、不可逾越的间隙、裂缝和断裂。”物种中心主义并不反对我们是我们语言的产物的观点，但是后现代主义者的错误之处在于暗示我们只是我们语言的产物。物种中心的观点认为，人类具有一种遗传禀赋倾向或准备，决定人们如何思考或如何对环境及其供给作出反应的模式，决定在物质和精神上从环境中需求什么或者不得不寻求什么，例如，“团结、依附他人、与他人分享和互惠，自我超越，建立秩序和分类，加入一个群体以确证有关世界的某个解释体系，养育，被养育，感到我们的存在和活动对我们自己和他人是有用的和有价值的。”语言是被演化出来以帮助人们得到为了生存所需要东西，而语言的所指也是真实的，可以在那里认识、指涉和体验。文化是表达和满足前文化的需求的途径，前文化的需求是艺术涉及而且在西方必须重新开始涉及的东西，“即涉及言辞语言无法理解的东西，不能被说出。结构或抹去却仍然可以用非言辞的、非书面的前现代认识方式来感知其存在的东西。”不可否认，识字的奖励，在物质上和精神上都是巨大的，但是现在更需要关注的是因识字过度而被损害的人类的真正的语言即口头话语。

书写和文字心态创造了“艺术”的概念，而后现代主义理论中的识字过度又严重破坏了艺术的概念，美的艺术已经成为“一个人借以展示并试图维持自己精英地位的一面透明的意识形态旗帜”，更广泛、更民主的艺术观念也将艺术作品看做“在文化上建构起来的‘文本’，只涉及一个被个人解释的因而也是相对的世界”。的确，书写抹去了艺术，抹去了那种作为人类的普遍需求和倾向的艺术。物种中心主义把艺术看做一种行为，看做使其特殊的一种实例，使其特殊是一种基本的人类倾向或需求，“艺术也就是使一个人关心的事情特殊的能力，对每个人来说都是基本的，而且就像在传统社会中一样，理应被看作是正常的，而正常的、对社会有价值的活动，应该得到鼓励和发展。”现在该是从专注于艺术家或作者、作品或文本、批评家/读者转向表现于物种性质中的人类现实的时候了，“转向长久的人类需要、渴望、克制、局限、成就还有被现代过度的书面生活所掩饰、歪曲、减缩和抹去的艺术”。

从物种中心的观点可以看出，现在主义和后现代主义所推崇的高级艺术或精

精英艺术恰恰是现代过度书面生活的产物，它不但遮蔽了人类的基本倾向和需求，而且无意中损害了人类最基本的口头话语。当然，这并不能否定将高级艺术改造而纳入物种中心主义，使其成为“为生活的艺术”的可能性，但是与开放美术馆、音乐厅，扩大图书馆的读者群相比，通俗艺术显然更接近人们的需要，更容易接受改造，而且我们相信物种中心主义推崇的传统社会中的艺术行为的现代呈现方式就体现在通俗艺术中。通俗艺术的普遍性和广泛性也是高级艺术不可企及的。当然，同样不能否认，通俗艺术中存在着良莠不齐、鱼龙混杂的情况，充斥着许多娱乐的、消费的和玩世不恭的内容，哲学与社会学者长期将通俗艺术置于边缘地位而使其受到变幻无常的市场的操纵，也有着不可推卸的责任。这要求人们在理论上破除对通俗艺术的偏见和误解，让艺术在每个人身上得到认识、鼓励和发展，让人们对自己的生活感到理直气壮。

## 结语

在这个全球化与大众传媒加速发展的时期，通俗艺术、流行艺术或者大众艺术，已经成为整个世界范围内最为流行的文化艺术活动，而且在可以预知的未来，通俗艺术仍将是人们文化艺术活动的主要选择。不管我们是不是喜欢通俗艺术，但是这个趋势是过去发生的、现在正在发生和将来一定发生的，因而我们最好的选择不是回避与抗拒，而是面对它、了解它，消除人们对它的误解与偏见以及它因此而带给人们的消极影响。西方美学对通俗艺术的美学与艺术理论研究拥有一个资源丰富的历史，最早可以上溯到古希腊时期诸如柏拉图对模仿艺术的驱逐。在当前，从现代主义对通俗艺术的简单否定，到后现代主义对通俗艺术的复杂态度，现在更多的是试图挖掘通俗艺术的积极作用。从 19 世纪 80 年代开始，越来越多的学者开始关注通俗艺术的美学研究，并表现出与后现代主义研究不同的视野与角度，接下来我们就试图对文中两位学者理查德·舒斯特曼和埃伦·迪萨纳亚克在研究中体现出的几个共同点做简单说明，这或许能够体现出新的时代背景之下通俗艺术美学研究的发展趋势。

首先，对后现代主义的批判与反思，特别是摆脱了语言转向的影响。后现代主义最有代表性的是相对主义、虚无主义及其语言理论。或者认为现实在有关它的理论之外没有独立的存在，不同经验科学描述的是不同的现实，每一个现实都有其内在的结构，它们之间没有共同的基础，也无法进行比较，因而每一种现实都是同样有价值的，也同样都是没有价值的；或者认为语言是抵达或到达现实的中介，我们与现实之间存在着无法改变的、不可逾越的间隙、裂缝和断裂，在我们和其他一切之间存在着一种无可挽回的延异，等等。实用主义的观点认为在社会实践与语言叙事之间存在着根本的差异，“主张哲学应该走出语言解释的领域，积极参与到社会改良的实践中去”。在实践与理论二者之间的关系的问题上，实用主义反对实践与理论之间本质上的二元对立，“强调学术研究与社会生活之间的连续性，并积极倡导一种生活艺术的观念”。物种中心主义认为后现代主义是“将婴

儿与脏水一起倒掉”，“虚无吗？火是烫的。饥饿是糟糕的。小宝宝是好的。”<sup>①</sup>人类具有对自身生物性进化有至关重要作用的基本需求与行为倾向，这是所有作为生物的人都具备的，而文化则是人们满足这些前文化需求的工具，“不可能鱼鳍决定了水的物理属性或者眼睛决定了光的特点，正如我们思考和观看世界的方式不可能‘发明’空间、时间和因果关系一样。”口头语言是比书面语言更加“自然”的人类语辞形式。在《审美的人》一书中有一章专门探讨“书写抹去了艺术”的问题，对识字过度提出批判，倡导复原作为人类普遍需求与倾向的艺术。后现代主义带来的悲观与绝望以及焦虑或恶心，只会让那些达到识字传统更高智力水平的人们感同身受，普通公众对后现代主义的玩世不恭和虚无只会感到不安与不快，“因为很多人继续相信（或者想相信），艺术仍然有激励和提升的使命，或者哲学仍然必须寻求和发现人们赖以生存的真理。”

第二，以平民主义的立场，反对精英化的艺术。实用主义美学关注那些在学术研究视野之外的普通人的生活，理查德·舒斯特曼反对那种与社会实践相分离的、固守学院的单纯、狭窄的学术研究，倡导关注普通人们的感觉与感受，积极参与改良社会的实践，改变人们的生活状况。舒斯特曼对爵士乐、拉谱音乐进行了深入的研究，努力消除精英化的高级艺术与通俗艺术之间的本质性差别，提议一种身体美学的学科研究，已实现公众的审美化的生活艺术。物种中心主义更是从一种人类生物进化的角度研究艺术，将人类作为一个生物物种来看待。表面看来在这样的视角之下，不存在平民与精英之间的分歧与对立，但是考虑到普通民众长期以来受到压制与忽视的生存与渴望，物种中心主义的平民主义立场就容易理解了。与那些因识字过度而遮蔽双眼的学术精英相比，普通民众显然更接近那些“自然”的艺术和人性。埃伦·迪萨纳亚克更是尖锐地指出，那些过分理智、过度书面化的哲学家，“他们的航行技能和社会技能的训练，无非是从一个机场到另一个机场以便从一个研究生班或讲座赶往另一个的过程中得到的，在这里，心理同样分了叉的另一些人会听着他们大谈特谈其至高无上的主题：即他们自己与现实之间的裂隙。”<sup>②</sup>

第三，积极倡导艺术的社会功用。实用主义美学打破高级艺术审美无功利的

<sup>①</sup> 埃伦·迪萨纳亚克.审美的人[M].户晓辉,译.北京:商务印书馆,2004:296.

<sup>②</sup> 埃伦·迪萨纳亚克.审美的人[M].北京:商务印书馆,2004:304.

神话，反对高级艺术与通俗艺术之间本质上的二元对立，指出在高级艺术无功利的背后，隐藏着对知识精英特权地位的巩固与维护，并进而指出高级艺术压制性的社会权威是由大的商业、银行和工业组成的，高级艺术是它的文化统治工具。通俗艺术在本质上并不比高级艺术低劣，通俗艺术是满足人们需要的一种方式。实用主义美学的连续性观点，主张艺术与社会生活之间的连续性，并倡导学者深入研究通俗艺术将其用于改良人们生活的社会实践中去。物种中心主义从一开始就将脱离人们社会生活的精英化的高级艺术视为不“自然”的艺术形式，艺术被认为具有促进人类生物性生存的重要意义，艺术是群体生存不可缺少的，“为生活的艺术”才是艺术的通则，而“为艺术的艺术”只能在识字过度的社会中才能出现，当代精英化的艺术与绝大多数人的生活没有关系。在物种中心主义看来，艺术本来就是实用的、功利的，而在今天这个过度书面化的社会中更应该发挥它的社会功用。

以上只是简单介绍了两种迥然不同的艺术理论中的几点共通之处，当然这只是非常有限的几点，我们还可以从中发现诸如从西方美学与艺术理论传统中的转变，对传统社会和非西方社会的共同关注，对肉体感性体验的特别看重，等等。这还需要更加持久和深入的研究。我们至少可以从中看到通俗艺术研究或者艺术研究的一个简单趋势，那就是从有限的、狭窄的学院氛围中走出来，转向普通人们长久的需要与渴望之中，虽然艺术以及社会的前景还不可预料，或许并不乐观，但是这毕竟是一个大众传媒的时代，这些绝大多数普通人才是其中的主角，美学与艺术研究的重心也应该转到他们身上。

## 参考文献

- [1] 诺埃尔·卡罗尔. 超越美学[M]. 李媛媛, 译. 北京: 商务印书馆, 2006.
- [2] 艾伦·迪萨纳亚克. 审美的人[M]. 卢晓辉, 译. 北京: 商务印书馆, 2004.
- [3] 理查德·舒斯特曼. 生活即审美[M]. 彭锋, 译. 北京: 北京大学出版社, 2007.
- [4] 理查德·舒斯特曼. 实用主义美学[M]. 彭锋, 译. 北京: 商务印书馆, 2002.
- [5] 罗宾·乔治·科林伍德. 艺术原理[M]. 王志元, 陈华中, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 1985.
- [6] 彭锋. 西方美学与艺术[M]. 北京: 北京大学出版社, 2005.
- [7] 约翰·凯里. 艺术有什么用? [M]. 刘洪涛, 谢江南, 译. 北京: 译林出版社, 2007.
- [8] 阿多诺. 美学原理[M]. 王柯平, 译. 成都: 四川人民出版社, 1998.
- [9] 多米尼克·斯特里纳蒂. 通俗文化理论导论[M]. 阎嘉, 译. 北京: 商务印书馆, 2001.
- [10] 杨春时. 美学. 北京: 高等教育出版社[M], 2005.
- [11] 俞兆平. 中国现代三大文学思潮[M]. 北京: 人民文学出版社, 2006.
- [12] 奚传绩. 设计艺术经典论著选读[M]. 南京: 东南大学出版社, 2002.
- [13] 刘小枫. 现代性社会理论诸论[M]. 上海: 上海三联书店, 1998.
- [14] [德]恩斯特·卡西尔. 人论[M]. 甘阳, 译. 上海: 上海世纪出版集团译文出版社, 2003.
- [15] [美]鲁道夫·阿恩海姆. 艺术与视知觉——视觉艺术心理学[M]. 滕守尧, 朱疆源, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 1984.
- [16] 聂振斌, 滕守尧. 艺术化生存[M]. 成都: 四川人民出版社, 1997.
- [17] [德]莫里茨·盖格尔. 艺术的意味[M]. 艾彦, 译. 北京: 华夏出版社, 1999.
- [18] [俄]列夫·托尔斯泰. 艺术论[M]. 张昕畅, 赵雪予, 译. 北京: 中国人民大学出版社, 2005.
- [19] [美]丹尼尔·贝尔. 资本主义文化矛盾[M]. 赵一凡等译. 上海: 三联书店, 1989.
- [20] 宗白华. 艺境[M]. 北京: 北京大学出版社, 1987.
- [21] 周宪. 审美现代性[M]. 北京: 商务印书馆, 2005.
- [22] 朱光潜. 谈美书简[M]. 北京: 北京出版社, 2004.
- [23] 马克思, 恩格斯. 马克思恩格斯选集(第1卷)[M]. 北京: 人民出版社, 1995.
- [24] 马克思, 恩格斯. 马克思恩格斯选集(第4卷)[M]. 北京: 人民出版社, 1995.
- [25] [德]海德格尔. 林中路[M]. 孙周星, 译. 上海: 上海译文出版社, 2005.
- [26] [德]瓦尔特·本雅明. 机械复制时代的艺术作品[M]. 王才勇, 译. 北京: 中国城市出版社, 2002.

- [27] [法]让·鲍德里亚. 消费社会[M]. 刘成富, 全志刚, 译. 南京:南京大学出版社, 2001.
- [28] [法]让·鲍德里亚. 完美的罪行[M]. 王为明, 译. 北京:商务印书馆, 2000.
- [29] [法]鲍德里亚. 生产之境[M]. 仰海峰, 译. 北京:中央编译出版社, 2005.
- [30] 王德胜. 走向大众对话时代的艺术[J]. 思想战线, 2005, (2).