

雅，还是俗

论美国文化艺术等级的发端

〔美国〕劳伦斯·W·莱文 著

Lawrence W. Levine

郭桂盈 译



HIGHBROW/LOWBROW

The Emergence of Cultural
Hierarchy in America

雅，还是俗

论美国文化艺术等级的发端

HIGHBROW/LOWBROW

The Emergence of Cultural Hierarchy in America

「美国」劳伦斯·W·莱文 著

Lawrence W. Levine

郭桂莹 译

图书在版编目 (CIP) 数据

雅, 还是俗: 论美国文化艺术等级的发端 / (美) 劳伦斯·W. 莱文 (Lawrence W. Levine) 著; 郭桂莹译. —南京: 译林出版社, 2017. 5

书名原文: Highbrow / Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America
ISBN 978-7-5447-6772-9

I. ①雅… II. ①劳… ②郭… III. ①文化艺术—研究—美国
IV. ① J171.24

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 296484 号

Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America by Lawrence Levine
Copyright © 1988 by the President and Fellows of Harvard College
Published by arrangement with Harvard University Press
through Bardonia-Chinese Media Agency
Simplified Chinese translation copyright © 2017 by Yilin Press, Ltd
All Rights Reserved

著作权合同登记号 图字: 10-2015-477 号

雅, 还是俗: 论美国文化艺术等级的发端 [美国] 劳伦斯·W. 莱文 / 著 郭桂莹 / 译

责任编辑 吴莹莹
装帧设计 韦枫
特约校对 张诚
责任印制 颜亮

原文出版 Harvard University Press, 1990
出版发行 译林出版社
地 址 南京市湖南路1号A楼, 邮编: 210009
电子邮箱 yilin@yilin.com
网 址 <http://www.yilin.com>
排 版 南京展望文化发展有限公司
印 刷 江苏凤凰扬州鑫华印刷有限公司
开 本 718毫米×1000毫米 1/16
印 张 22
插 页 2
字 数 276千
版 次 2017年5月第1版 2017年5月第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-5447-6772-9
定 价 58.00元

版权所有·侵权必究

译林版图书若有印装错误可向出版社调换。

订购热线: 025-86633278 质量热线: 025-83658316

雅，还是俗：论美国文化艺术等级的发端

1986年在美国文明史专业老威廉·E. 梅西^①

公开演讲课上的演讲稿

① 老威廉·E. 梅西 (William E. Massey Sr.)，美国弗吉尼亚州的商人、慈善家，曾任 A. T. 梅西煤矿公司首席执行官兼公司理事会主席及梅西基金会主席。哈佛大学美国文明史专业获得老威廉·E. 梅西捐资，故自1984年起，每年或每两年举行一次系列公开演讲。——本书脚注若无特别说明，均为译注。

纪念我的朋友

赫伯特·古特曼、沃伦·萨斯曼、
约翰·威廉·沃德和内森·欧文·哈金斯，
他们的去世让我们永远地失去了他们的远见、
他们的慷慨和他们的笑声。

一个时代的作品，会暗示一个时代信奉的名言。
现代作品传播话语的信息便是文化素养。

——沃尔特·惠特曼《民主展望》(1871年)

目 录

插图说明1

序言1

第一章

威廉·莎士比亚戏剧在美国12

第二章

文化艺术的上帝传授说91

第三章

社会秩序、社会等级与文化艺术180

跋262

译者的话278

注释282

索引319

插图说明

本书包含的照片、漫画、油画等，均得到了这些艺术品版权拥有方的许可。这些机构是：国会图书馆 [1]、纽约历史学会 [2]、宾夕法尼亚美术学会 [3]、波士顿美术博物馆 [4]、芝加哥历史学会 [5]、乔治·P·厄普顿编辑出版的《西奥多·托马斯，一个音乐家的自传》第二卷（芝加哥1905年版） [6] 和《库姆斯通俗颅相学》（纽约1865年版） [7]。以下插图名称后面括号里的数字指的就是这里列出的机构名称。

| | |
|---------------------------|-----|
| 埃德温·福雷斯特饰麦克白 [1] | 55 |
| 埃德温·布思饰哈姆雷特 [1] | 56 |
| 帕克剧院，1822年 [2] | 66 |
| 鲍厄里剧院，1856年 [1] | 67 |
| 阿斯特·普莱斯骚乱，1849年 [1] | 73 |
| 一部歌剧正在纽约尼布洛剧院演出，1854年 [1] | 94 |
| 平版印刷画上的詹妮·林德，1850年 [1] | 106 |
| 描绘詹妮·林德演出的漫画，1850年 [1] | 107 |

| | |
|--|-----|
| 清唱大合唱，1869年 [1] | 114 |
| 《铁砧合唱》中的波士顿铁匠 [1] | 114 |
| 漫画上的西奥多·托马斯 [6] | 125 |
| 西奥多·托马斯乐队，1890年 [1] | 125 |
| 《我们的民族音乐》，1888年 [1] | 151 |
| 查尔斯·威尔森·皮尔于1822年创作的油画 《艺术家与他的博物馆》 [3] | 158 |
| 波士顿美术馆的雕塑藏品 [4] | 163 |
| 正在参观华盛顿特区科科伦美术馆的学生，1900年前后 [1] | 163 |
| 纽约中央公园，1894年 [1] | 218 |
| 《弗兰克·莱斯利画报》1869年登载的漫画 [1] | 219 |
| 芝加哥哥伦比亚世界博览会的白城，1893年 [1] | 223 |
| 芝加哥哥伦比亚世界博览会的米德韦·普莱桑斯 [5] | 224 |
| 《库姆斯通俗颅相学》中的插图 [7] | 239 |

序 言

几年前的一天，我正在华盛顿哥伦比亚特区的伍德罗·威尔逊国际学者中心^①大厅里站着，和一位刚刚看过几部巴斯特·基顿^②拍的电影的学者聊天。他对基顿拍片的技巧赞不绝口，兴致很高，不由得我也放下了通常和我的同僚们谈起这些事情时的矜持。“没错，”我应和着，“基顿是一个了不起的艺术家。”无意中，我触了他的霉头，于是，我的这位同行便要再次证明巴甫洛夫^③是正确的了。他困惑了一下，接着，便说出了那人们都熟悉的形容词以示更正：“一个了不起的通俗艺术家。”一段时间之后，我参加了一个研讨会，会议大厅里同时在举办十分堂皇的格兰特·伍德^④美术展。当美术展负责人当众感谢博物馆馆长热情合作，推出了一位自第一次展出后一直备受褒贬的画家的作品时，这位馆长当即在大厅最后一排座位上大叫起来：“下次不要再让我展出诺曼·罗克韦尔^⑤的作品了！”听众立时大笑起来。但是，

① 一个高级智囊团，在美国和国际事务方面影响很大。

② 巴斯特·基顿（1895—1966），美国著名喜剧电影演员、制片人。

③ 伊万·彼得罗维奇·巴甫洛夫（1849—1936），俄罗斯生理学家，因发现条件反射理论而饮誉世界。

④ 格兰特·伍德（1891—1942），美国画家，以油画《美式哥特建筑艺术》闻名。

⑤ 诺曼·罗克韦尔（1894—1978），美国画家。

所有玩笑都是有用的。这次也不例外。这位博物馆馆长是在竭力表明，有些事情极为严重，即使是敢于或愚蠢到能够展出格兰特·伍德作品的他，也不可能被诱感到铤而走险、屈身以试的地步。

不久前，《旧金山纪事报》专栏作家杰拉尔德·纳赫曼^①观赏了罗西尼^②创作的歌剧《塞维利亚的理发师》^③的演出。他不明白为什么歌剧观众会容忍歌剧里出现那么“荒唐伤感的”歌词，而百老汇节目的制作者们则总是以“虽然总谱很棒，但是歌词很滑稽”为借口，坚持拒绝重新排演杰罗姆·克恩^④、欧文·伯林^⑤、乔治·格什温^⑥或理查德·罗杰斯^⑦谱写的音乐剧。纳赫曼认为，如果歌剧最初是美国人创作的话，恐怕“现在也会被当作愚蠢的东西抛弃了”。他的结论是：“我认识到，这肯定是因为美国人一方面对凡是欧洲的东西都尊崇有加，而另一方面，又看不起所有的美国货。我原以为这种情感早已是过去的事了，但实际上，它太根深蒂固了；我们在所有方面都是爱国的，除了在艺术方面。”美国人宣布政治独立后很久，在文化与思维方式方面仍然保持着一种殖民地人民的心态，这是一种十分微妙而又根深蒂固的认识。纳赫曼本人所说的《演艺船》^⑧、《红男绿女》^⑨或《怀中情人》^⑩可以和《塞维利亚的理发师》、《诺玛》^⑪或《茶花女》^⑫相媲美这样“令人怒不可遏的”观点，也同样是微妙而又根深蒂固的。事实上，把美国音乐剧和歌剧同意大利歌剧进行认真比较的想法，真是那么令人怒不可遏吗？我们肯定不能从制作歌剧、音乐剧以及我们自己的文

① 杰拉尔德·纳赫曼(1946—2004)，微软全国广播公司有线新闻网络副总裁兼总编辑。

② 乔阿基诺·安东尼奥·罗西尼(1792—1868)，意大利著名作曲家。

③ 1816年由塞瑟尔·斯特比尼编剧的、经久不衰的意大利喜歌剧。

④ 杰罗姆·克恩(1885—1945)，美国音乐剧与通俗音乐作曲家。

⑤ 欧文·伯林(1888—1989)，美国著名音乐作曲家、作词家。

⑥ 乔治·格什温(1898—1937)，美国古典与流行音乐作曲家。

⑦ 理查德·罗杰斯(1902—1979)，美国作曲家。

⑧ 1927年由杰罗姆·克恩作曲、奥斯卡·汉默斯坦二世编剧并作词的美国两幕音乐剧。

⑨ 1950年由弗兰克·莱塞作曲并作词、乔·史厄林和阿贝·伯罗斯编剧的美国音乐剧。

⑩ 1937年由理查德·罗杰斯作曲、洛伦茨·米尔顿·哈特作词、罗杰斯和哈特共同编剧的美国音乐剧。

⑪ 1831年由文森佐·贝利尼作曲、费利斯·罗马尼编剧的意大利歌剧。

⑫ 1853年由朱塞佩·维尔迪作曲、弗朗西斯科·玛丽亚·皮亚韦编剧的意大利歌剧。

化艺术中学到什么东西吗？纳赫曼知道，不敬需要有限度，即使在谋划这些大胆的想法和论断时，他也觉得有必要礼敬风云人物和传统定义，并把他反传统的信念放在一个合适的视角：“没人在这里谈论文化艺术；我现在谈论的是乐趣。”¹

这样的事件在很多书里比比皆是，甚至在雷蒙德·卡尼^①谨慎地评论电影导演弗兰克·卡普拉^②的文章里也不例外。卡尼认为，只有把卡普拉放在美国后浪漫主义表现文化艺术传统的大环境里，才能完整地理解他。这对研究卡普拉来说，倒是一个新颖而且重要的办法，但是，我们在这里同样也看到了典型的闪烁其词。卡尼一方面在序言的第二页主张，“卡普拉的作品必须在同霍桑、爱默生、霍默、惠特曼、埃金斯、詹姆斯、萨金特、霍珀这些尽人皆知的作家作品的比较之下才能得到考虑”，接着，就在下一个句子里，人们熟知的障碍便出现了：“我想强调一下，在比较卡普拉和上述这些作家的作品时，我没有试图将他们各自的成果等同起来，或用堂皇的知识背景来抬高卡普拉的意思。”²可问题是，倘若把一个电影导演同知名作家和艺术家放在一起比较而不是在他们之下的话，社会等级制度的价值有被贬低的风险，虽然在这一比较过程中，我们可能也会学到许多东西。

堪萨斯大学的斯图尔特·莱文也曾遇到过类似的窘境。1970年代初，他开始在演讲中讨论学者应该怎样探讨研究高雅文化艺术的构成与价值的问题。他认为，艺术形式不一定是“宇宙真谛的产物，倒更可能是我们的文化以某种奇特方式运作的结果”。莱文对他上课引起的反响表示吃惊：“在我讲述这些思想的两种场合里，都有人对我的这些说法产生误解，以为这是对精英艺术的攻击，是站在偶尔涉猎艺术领域的社会科学家的角度，对人文学家进行愤世嫉俗的肆意贬损。”当莱文准备将这些思想诉诸文字时，他发现，为了使他对国家的忠诚

① 雷蒙德·卡尼（1947— ），以电影理论见长的美国文学批评家。

② 弗兰克·卡普拉（1897—1991），意大利裔美国电影导演，被认为是体现了“美国梦”的电影人。

不被误解，妥当的做法是增加一些“表白性质的内容”——一种类似对忠诚于信仰的誓言的解释：

让我澄清一下，我从来没有过一点社会科学知识方面的训练；如果我对社会科学知识有所了解的话，也是我的学生教给我的。多年来，我一直以教授美国文学和美国美术史为生；我接受过美国建筑艺术和美国音乐方面的训练；在我进入大学教育界以前的许多年里，我一直靠当职业音乐人维持生活。我现在仍然喜爱前面提到的那些艺术，仍然不时地参加表演，仍然经常在博物馆和音乐厅里度过快乐的时光……我还保持着这篇文章描述的许多价值观念。但是，我不能相信，为了澄清这些价值观念的作用，即我处理这些问题的态度和赖以作出判断的价值观念的作用，保持足够的冷静是错误的，虽然这些价值观念不一定是宇宙真谛。³

这个充满各式各样形容词的领域，这个由“高雅”、“通俗”和“低俗”等这样粗鄙的标签构成的领域，这个由频频辩护和没完没了的修正构成的领域，这个由于各个种类从来就是一个挨一个地、罕见得难以置信地水平放置，因而它们根本不可能得以真正比较的领域，除非它们都是一个摞一个地放在一个垂直并无限长的天平上，才可能进行比较的领域，和本书的问世有着不可谓不大的关系，很可能还将和这本书引起的反响有很大的关系。这后一个问题我们可以暂且放下不提，让我们先就前一个问题作一简短的探讨。我们先来看一看法国历史学家马克·布洛克在他去世后发表的《历史学家的造诣》一书中提出的含蓄忠告。他对那些“谦虚得令人难以理解的”历史学同僚们说：“这样谦虚的态度似乎有在我们完成这项研究之后，禁止我们将实事求是的分类方法透露给世俗大众之嫌。”⁴

促成本书问世的这些“实事求是的分类方法”始于一次重复的发现。十多年前，我在撰写一篇非洲裔美国人的文化艺术的文章时，通读了一系列19世纪中到20世纪初由白人扮演黑人的文化艺术剧团演出各种节目的材料，以便更确切地感受一下美国国内战争期间的白人描写黑人文化的情况。不料，我的注意力却被材料中无处不在的莎士比亚戏剧吸引住了，如剧团中的演员会幽默地用谜语互相问答：“英国什么时候遭到了非常廉价的拍卖？”答：“国王理查用英国换一匹马的时候。”或改编《皆大欢喜》里“人生的七个阶段”那段独白，讽刺美国社会当时的状况：

整个社会是一个大酒吧，
所有男男女女不过都是酒鬼而已；
个个都打着酒嗝，步履蹒跚，摇摇晃晃……

这些以及下一章将会提到的滑稽的模仿片段，对当时观看演出的成分极其混杂的观众来说，是极受欢迎的。这让我意识到，整个社会对莎士比亚戏剧肯定非常熟悉，因为人们不可能调侃自己不熟悉的东西。虽然那时莎剧广受欢迎的情况只有戏剧史学家和相比之下人数寥寥的研究过19世纪戏剧的文化史学家知晓，但是，我的“这个发现”却对我产生了持续的影响。在我生长的这个社会，人们坚信莎士比亚是高档文化艺术圣殿里的先贤，当我产生莎剧在19世纪时可能属于通俗文化艺术的想法时，既震惊又着迷，一时接受不了。在我接受的教育中，这样一个几乎被奉若圣贤的天才剧作家，一个即使20世纪受过良好教育的读者都会感到艰深的剧作家的戏剧，怎么会被19世纪远未受过良好教育的普通大众那么容易地理解呢？直到我找到大量证据之后，才克服了自己文化上的成见，接受了莎剧事实上是19世纪美国大众通俗的娱乐形式这一现实。

各种证据摆在这里，多到令人不可否认，但是，这只是刚刚开始。我心里一方面仍在被前面提到的那些期待折磨着，跃跃欲试；另一方面，又想莎士比亚的声望可能与那些事情无关，或那些事情可能属于非常态化事件，应该放弃，不予考虑，许多学者不是都采取了置之不理的态度了吗？美国的平民百姓不可能出于“恰当的”考虑，具备欣赏莎剧作品的的能力；他们也不可能是为了欣赏莎士比亚的诗歌，或哲学思想，或他的智慧才去看莎剧的，他们肯定是被莎剧中那些愚蠢透顶、荒淫无耻、多愁善感的人物吸引去的。这种十分矛盾冲动的想法以很多形式出现过。下面这个句子摘自一本1974年出版的研究19世纪中叶美国社会文化史的专著，也是我曾经的想法之一，作者是一位开创了美国通俗文化艺术研究并让我们深感其教诲益处的学者：

莎士比亚戏剧极为盛行（仅1835年一年，费城就上演了六十五场），但是，他的戏剧不是被当作通俗演艺明星——如埃德温·布思饰演的李尔或福雷斯特饰演的麦克白——的表演媒介制作，就是被处理成激情澎湃、令人震撼的难忘场面——这便是《理查三世》、《奥赛罗》、《尤利乌斯·恺撒》、《威尼斯商人》频频上演的原因。⁵

句中这个莫名其妙的“但是”的目的是什么？是真的要抹杀、修饰，还是在什么重要意义上解释莎剧盛行这一事实？对于这些不可避免的修饰词，我越琢磨越觉得它们的功能——虽然不一定是有意的，但是却起到了保护作者或作者想法的作用。作者通过某种策略在文章中加入东一个西一个的“但是”，避免了必须直面当时莎剧盛行这一令人困惑现象的意义，因为莎剧盛行这一现象，等于是质疑了教育我们相信这样的事情是不可能的，甚至是荒谬的那个信仰期待。为了避免这

一信仰期待的羁绊，我必须像许多历史学家那样总是全力以赴地做事，无论他们取得的成就怎样不完美，即彻底地把个人的文化信仰放在一边，以便能够借助19世纪文化艺术这个七彩棱镜，像19世纪的美国人那样认识当时的莎士比亚现象。

在这一工作能够完成之前，还有一个问题：虽然我认为我能够胜任研究自己文化遗产中的莎士比亚现象，但是，我不知道研究这个问题的难度会有多大。作为一个非本领域的学者，我必须扪心自问，我是否具备研究这样一位我的文化教育要我尊敬的难以企及的古典作家，这样一位我必须怀着极大的谦恭和极高的学养来研究的人物的必要资质。直到华盛顿哥伦比亚特区的一位朋友由于厌倦了我拖沓的办事习惯，替我和福尔杰莎士比亚图书馆的一位图书馆员定下了约谈时间，我那天早晨真的坐在了那个漂亮的研究中心，通读19世纪美国排演的莎剧海报时，才开始有了那种步履熟路的感觉，才意识到这一史实问题的范围并不比我已经取得一些研究成果的领域的问题范围更宽，才意识到一没有受过戏剧专业训练，二没有莎剧作品专门知识的美国历史学家，也一样能把新颖的观点带给一个被专业领域忽视了的方面。

然而，个人的文化积习非常不容易改变。我常常连最微不足道的理由都不放过，努力让那篇关于莎剧与19世纪美国人之间关系的文章缓慢地增长着，不断地把这篇越来越长的文章塞到我办公桌的抽屉里。当我接到出席1982年在布达佩斯召开的高档与低档文化艺术之间关系专题研讨会的邀请时，抽屉里的这篇文章已经基本完成了。可能是因为第一次在外国公开我对莎士比亚学术研究的想法，对我而言，感觉没有在我自己的国家那么难以应付。无论由于什么原因，我决定要掷骰子了：我告诉他们，我的论文将论证莎剧是19世纪美国社会必要的组成部分，并将推测莎剧在19世纪和20世纪之交时转变成高雅文化艺术的过程。如果他们愿意接受我的建议，将我的论文作为研