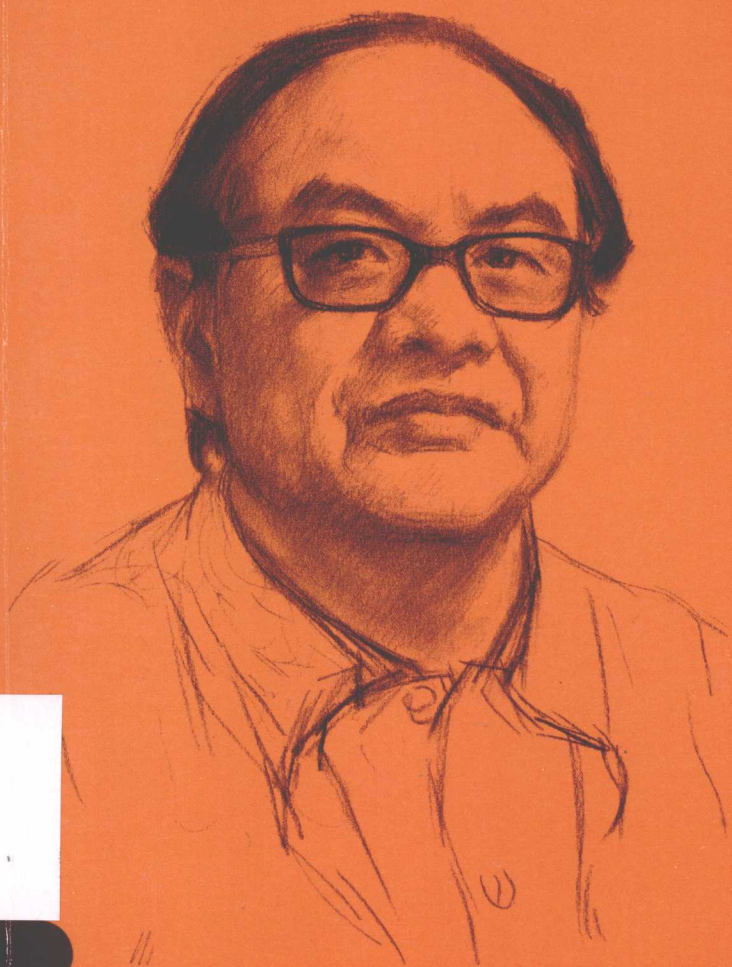


仲呈祥 著

作家出版社

仲呈祥演讲录



013032088

1267
2062



仲呈祥演讲录

仲呈祥
著

1267
2062

作家出版社



北航

C1639219

图书在版编目 (CIP) 数据

仲呈祥演讲录/仲呈祥著. - 北京: 作家出版社, 2013.5
ISBN 978 - 7 - 5063 - 6865 - 0

I. ①仲… II. ①仲… III. ①演讲 - 中国 - 当代 - 选集
IV. ①I267

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 054739 号

仲呈祥演讲录

作 者: 仲呈祥

责任编辑: 李亚梓

装帧设计: 张晓光

出版发行: 作家出版社

社 址: 北京农展馆南里 10 号 邮编: 100125

电话传真: 86 - 10 - 65930756 (出版发行部)

86 - 10 - 65004079 (总编室)

86 - 10 - 65015116 (邮购部)

E - mail: zuoja@zuoja.net.cn

<http://www.haozuoja.com> (作家在线)

印 刷: 北京谊兴印刷有限公司

成品尺寸: 152 × 230

字 数: 354 千

印 张: 25

版 次: 2013 年 5 月第 1 版

印 次: 2013 年 5 月第 1 次印刷

ISBN 978 - 7 - 5063 - 6865 - 0

定 价: 38.00 元

作家版图书, 版权所有, 侵权必究。

作家版图书, 印装错误可随时退换。

“化人”“养心”自觉引领（代序）

张金尧

摘要：仲呈祥是我国著名影视文艺理论家。他坚持哲学对影视文艺理论与实践的统摄作用，运用马克思主义的“美学和历史的”品评标准考察文艺作品的思想性、艺术性，提出“文化化人，艺术养心；重在引领，贵在自觉”的理论主张，并将历史经验与时下现象深度融合，对当下影视文艺现象进行冷峻思考，对理论界存在的一些认识误区如“市场检验”论、“迎合观众”论、“三性统一”论、“躲避崇高”论、“文化革命”论作了系统辨析。他的影视美学思考对于丰富我国影视艺术理论、引领影视艺术创作具有重要意义。

仲呈祥，1946年出生于上海，弱冠时西迁成都。1964年参加工作，曾教过小学、中学。1978年调入四川省社会科学院文学研究所。同年，赴中国社会科学院当代文学研究所从师于朱寨先生，参加“六五”国家重点社会科学研究项目《中国当代文学思潮史》写作，治中国当代文学思潮史。1984年加入中国作家协会。1985年，任钟惦棐先生学术助手，兼中国电影艺术研究中心中国电影研究室主任。1990年，任中国电视艺术委员会副主任、秘书长，《中国电视》杂志主编。2001年，任中国文联副主席、书记处书记、党组成员，兼国家广电总局副总编辑。现任国务院学位委员会艺术学学科评议组召集人，教育部艺术教育委员会副主任，中国传媒大学艺术研究院院长。

仲呈祥于上世纪60年代中期开始发表文艺批评与文艺理论文章，但那时还基本上处于即时即刻的文艺感悟阶段。他对文艺思潮深入地、作

真正意义上的全景式考察还是在新时期，尤其是师从朱寨和钟惦棐先生后，对中国当代文学思潮脉络才有了系统梳理和立体观照。1983年出版的《新中国文学纪事和重要著作年表》，就是他在那个时期对“十七年文学”梳理、甄别的成果，同时又成了现在研究“1949—1966”文学史不可多得的参考史料。此书弥足珍贵之处在于他将电影、电视剧、戏剧的纪事和评论著作归入其中，不但是对这些新兴文学形态的史料收集，也是对影视剧的文学属性的直接回答，体现了他兼容的学术胸怀和宏阔的学术视域。当然，承认影视剧的文学性，并未否定影视剧特有的表达方式和叙事策略；特别强调影视剧的文学性，只是针对当下影视剧技巧呈现有余而文学表达不足现象确实普遍存在而言。这些观点在他后来的理论文章中多有涉及。

自1979年至今，仲呈祥已在各种报刊发表论文近300篇；出版理论（评论）专著14部，分别是《新中国文学纪事和重要著作年表：1949—1966》、《当代文学散论》、《中国当代文学思潮史》（合著）、《西南中青年作家论》、《创作的生活源泉》、《“飞天”与“金鸡”的魅力》、《仲呈祥文艺评论二集》、《十评飞天奖》、《艺苑问路》、《银屏之旅：仲呈祥论艺术》、《大学影视》、《艺苑问道：仲呈祥自选集》、《审美之旅：仲呈祥文艺评论选》、《中国电视剧历史教程》（合著）等。

三十余年来对文艺作品的鉴赏，对一些文艺思潮的思考，以及繁丰的学术成果，明确的学术主张，使仲呈祥在学界已然一家，他在北京大学、清华大学、北京师范大学、南京师范大学、中央戏剧学院、北京电影学院、中国传媒大学、上海大学等多所高校任过兼职教授。自上世纪末起，他在中国传媒大学、北京师范大学、南京师范大学、中国艺术研究院担任博士生导师，并被聘为北京大学人文学部委员、艺术系学术委员会主任。

仲呈祥坚持哲学对影视文艺创作、研究的统领作用，主张运用马克思主义的“美学和历史的”品评标准考察文艺作品的思想性、艺术性，力倡“有思想的艺术与有艺术的思想”的和谐统一^{〔1〕〔2〕}，提出“文化化人，艺术养心；重在引领，贵在自觉”的理论主张，认为21世纪是科

学与艺术结缘互补的新世纪。他自觉将影视文艺理论“落地生根”，将历史经验与时下现象深度融合，对当下影视文艺现象进行冷峻思考，对理论界存在的一些认识误区作了系统而鲜明的辨析。

一、哲理之思：坚持辩证思维

文艺作品的创作和传播，实践者理应有一种系统的世界观和方法论作为指导；理论家们将从实践中获知的理论系统化并用以指导实践，这一过程也应当有一种一以贯之的艺术哲学作为指导。仲呈祥在理论上始终强调哲学对诸多艺术门类的统领指导作用，在鉴赏作品的实践中始终披上辩证法甲冑，从不吞吞吐吐、遮遮掩掩。他明确提出：“哲学管总，是人类的智慧学。马克思主义的哲学，是科学的智慧学，也是坚持先进文化前进方向的艺术美学和美育的思维灵魂。”^[2]在理论上，仲呈祥强调哲学对影视美学的贯穿性和穿透力，辩证地将哲学、文艺美学作为影视艺术美学的理论支撑。毫无疑问，影视艺术学作为艺术学一门分支，相较于小说、诗歌、散文、戏剧以及建筑、雕刻、绘画、音乐等艺术，具有相对独立性。但是，如果单靠所谓的符号学、现象学、影像技巧造就“影像奇观”等，影视美学势必割裂赖以生存的经过历史积淀的哲理真知。一些批评家在与“样板戏”的“三突出”原则告别后，进入了一种“驳杂主义”境地，而此种表现的深层次原因是哲理思维的钝化、辩证思维的缺失。诚如仲呈祥所说“我从实践中深知：欲通艺术学，文学是基础；离开了宏阔的人文背景的滋养和主体健全审美神经的锻造，弄艺术是难成气候的。”^[3]“艺术美学和美育的一切创新，都根源于哲学思维方式的创新。”^[4]那么，文艺美学特别是影视艺术美学应有的思维方式是什么？仲呈祥认为是辩证思维。他反对在哲理思维上陷入二元对立、非此即彼的单向思维，认为需要吸取借鉴中华民族优秀传统文化传统中“天人合一”、“协和万邦”、“执其两端取法乎中”等兼容并包、辩证和谐的思维营养，从哲学层面上彻底摒弃那种简单的二元对立、非此即彼的单向思维方式，代之以科学发展观所坚持的全面、辩证、发展的思维方式，

从而真正做到“不唯上，不唯书，只唯实”，“按美的规律和方式”进行艺术创作、鉴赏和批评。

作为新时期以来亲历各种文艺思潮的文艺理论家，面对繁多的理论学说，仲呈祥显示出了一种难能可贵的冷静与定力。尤其是在影视艺术美学的构建上，有不少人提出了诸如符号学、现象学、结构主义、女权主义等诸多学说，并以此作为影视艺术的身份归属，仲呈祥在充分肯定这些学说的一定借鉴意义的同时，也痛贬其极端性，并推而广之，将新时期以来的各种文艺理论的极端现象进行了梳理，并用“形而上学猖獗”对这些理论进行驳斥。“从过去一度把艺术简单地从属于政治、以政治方式取代审美方式去把握世界的极端，走向把艺术笼统地从属于经济、以利润方式取代审美方式去把握世界的另一极端；从过去一度流行过的‘题材决定论’的极端，走向淡化乃至抹杀主旋律的‘题材无差别论’的另一极端；从过去一度盛行的‘高大全’式的伪浪漫主义形象塑造的极端，又走向‘好人不好、坏人不坏’的‘非英雄主义’创作时尚；从过去一度泛滥的忽视审美化、艺术化的公式化、概念化的创作极端，走向把唯美主义、形式主义当作创作的最高美学追求的另一极端；从过去一度忽视受众视听感官的愉悦快感的极端，走向误把视听感官生理上的快感当成精神上的美感的另一极端；从过去一度把‘人性’、‘人道主义’列为创作禁区的极端，走向生搬硬套资产阶级人性论、甚至以呈现‘人性恶深度’为‘审丑’能事的另一极端；从过去一度不分青红皂白一概排斥帝王将相、才子佳人的极端，走向违背历史唯物史观、赞美帝王将相历史作用和把才子佳人当成审美表现的主要对象的另一极端；从过去一度在历史题材创作中混淆历史思维与审美思维、历史真实与艺术真实的界限的极端，走向随意解构历史、戏说历史、消费历史、杜撰历史的另一极端……忽左忽右，忽东忽西，这便是思维上造成‘无标准’或‘标准混乱’的哲学根源。”^[2]

仲呈祥运用辩证法对文艺创作的“从一个极端走向另一个极端”的理论和现象进行了梳理。这种梳理涵盖了文艺创作与批评的全过程，即文艺从属的理念、发生阶段的动机、构思阶段的选材和物化阶段的人物

塑造，等等。而这些问题又是某一历史阶段突出的亟待解决的理论和实践问题。因此，仲呈祥往往擅长以哲学思辨阐述文化艺术问题，将社会热点与文艺理论共冶一炉，形成令人耳目一新的结论。

同时，仲呈祥还运用辩证法去检验一些重要理论，并对这些重要理论进行深入阐释。其中，最为著名的阐释是对费孝通的“文化自觉”和“各美其美，美人之美，美美与共，天下大同”的哲理升华。他认为，“文化建设者一旦陷入盲目，势必误人子弟；而文化领导者一旦陷入盲目，则势必酿成灾难。”所谓“各美其美”，就是每一个人、每一个民族要美自己最美的东西；所谓“美人之美”，就是要以开放的眼光，善于学习和借鉴其他民族、其他国家、其他地区的有利于本国、本地区民情的有用的东西为我所用；所谓“美美与共”就是立足于我们改革开放的现实土壤，把中华民族的优秀文化同世界的优秀文化交融、整合、创新，创造出既富有民族特色，又富有时代特色的先进文化；所谓“天下大同”就是“构建和谐社会”^{[5] (P10~11)}。仲呈祥的这种阐释，既沿用了费孝通的“共美”观点，同时又针对现实进行了辩证发挥。

二、品鉴之尺：坚持“美学和历史的”标准

文艺理论家有了稳定的系统的哲理观念后，必将坚持一种以此为原则的批评标准，同时又在品鉴实践中检验这种哲理观念的正确性。仲呈祥的文艺品鉴标准就是坚持“美学和历史的”标准的和谐统一。他引用鲁迅当年在《文艺与革命》中就中国文艺批评界的趋势所指出的，批评家“所用的尺度非常多，有英国美国尺，有德国尺，有俄国尺，有日本尺，自然也有中国尺，或者兼用各种尺”^{[6] (P83)}，认为只有从容地、实事求是地反思新时期以来文艺批评理论的不同视域及其成果，才能悟出马克思主义文艺批评提出的“美学和历史的观点”是较之这些文艺批评形态更具有宏观视野的一种科学的原则和方法论。

仲呈祥坚持的马克思主义“美学和历史的观点”，出自恩格斯在《诗歌和散文中的德国社会主义》一文中针对格律恩对歌德的歪曲，提出了

自己的批评标准，他说：“我们绝不是从道德的、党派的观点来责备歌德，而只是从美学和历史的观点来责备他”^{[7]（P257）}。他还在《致斐·拉萨尔》一文中对拉萨尔的一个剧本《格兰茨·冯·济金根》作了剧评，他说：“您看，我是从美学观点和史学观点，以非常高的、即最高的标准来衡量您的作品的，而且我必须这样做才能提出一些反对意见”^{[8]（P561）}。恩格斯这两篇提出“美学和历史的观点”的批评标准的文章，时间跨度12年，而后一篇文章中更用了加着重号的“最高的”和“必须这样做”的词句。可见，“美学和历史的观点”是恩格斯一以贯之的，是在实践中逐步发现且日益强调的艺术批评的主要标准和最高标准。

仲呈祥在新世纪特别重申这一标准，是有其文化背景的。

一是历史背景。新时期以来，“三突出”的创作原则被摒弃，“文艺从属于政治”被否定，一时间理论真空中东西方文化八面来风，各种文艺思潮此起彼伏，本体论、主体论、生产论、价值论、人本主义、现实主义、自然主义、现代主义、形式主义、非理性主义以及后来的新历史主义、后现代主义、文化消费主义等一浪接着一浪，可谓名目繁多。“新启蒙批评”、“美学史学批评”、“圆形批评”、“学院派批评”、“文体批评”、“理论的批评化”、“批评的理论化”、“文化诗学批评”、“生态批评”、“批评无标准”等批评形态此消彼长，而在一波又一波的文艺思潮中马克思主义的文艺标准在某种程度上被边缘化了。

二是哲学背景。新时期以来学界出现了“否定标准”的论调，这种论调有其哲学基础。那就是在“黑格尔热”中，这些批评家总是歪曲地奉黑格尔所赞斯宾诺莎的“规定即是否定”为圭臬。他们不承认在某一历史阶段对文艺标准的需求，将以具有真理性质的标准来品评文艺作品说成是“以片面的知识表达事物的全体的愿望只能是一种理想”，他们惧怕选定某一视域，因为选定了视域就忽略了视域之外的部分，仿佛“一次也不能踏进同一条河流”。这样一来，他们在品评文艺作品时就缺少了相对固化的逻辑起点而变得持论漂浮，最终走向不可知的境地。他们宣称的“怎么说都可以”、“你说什么就是什么”、“不读某个作品也可以照样批评”，等等，就都可以理解了。仲呈祥始终认为文艺标准的客

观存在，即秉承“美学和历史的”这一“最高标准”，他始终坚持美学标准与历史标准的辩证统一，防止在历史层面失去宏观价值判断的大智慧而津津乐道于形式层面的细枝末节的小聪明，又防止离开对艺术本体真切的美感体验，去空洞地作出大而无当的价值判断。当然，统一而不割裂这一标准，并不意味着在不同作品的评鉴中对“美学的”、“历史的”标准的理论观照没有倚重，这在他的《十评飞天奖》中对数十部作品的品鉴中体现得最为充分。

三是艺术理论背景。新时期以来尤其是新世纪以来，影视艺术理论出现了“三性统一”的论调，即强调“思想性、艺术性、观赏性”相统一的批评标准，“观赏性”是在20世纪80年代中后期电影界那股“娱乐片本体论”的思潮背景下提出来的，是支撑“娱乐本体论”的一种说法。在“娱乐片热”中，有关报刊反复强调和提出了一个新的带有导向性的口号——“思想性、艺术性、观赏性三性统一”。这固然对于那种一味躲在象牙塔里孤芳自赏、忽视大众审美需求的贵族艺术是一种匡正。但是，究竟应当如何科学认识“观赏性”、清醒追求“观赏性”，确实还是一个值得辨析的课题。

仲呈祥始终只承认文艺作品应当尽可能做到有艺术的思想性和有思想的艺术性相统一。他认为“三性统一”论调在逻辑上出现了错位，用以指导实践，则会谬以千里，为媚俗倾向大开方便之门。他在《“观赏性”辨析》^[9]中用逻辑推演和作品实证的方法进行了缜密阐述：“观赏性”这一概念，其抽象的逻辑起点与“思想性、艺术性”是不一样的。前者的逻辑起点是受众的接受效应，属接受美学范畴；而后者的逻辑起点是文艺作品自身的品格，思想性即内容，是作品的历史品格，艺术性即形式，是作品的美学品格，属创作美学范畴。仲呈祥进一步依据语言学和逻辑学理论进行了辨析：只有在同一逻辑起点上抽象的概念，才能在一定范畴里推理，从而保证判断的科学性。他还打了一个形象的比方：譬如，我欲分析人，就必须抽象出关于人的具体概念。倘选择性别为逻辑起点，会抽象出男人与女人；在此范畴里，推理作出“男人与女人统一于人”的判断，内涵与外延一致，是科学的。倘选择职业为逻辑

起点，则会抽象出工农兵学商三百六十行；在此范畴里，推理作出“三百六十行统一于人”的判断，内涵与外延一致，同样是科学的。但倘从上一逻辑起点抽象的概念里选择“男人与女人”，再从下一逻辑起点抽象的概念里选择“农民”，把两者混在一起作出“男人女人农民统一于人”的判断，内涵与外延就不一致，男人女人里面可能有农民，而农民里面也有男人女人，因而思维混乱，判断是不科学的。的确如此，没有质的相同性便没有量的可比性。如果将下一逻辑的“观赏性”提升到上一逻辑的“艺术性”层面并与之相并列，实际上使得观赏性脱离于艺术性而与之比肩；因为这种有意的并列客观上无疑是一种对“观赏性”学理上的强调而使之孤立。

理论思维一旦失之毫厘，创作实践难免谬以千里。用“观赏性”尺度品鉴作品、指导实践，极易生产出内容空洞、人物扁平、有视觉快感而无心灵美感的影视作品。仲呈祥的这种担忧在后来的一些“营造视觉奇观”的影视作品中得到了印证。仲呈祥坚持“有思想的艺术与有艺术的思想相统一”，面对“三性统一”论不随波逐流而几近倔强，一个有趣的事例是，每次某电视台请他审片，提出要给“三性”分别打分，他都将“观赏性”弃之不填，并填上“观赏性仅仅是艺术性的某一方面”等语，电视台也奈何不得。这是一种学术操守。而风起云涌的各种“半拉子”理论却往往使一些知识分子迷航。

四是现实社会背景。如上所述，“历史背景”中评论标准出现“真空”，“哲学背景”中出现“规定即否定”论调，“理论背景”中一些影视文化管理者又在思想性、艺术性之外增加了一种“观赏性”，实践中坚持“三性统一”论，又人为地片面坚持了“观赏性”指导下的“收视率”。在上述三种背景的激荡下，在“建立市场经济”被误解为“建设市场社会”的现实社会背景下，文艺似乎又从属了利润，又催生出一种看似“简单可行”的新的标准，那就是“收视率”标准。他不仅从理论上回答收视时段的受众心理不同而导致收视率的不一致，不能就此而认为一部作品的艺术性在不同时段具有可变性，他还对现在的收视率抽样样本的代表性和调查公司“一家独大”的合理性提出了质疑。他说：

“全国政协文艺组开会的时候，作为政协委员，我问过收视率是怎么算出来的？他们说是根据5000个抽样。这个收视率的办法我查了，选样是西方政要们竞选的方法，在人口密集的地方布点。这5000个能代表什么？我问政协代表里面有没有被抽样的？没有。参加全国学生文艺汇演的二百多位领队里也没有。为什么剥夺了有‘参政议政’权的最了解文艺界情况的委员的话语权？为什么剥夺了第一线的教育工作者的话语权？你们收视率能代表‘工农兵学商’、知识分子和干部队伍的要求吗？为什么不能改一改？他们说不能改，什么原因呢？说广告商就是看收视率，而广告商只认央视索福瑞‘一家独大’收视率调查公司的收视率，你改了就不行。为什么不能够让我们‘工、青、妇’联合中国文联、中国作协来在全国工农兵学商、知识分子和干部队伍中精心挑选一万名抽样来统计呀？这确实是一个紧要问题。我说这样的人士一个人代表一群人。现在一群人代表的是一类人，不能说明问题。”^[10]

他坚持认为收视质量远比收视率重要。他说，“对影视剧是否具有思想性艺术性，我宁可相信时代和人民养育的文艺理论家的判断而不太相信所谓的‘收视率’培养起来的平庸的观众的判断。这不是唯心史观，而是唯物史观。因为前者是人民培养的，从人民中来，他知道群众所思、所想、所感。尊重他的判断就是尊重人民”。他用《资本论》的论述来讲这条原理。他说：“在《资本论》里面，研究剩余价值的马克思得出的第一个结论就是：‘资本这个东西来到世间，从头到脚，每个毛孔都流淌着血和肮脏的东西。’这是他的原话。然后他进一步就提出了‘资本生产’。他提出的‘资本生产的最大原则’是什么呢？是‘利润的最大化’。马克思还阐述过人类光是有经济的方式把握世界是不成的，人类还需要同时有政治的方式把握世界、有历史的方式把握世界、宗教的方式把握世界，与此平行的还应有一种不可或缺的方式，那就是用艺术的方式把握世界，即审美的方式把握世界。什么原因呢？就因为人是精神动物，唯有人有独立的精神家园需要坚守，需要用审美的方式去坚守它，就是这个原因。”^[10]

仲呈祥所坚持的马克思主义“美学和历史的”标准，在上述四个方

面文化背景的影响下，正在逐渐被边缘化，甚至被有意遗忘，而这种品鉴之尺的缺失，正是产生当下影视理论谬种流传的根源之一。仲呈祥重申“美学的历史的”标准对于“收视率”标准来说，可谓具有及时针砭时弊、阐明发微之功。在“收视率”论甚嚣尘上、“收视率”被奉为唯一尺度的时候，仲呈祥对“美学的历史的”标准的重申体现了学者的学术独立和学术担当意识，对于唯收视率论者无疑是棒喝。

三、文化之觉：“化人”“养心”、自觉引领的理论系统

仲呈祥亲历新时期以来文学、影视的发展脉络，面对繁多的理论主张，他对辩证法与“美学和历史的”品鉴进行了操守式的坚持。同时，他还将影视理论与影视文化现象相结合，提出了“文化化人，艺术养心；重在引领，贵在自觉”的理论主张^[1]。

就文艺生产而言，“文化化人，艺术养心”是目的和宗旨；“重在引领，贵在自觉”是方法与根基。他的这种主张不是心血来潮的突发感慨，而是极具针对性的学理总结。这里，“化人”与“化钱”抵牾，“养心”与“养眼”划界，“引领”是对“迎合”的区分，“自觉”是对“盲目”的匡正。“化钱”、“养眼”、“迎合”、“盲目”就是现实中影视理论的四大恶疾，不予澄清，定当贻误当下，祸害子孙。

（一）“化人”与“化钱”的关系。针对“过去一度把艺术简单地从属于政治、以政治方式取代审美方式去把握世界的极端，走向把艺术笼统地从属于经济、以利润方式取代审美方式去把握世界的另一极端”的现象，仲呈祥明确提出了“文化化人”的观点。虽然仲呈祥也说要做到“两个效益的统一”，但往往他会加上一句“尽可能的统一”。“文化化人”实际上从宗旨和目的层面强调了社会效益的第一位置。仲呈祥是反对“文化产业化”的，因为“化”者，彻头彻尾之谓也，如果文化都能产业化，文化化钱就不足为怪。仲呈祥说，“文化产业要有底线，底线就是中华民族优秀的传统伦理和一以贯之的民族精神”。

而现实中的一些人对影视作品的衡量标准却往往是票房与收视率。

君不见，见诸报端的往往是“某一部作品又突破多少亿”、“某某作品又突破了多少收视率大关”，等等，一些作品谗人之丑几近无情、损己之愚几近麻木、捉弄弱势不择手段、大卖噱头妄称“现实”，这些作品获得了“高收视率”（收视率的科学与真实又是另一个话题），反而成了一些“理论”家们检验作品的兴奋点，甚至以此提出了“为市场服务就是为人民服务”、“作品的艺术性应交由市场来检验”的主张。在仲呈祥看来，这些理论是荒谬的，检验作品的成功与否关键在于是否“化人”。他说，艺术作品“观乎人文，以化成天下。应当通过文化把人的素质化高，然后靠高素质的人去保障社会经济全面协调可持续发展，而万万不可急功近利地让文化直接去化钱。文化化钱，以牺牲人的素质为代价，将来低素质的人会把你即便搞上去的泡沫经济吃光花光消费光的。应该自觉地加大对文化的投入，提倡‘经济搭台，文化唱戏’，而非一些人倡导的所谓‘文化搭台，经济唱戏’”。

的确，从涵养民族精神来说，文化政策抉择与管理中，文化花钱比文化化钱更具智慧，更有长效利益，因为以文化浸润当下，将精神藏富于民，对于延续民族辉煌历史，抵御各种时代风险而言，可能更有不可替代的作用。

（二）“养心”与“养眼”的关系。针对“从过去一度泛滥的忽视审美化、艺术化的公式化、概念化的创作极端，走向把唯美主义、形式主义当作创作的最高美学追求的另一极端；从过去一度忽视受众视听感官的愉悦快感的极端，走向误把视听感官生理上的快感当成精神上的美感的另一极端”的现象，仲呈祥在“文化化人”的基础上又进一步提出“艺术养心”。这种主张是具体针对“养眼”之论甚嚣尘上的现实而言的。

新时期以来，尤其是新世纪以来，随着科技的进步，影视剧、舞台剧、大型广场文艺汇演，“声光电”技术更趋炫人耳目，而这确实能给人以短暂的“麻木”而乐以忘忧。但是艺术是“有意味的形式”，如果“形式大于内容”，这种“麻木”会形成一种惯性，即思考的惰性，从而造成个人乃至民族精神上的娱乐至死。但是，一些媒体却往往鼓吹“视

觉盛宴”、“唯美主义”，而对优秀的传统文化则只强调所谓的“元素”，说到底，这种“元素”还是对优秀传统文化的浅尝辄止的符号化的形式。须知，审美对象是一个完整和谐的整体，中国古人的思考对当下有很多有益的启示，如老子说“五色令人目盲，五音令人耳聋，五味令人口爽，驰骋畋猎令人心发狂”。《论语·八佾》所说“子谓《韶》：‘尽善矣，又尽美也。’谓《武》，‘尽美矣，未尽善也。’”这种“尽善尽美”的音乐主张，实际上也是一种艺术批评标准的理论主张，其核心还是要求内容上的“尽善”和形式上的“尽美”。其他如《论语·雍也》“质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子”，《论衡·超奇》“情见于辞，义验于言”，《文赋》“石韞玉而山晖，水怀珠而川媚”等，其中的“文”与“质”、“辞”与“情”、“言”与“义”、“玉”与“晖”、“珠”与“媚”，皆可视作史学的内容分析与美学的形式分析。可是在当下的一些“理论”家们看来，艺术的最高目标就是要老百姓满足于形式上的“快乐”，其实这是一种对受众思考力的戕害。在仲呈祥看来，一个只知道笑而不知道为什么笑的民族是危险的，一个已经断送了思考力的民族是没有前途的民族。他说：“从艺术美学角度看，一个亟须澄清的误解是：误把观众视听感官生理上的一时快感，当成了艺术创作理应追求的精神美感。艺术当然要给受众以快感，绕过快感就成了说教，那不是艺术，但仅仅止于快感，那也不是真正意义上的审美活动。精湛的艺术，必然通过快感达于受众心灵，令受众获得认识上的启迪、灵魂上的净化，求得人自身与外界的和谐，最终由快感而升华为美感。”这些论述可谓真知灼见，是对当下某些颠倒了理论的再颠倒。

（三）“引领”与“迎合”的关系。在“市场化”、“产业化”、“票房论”的影响下，现在有的“理论”家针对“一味迎合观众喜好，就不叫艺术了”的论点，认为“这种观点是不对的，电影不迎合观众迎合什么？”有了“迎合”论，出现“三俗”现象就不足为怪。忽视引领，实际上就是没有坚持群众观的辩证法。一个民族是不能缺少精神引领的，引领者也是来自人民群众，在某种历史进程中，这些引领者对历史事件有着深刻的影响（有时甚至能够决定个别历史事件），从而导致社会发

展发生这样、那样的曲折或跳跃，这些引领者总是实现一定历史任务的主要倡导者、发起者、组织者和领导者。用仲呈祥的话说，“如果没有引领，那还需要‘改造民族劣根性’干什么？”他还说，“引领一词不是我的发明，出自于锦涛同志第八次文代会上的讲话”，胡锦涛同志在这次会议上的讲话中在“全球性”、“国内的和谐蓝图”、“文化工作者需处理好‘四个关系’”等三处提到“引领”，其中最为明确的理论判断是：“国内外的精神作品都反复证明了优秀的作品既反映了人民的精神需求又引领人们的精神生活。”

在“迎合”论的指导下，已被历史定位了的引领者势必被“清出”历史，因为这些引领者从来就不是“迎合”者。文化的天宇中离不开闪耀的星辰，那是迷航者的北斗，奋进者的偶像。仲呈祥认为：“我们国家的文艺是个宝塔。……文化宝塔里面有一个底线。你不要解构、消解、反对我们的价值取向。你只要符合我们的伦理道德底线，都有一席之地，我们都不反对。但是，由塔基到塔尖肯定应选择那种经过历史和人民检验的，真正实现‘有思想的艺术’与‘有艺术的思想’和谐统一的艺术上品。只有优秀的作品才有资格推到塔尖。什么原因呢？因为塔尖的艺术在起着引领艺术航程的作用的，‘先进文化引领民族文化’不是一句空话。现在就很明显，一些所谓的‘文化偶像’就引领青少年天天都来做‘一日成星、一夜致富’梦，而不‘好好学习，天天向上’。……这样做是毁了一个民族的后代。现在，在某些地方出现的一种怪现象：在市场‘看不见手’的作用下面利用强势媒体，把本来只有资格在塔座里面占一席位置的东西强行推到了塔尖，而把本来应该在塔尖的东西挤到了塔座，甚至推出了塔身，连位置都没有了。”

有的理论者只是“粗放”地将“为人民”作为口头禅，而无法在理论上正确处理“迎合与引领”、“普及与提高”的关系。仲呈祥将这种“以‘为人民’之名，行‘伪人民’之实”的论调在《荧屏对话之二》中作了深入剖析。他同样是“观众是上帝”的赞成者，他说，“我们是唯物史观论者，如果从‘人民群众是历史（当然也包括文化及其鉴赏活动）的创造者’的意义上讲，艺术创作应当充分尊重观众并服务于观

众，这并没有错。观众虽然不总都是对的，但不尊重观众的作家艺术家却总是错的。”但是仲呈祥并非是“观众是上帝”的迷信者，他对这一论断又保持了足够的距离。他说，“这种尊重并不是不加分析地一味迁就一味消极地适应；这种服务并不是顺从那种不文明、不健康的审美情趣。”那么，为什么会存在这段“足够的距离”呢？他认为，这涉及一个如何实事求是地对待我国民众的审美心理和审美情趣的原则问题。他在充分肯定民族鉴赏情趣在现代的爱国主义、集体主义、社会主义以及传统美德的熏陶中日渐提高的前提下，又强调指出，应当看到，在特定历史境遇，“我国国民审美心理和审美情趣中，也存在着某些消极、落后的有悖于现代化的东西”。“片面夸大‘观众是上帝’的结果，却容易淡化甚至消解文艺工作者传播文明的使命意识和责任意识。”仲呈祥针对“市场”观影响下的“上帝”观作了顺势的“市场”分析：“人类有两种消费，一种是物质消费，进商店买东西，提‘顾客是上帝’，刺激消费，有利于发展生产力，这是对的；但另一种精神消费，倘盲目地把消费对象当成‘上帝’，那么，这‘灵魂的工程师’难道去‘工程’自己的‘上帝’？鲁迅先生的箴言‘改造国民性’岂不成了‘改造’自己的‘上帝’？”同时，他一针见血地指出“迎合”论的危害：“这容易导使某些作品消极地适应当代观众中尚存的那种落后的审美心理和情趣。而这种消极地适应，无疑强化了有悖于现代化的落后的审美心理和情绪。于是，被强化了的这种审美心理和情绪，又进而反过来刺激创作者生产文化品位和审美情绪更为低下的精神产品。这样，艺术的生产与消费之间部分地形成了一种恶性循环”。可以说，仲呈祥上述缜密论述切中了某些理论家们的“迎合”论的要害。

（四）“自觉”与“盲目”的关系。社会学家费孝通认为：“只有在认识自己的文化，理解并接触到多种文化的基础上，才有条件在这个正在形成的多元文化的世界里确立自己的位置，然后经过自主的适应，和其他文化一起，取长补短，共同建立一个有共同认可的基本秩序和一套多种文化都能和平共处、各抒所长、连手发展的共处原则。”仲呈祥将这种“文化自觉”^[12]更多地运用到了影视批评上，侧重于“对优秀传统