

# 当代艺术理论前沿

新艺术史方法 中国艺术 文化研究

新艺术史批评和理论

学术顾问 张晓凌 主编 朱其

# 当代艺术理论前沿

新艺术史批评和理论

学术顾问 张晓凌 主编 朱其

凤凰出版传媒集团 江苏美术出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

当代艺术理论前沿:新艺术史批评和理论 / 朱其主编.  
—南京:江苏美术出版社, 2008.12  
ISBN 978-7-5344-2666-7

I.当... II.朱... III.艺术理论—研究—世界—现代 IV.J0

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第184525号

出品人 顾华明  
责任编辑 李黎  
装帧设计 王璇  
责任校对 吕猛进  
责任监印 贲炜

书名 当代艺术理论前沿——新艺术史批评和理论  
主编 朱其  
出版发行 凤凰出版传媒集团  
江苏美术出版社(南京中央路165号 邮编 210009)  
集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>  
经销 江苏省新华发行集团有限公司  
制版 南京新华丰制版有限公司  
印刷 江苏新华印刷厂  
开本 787 × 1092 1/16  
印张 16  
版次 2009年1月第1版 2009年1月第1次印刷  
标准书号 ISBN 978-7-5344-2666-7  
定价 40.00元

营销部电话 025-83245159 83248515 营销部地址 南京市中央路165号13楼  
江苏美术出版社图书凡印装错误可向承印厂调换

中国近现代艺术演变至今已有 100 多年，但真正的艺术史理论和艺术思想的创造，还未真正起步。

这是跟我们这个伟大的民族不相称的。中国并不乏杰出的学者以及睿智的知识分子，但适合从事思想和学术建树的时代并不多。鸦片战争以来的 100 多年，大部分历史时期充满了中外战争、政治运动、天灾人祸以及近 10 年的商业化浪潮。屈指算来，真正的学术高潮也不过两个 10 年：一个是 1927 年至 1937 年，另一个是 20 世纪 80 年代。

即使这两个 10 年，真正承上启下，有独立思考，并对世界现代艺术思潮和相关人文科学有理论对话和自我建设的，也只有第一个 10 年。民国时期，西方的艺术史编年写作、艺术起源和史前艺术考古、19 世纪的西方美学、马克思主义的唯物辩证法、文化体之间的艺术交流研究、无产阶级文艺等理论进入中国，直接催生了中西绘画比较、左翼艺术思潮、佛教和西域艺术研究、艺术的民族形式、东亚艺术史等中国近现代艺术思想的转型。

诸多杰出的中国学者和艺术家在 20 世纪二三十年代，凭借着对欧洲和中国这两个传统的深厚学养和直接碰撞，在现代艺术史视野和学科建设以及对中国画论和绘画史的重新解释上，并不是一个被动接受的过程，而是对西方现代艺术思潮作出了强有力的回应。尽管没有产生完全自成一体的理论创造，但已经出现了新思想和新体系的萌芽。

第二个 10 年是 20 世纪 80 年代，这只是一个重新补课的文化理想主义阶段，在国学和对西方艺术的把握上，甚至还没有真正超过以往学者，也谈不上真正的思想探讨和独特的声音。这个状况一直延续至今，尽管当代艺术在商业上非常成功，但在艺术史的基础研究以及国际当代艺术理论前沿的介绍上，几乎还是一片空白。

真正有伟大的艺术创造力的民族必然是有深厚思想根基并具有国际视野的，艺术史包括艺术创作史和艺术思想史，这两个史是相辅相成的。如果没有艺术思想史作为一个深层根基，这个民族的艺术就只能是一种模仿的艺术或工匠的艺术。我们的当代艺术正在陷入这样一种没有艺术思想史作为支撑的危机之中。

让我们重新起步吧，伴随中国的重新崛起，中国的艺术思想需要这一代学者和批评家重新站在当代艺术理论的前沿！

# 目 录

## 卷首语

### 本期话题 “格林伯格与现代主义艺术批评”专题

001/ 引言 文/秦兆基

003/ 前卫与媚俗 文/克莱门特·格林伯格 译/秦兆基

019/ 现代主义绘画 文/克莱门特·格林伯格 译/秦兆基

028/ 现代主义与前卫的概念 文/保罗·伍德 译/秦兆基

## 圆桌会议

047/ “当代艺术30年与艺术史评价”研讨会

## 艺术访谈

068/ 多元主义是艺术宽容的状况——丹托与王春辰的对话 文/丹托 王春辰

## 新艺术史方法

071/ 一个方法的艺术史 文/艾略克·菲涅 译/孙晓霞

088/ 理论之轻——理论的意义 文/约翰·莱赫曼 译/庄稼昀

## 海外视野 “传统绘画的重新解读”

097/ 印象派之前的马奈 文/米切尔·弗雷德 译/常旭阳

112/ 帝国的风景 文/W.J.T.米切尔 译/刘海平 高萌萌

## 中国艺术

139/ 从民国到“文革”：赵兽的超现实主义之旅 文/蔡涛

159/ 遮蔽的形成——从徐悲鸿研究谈及方法问题 文/华天雪

171/ 民族化：“17年”油画研究

——建国17年油画民族化的两次会议研究 文/李昌菊

## 电影、摄影和新媒体

189/ 虚拟空间中的现实思想者 文/乔舒亚·莫斯利 编译/陈早

## 文化研究

197/ 现代中国的建筑存在和形式

文/彼得·G·洛威 (Peter G. Rowe) 沈宽 (译音) 译/方荣根

## 图书评论

236/ 性感的自然 文/杨小彦

## 主编后记

附：本辑译著者简介

## 引言

文 / 秦兆凯

还在上个世纪80年代末，当我在美国第一次读到格林伯格的《现代主义绘画》一文时，就萌生了有一天将其译成中文的想法。他对纯绘画的论述令我叹服（时光荏苒，未曾想，这个愿望竟要在十几年后的今天才得以实现）。但很快我发现，格林伯格在美国的艺术圈子内是一个异常敏感的名字，在某些场合几乎可以说是禁忌。当时，格林伯格所阐释的现代主义已遭受全面质疑，后现代主义正大行其道。准确地说，我对格林伯格的接受和研读是在反格林伯格的文化氛围中展开的。为了赶上时代的潮流，我必须了解更新的理论方法，但格林伯格从未远离我的视线。有趣的是，许多晚近的艺术研究方法都以与格林伯格在某种问题上的分歧为起点，这在较大程度上决定了对格林伯格艺术批评的了解成为理解这些新方法的先决条件。强调艺术的独立审美价值、自律、形式至上和精英意识是格林伯格所阐释和推崇的艺术上的现代主义（在英文中通常用大写的“Modernism”来表示）之主要特征，也是后现代主义艺术理论提出异议的焦点。然而，无论是以后现代主义或是新艺术史和交叉学科名义出现的艺术研究的新视角、新方法，在为传统的艺术研究

注入新鲜血液的同时，均在不同程度上与艺术感受和审美判断渐行渐远。从这个意义上讲，格林伯格理论的价值是不可替代的。

其实，格林伯格的名字对于中国艺术界来说并不陌生。近年来，他的某些观点在与现代艺术，特别是美国抽象表现主义绘画的讨论中时而被提起。但是，对于许多人来说，格林伯格的理论和观点似乎仅仅是似曾相识。在20世纪70年代末轰动国内艺术界的那场关于形式的讨论中，作为在西方经常和形式主义艺术批评连在一起的格林伯格的著述尚未进入国人的视野。而当20世纪90年代初格林伯格被介绍到中国的时候，此时国内艺术界的兴趣已经不在艺术自身。这种历史的偶然使格林伯格与中国艺术界擦肩而过。近年，格林伯格作为抽象表现主义的推介者的作用引起国内外的关注，而他的理论观点更重要地作为现代主义艺术立场的代表则鲜有论及。这不能不说是一种缺憾。

这里刊载的《前卫与媚俗》和《现代主义绘画》是体现格林伯格现代主义艺术立场的经典性文献。前者对前卫的内涵作了影响深远的阐释，后者试图为现代主义绘画的发展提供一个理论和逻辑的依据。保罗·伍德的《现代主义与前卫》的概念则将格林伯格对前卫概念的阐释置于历史的文脉之中。在此，我将它们译成中文，呈现在读者面前，算作十几年的夙愿一个了结吧。



# 前卫与媚俗

## Avant-Garde and Kitsch

文/ 克莱门特·格林伯格 (Clement Greenberg) 译/ 秦兆凯

### 译 序

在20世纪西方的艺术批评家中，没有任何名字像美国艺评家克莱门特·格林伯格（1909—1994年）那样和现代主义紧紧联系在一起。他的写作在很大程度上奠定了人们对艺术上的现代主义的界定和阐释。格林伯格的现代主义艺术理论的形成和作为重要艺评家地位的确立始于1939年其成名作《前卫与媚俗》的发表。在这篇颇具创意的文字中，格林伯格对前卫的起源、特性和意义作了影响深远的阐释。在格林伯格看来，前卫是在试图超越学院主义停滞不前状态的努力中诞生的。它的出现伴随着一种新的历史意识，即发展和变化的历史观。前卫的使命是推动文化向前发展，使艺术保持在一个高层次的水准上。这种高水准取决于艺术排除自身以外的东西，达到艺术的纯粹化和自律。格林伯格对前卫的解释标志着前卫内涵中心的转移。在迄今发现的最早的前卫与艺术有关的使用中，前卫与政治是密不可分的。法国空想社会主义者圣西门在其1825年的著述中认为：艺术家应发挥其艺术手段在散播政治理想方面的优势，走在社会变革的前头，成为改造社会的前卫。在格林伯格看来，经历了最初与政治的联盟之后，前卫艺术家开始主动地从意识形态的泥潭中摆脱出来，使艺术朝着独立的“为艺术而艺术”的方向发展，由对外向世界的普遍关怀转向对艺术自身的专注，具体地说，就是对空间、形状和色彩的营造。今天我们对现代主义艺术注重形式，趋于抽象，主张艺术的自律和审美的认识，在一定程度上即是基于格林伯格的理论。



乔治·勃拉克《带有小提琴和水罐的静物》  
1909—1910年

在《前卫与媚俗》发表的20世纪30年代，格林伯格深感前卫正面临着一场深刻的危机。在他看来，由于前卫文化是当时唯一真正有活力的文化，它的衰竭将会使总体文化受到威胁。前卫的危机一方面是由于自身的专门化疏远了其所依赖的观众，而更主要的原因则是来自媚俗文化，即通俗的、商业化的大众文化的威胁。从精英立场出发，格林伯格认为，媚俗文化是为满足那些对真正文化麻木不仁却渴望某种文化消遣的人生产的。它的特点是按公式操作且缺乏独创性。由于它可以毫不费力地欣赏和潜在的巨大经济收益，媚俗文化正逐渐侵蚀着以前卫文化为代表的精英文化。

尽管格林伯格对精英文化和大众文化的对立的划分过于绝对，在视一切存在皆为合理的今天，《前卫与媚俗》的意义在于提醒我们坚持价值判断的必要性。如果说，20世纪80年代的中国文化界是在尚未感受过大众文化为何物的情况下坚持精英立场的，在大众文化无处不在地包围我们生活的今天，重新思考精英文化和大众文化的关系也许比以往任何时候对中国的文化界都更适时。自20世纪70年代以来，格林伯格的现代主义艺术理论遭到了来自多方面，特别是后现代主义者的反对。他的关于艺术的自律、独创性的观点和精英立场遭到了广泛的质疑。许多后起的理论都以向格林伯格的观点挑战为起点。正由于此，格林伯格的代表性著作不仅是了解艺术中的现代主义，而且是了解后现代主义不可或缺的经典。

很难想象同一文明竟同时产生了艾略特（T.S.Eliot）的诗和锡盘巷（Tin Pan Alley）歌曲或是勃拉克的画和《星期六晚邮》封面两种如此不同的事物<sup>①</sup>。四者均属文化范畴，并且表面上是同一文化的组成部分及同一社会的产物。可是，它们的联系似乎就此为止。面对一首艾略特和一首埃迪·盖斯特（Eddie Guest）的诗——何等广阔的文化视野才能使我们将两者置于一种相互启迪的关系中呢？难道这种差异存在于同一文化传统这个事实被想当然了吗——是否这个事实表明此种差异是事物自然状态的一部分？或者它是全新的并特殊于我们时代的事物？

答案涉及的范围超出了美学探究范畴。在我看来，有必要更严格更有创造性地检验具体的（非一般的）个体审美经验和它所发生的社会及历史背景的关系。其发现将回答上述以及其他或许更重要的问题。

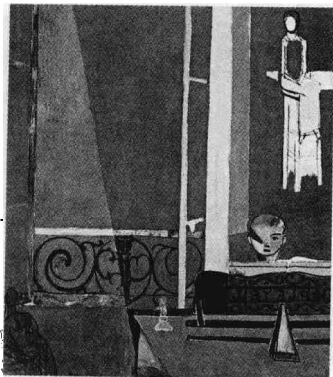


赫曼·罗克韦尔《上学的第一天》  
1935年《星期六晚邮》杂志封面

一个社会，当它在发展过程中愈来愈不能对其特殊形态的必然性作出合理解释时，就会打破艺术家和作家在很大程度上赖以同观众交流的广为接受的概念。由此以来，对什么都很难假定。所有涉及宗教、权威、传统和风格的真理都遭到质疑，并且作家和艺术家不再能够预见观众对其运用的符号和参照的反应。在过去，这样的情形通常会演变为固步自封的亚历山大主义 (Alexandrianism)，即一种学院主义作风。其特征是真正重要的问题由于有争议而被置于一边，创造性活动被缩减为处理形式细节的精湛技艺，所有重大问题都依据古典大师的先例解决。同样的主题在上百件作品中被机械地变来变去，然而，却没有新东西产生出来，随之而来的是：斯岱舍斯的 (Stattius) 史诗，繁复而华美的韵文，罗马的雕塑，美术 (Beaux-Arts) 绘画，新共和国式的建筑。

希望在于，在我们现今社会的衰落中，我们——我们中的一些人——不情愿接受这个最近阶段为我们文化的命运。在试图超越亚历山大主义的过程中，西方资产阶级社会的某个部分产生了一种迄今为止闻所未闻的事物——前卫文化。它的诞生是伴随着一种高度的历史自觉——更确切地说，一种新的社会历史批评出现的。这种批评并没有用永恒的乌托邦来对照我们现今的社会，而是从历史和因果角度严肃地检验处于每个社会中心的形态的先例、存在理由和功能。从而说明我们现今的资产阶级社会秩序并不是一个永恒的、“自然的”生活状态，而仅仅是一系列社会秩序中的最新阶段。这种新观点，日渐成为 19 世纪 50 和 60 年代先进理性意识的一部分，很快被艺术家和诗人接受，即使这种接受在很大程度上是无意识的。因此，前卫的诞生在时间上（也在地理上）与欧洲第一次科学革命思想的显著发展相一致就不是偶然的了。

诚然，最早的波希米亚移民（即那时的前卫）不久即显示出对政治缺乏兴趣。然而，没有关于他们的革命观念的流传，他们决不可能从资产阶级的概念中分离出来以区别自己。没有革命的



左：帕布洛·毕加索《亚威农少女》  
1907年 右：亨利·马蒂斯《钢琴课》  
1916年

政治态度的道德援助，他们也不会具有那种积极抵制普遍社会标准的勇气。在此，勇气确实是必要的，因为前卫从资产阶级社会迁出到波希米亚聚集区还意味着迁出资本主义市场，起初艺术家和作家是被日渐消逝的贵族赞助制抛到这个市场来的（至少在表面上，这意味着在阁楼中挨饿——尽管后来的事实证明，前卫继续依附于资产阶级社会恰恰由于需要它的金钱）。

然而，必须承认，一旦前卫成功地从社会脱离，它继而转过来将革命和资产阶级政治一起否定。革命被遗留在社会内部，处在意识形态斗争的泥潭中，文化迄今所依赖的“宝贵”信条一旦卷入意识形态斗争的泥潭中就将深受其害。因此，正像渐渐显示出那样，前卫真正重要的功能不是实验，而是寻找一条能够保持文化在意识形态的混乱和狂热中运行的途径。在企图完全与公众脱离的过程中，前卫诗人或艺术家试图通过将其艺术缩小和提升至没有相对性和矛盾的绝对表现来维持其艺术的高水准。由此，“为艺术而艺术”和“纯诗”出现了，而题材或内容变得像瘟疫一样遭回避。

在寻求绝对的过程中，前卫艺术成为“抽象”或“非具象”艺术——诗歌也是如此。前卫诗人或艺术家试图从本质上模仿上帝，即用事物自己所特有的方式，以自然之所以为自然的方式，以风景——而不是风景画——之所以为风景的方式，创造一种想当然的、本来就有的、独立于意义、相像或原型的東西。内容被如此完整地融化为形式，以至于艺术或文学作品不可能从整体或局部上被缩减为非自身的東西。

但是绝对归绝对，诗人或艺术家之所以为诗人和艺术家是由于他对某种相对价值更偏爱。他祈求绝对所凭借的价值就是相对价值，确切说是美学价值。由此说来，他不是模仿上帝——这里，我是在亚里士多德（Aristotle）的意义上使用“模仿”这个词——是艺术和文学的规则和方法本身。这就是“抽象”的起源<sup>②</sup>。在其注意力从普通经验的主题转移开的同时，诗人或艺术家将注意力转移到其手艺的媒介上。非具象或“抽象”如果要具备审美的依据，就不能是任意和偶然的，而必须遵从某些必要的限定性或原型。一旦普通的外向经验世界被放弃，这种限定性只能在艺术和



瓦西里·康定斯基《构图四号》 1911年

文学模仿外向经验世界所用的方法和规则中发现。这些方法和规则本身就成为艺术和文学的题材。接着说亚里士多德，如果所有的艺术和文学都是模仿，那么，这里所说的是模仿的模仿<sup>③</sup>。引用一句叶茨（Yeats）的诗：

不学歌唱，但学歌唱的典范。

毕加索、勃拉克、蒙德里安、米罗、康定斯基、布朗库西，甚至克利、马蒂斯和塞尚主要从他们使用的媒介中获得灵感<sup>④</sup>。他们的艺术的动人之处似乎主要在于对创造和组织空间、表面、形状、色彩等的完全专注而排除一切和这些因素无关的东西。像琳波（Rimbaud）、马拉美（Mallarmé）、瓦雷利（Valéry）、埃鲁阿（luard）、庞德（Pound）、哈特·克里恩（Hart Crane）、史蒂文斯（Stevens），甚至里尔克（Rilke）和叶茨（Yeats）这样的诗人的注意力似乎都集中在创作诗的努力和诗意转化的瞬间，而不是可以转化成诗的体验（当然，这并不排除他们的作品有其他的专注，毕竟诗要涉及语言，而语言必然要传达意思）。有些诗人，像马拉美、瓦雷利<sup>⑤</sup>在这方面比其他人更激进——且不说那些试图单纯用声音作诗的诗人。然而，如果定义诗更容易些，现代诗就会“纯粹”和“抽象”得多。至于文学的其他领域——不能用这里提出的前卫美学的定义来强求一致。但是除了大部分最好的当代小说家已经在上学期间接触到前卫这一事实之外，意义重大的是，纪德（Gide）最野心勃勃的书是一本关于写小说的小说，而乔伊斯的《尤利西斯》和《芬尼根的守灵》，正如一个法国批评家所说，似乎首先是为了表现的目的，将经验简化为表现。这里，表现本身比表现的内容更重要。

前卫文化是模仿的模仿这一事实本身既无需赞成也无需反对。不可否认，前卫文化本身包含一些它力图克服的亚历山大主义。这里引用的叶茨的诗句指的是拜占庭，它与亚历山大很近；从某种程度上说这种模仿的模仿是一种上乘的亚历山大主义。但是两者有一个最重要的区别：前卫向前进，而亚历山大主义则固步不前。这恰恰是证明前卫方法合理性和必要性的理由。这种必要

性在于当今没有其他方式可以创造出高层次的艺术和文学。靠滥用“形式主义”、“纯粹主义”、“象牙塔”之类的术语来抵制这种必要性是无聊或不诚实的。不过，恰恰相反，这并不是说听其自然就对前卫有利。

前卫自身的专门化，即最好的前卫艺术家是艺术家的艺术家，最好的前卫诗人是诗人的诗人这一事实，已经疏远了很多从前喜爱和赏识挑战性文艺而如今不情愿或不能够了解其中奥秘所在的人。大众向来对发展中的文化保持或多或少的漠然。可是今天，这种文化正在被它实际上从属的人（我们的统治阶级）所抛弃。前卫艺术从属于后者。没有一种文化可以在没有社会基础、没有稳定收入来源的情况下发展。具体到前卫，其收入由它自以为与之隔离但又总是由一条金脐带连着的社会中统治阶级的精英所提供。这种自相矛盾是事实。目前这个精英正在迅速缩减。由于前卫构成了目前我们唯一有活力的文化，总体文化在不久的将来的生存就此受到威胁。

我们决不能被表面现象和局部成功所惑。毕加索的展览仍引来大批参观者，艾略特进入了大学课程；现代主义艺术经销商仍有生意，而出版商仍在出版一些“难懂”的诗。但是前卫本身，已经察觉到这种危险，正在日渐变得缺乏自信。学院主义和商业主义正出现在前所未闻的地方。这只能意味着一点：前卫正在对其依赖的观众——富有和有教养的人——失去信心。

只有前卫文化的本性应对它遇到的危险负责吗？或者那只是一种危险的可能性？有没有涉及其他或许更重要的因素呢？

## 二

通常哪里有前卫，我们就会在哪里发现后卫。无疑，与前卫登场的同时，另一种新的文化现象出现在工业化的西方，为此德国人起了个绝妙的名字——媚俗文化（Kitsch）：通俗的、商业化的艺术和文学，包括彩色照片、杂志封面、插图、广告、华而不实的庸俗小说、漫画、锡盘巷音

乐、踢踏舞、好莱坞电影等等。由于某种原因，这个巨大的幽灵一直被想当然了。现在到了我们来弄个究竟的时候了。

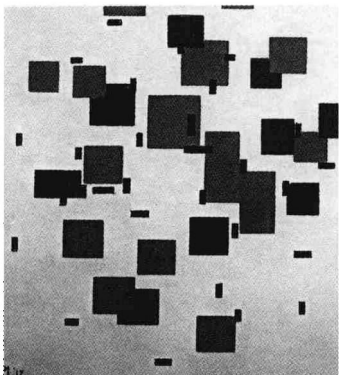
媚俗文化是工业革命的产物，后者造成了欧美大众的都市化并建立了所谓的读写能力普及教育。

在此之前，正规文化（区别于民间文化）的唯一市场是在那些除读写之外能够有闲适来陶冶趣味的人中间。这点直到那时和读写能力密不可分。但是随着全民读写能力的普及，读写能力几乎变成一种像驾驶汽车一样微不足道的技能，而且它不再起着区别个人文化趣味的作用，因为读写能力不再是幽雅趣味的唯一伴随物。

在城市安家成为工人阶级和小资产阶级的农民学习读写是为了实用，但他们并未获得必要的闲适来欣赏城市的传统文化。不过，失去了对来自乡下的民间文化的兴趣，同时感到一种新的无聊，新的城市平民迫使社会向他们提供一种适合其自身消费的文化。为满足新的市场需求，一种新的商品被设计出来了：人造的媚俗文化。它注定是给那些对真正文化的价值麻木不仁却又渴望得到某种文化提供的消遣的人设计的。

媚俗文化，利用真正文化的拙劣和学院化的仿制品作为原材料，欢迎并培养这种麻木不仁。后者是其利润的来源。媚俗文化是机械的并且按公式操作的。媚俗文化是替代的经验和假的感受。媚俗文化依时尚变化，但本质始终保持相同。媚俗文化是我们时代的生活中所有假的东西的集中体现。媚俗文化伪称只要其顾客的钱——甚至不需要他们的时间。

媚俗文化的先决条件（没有这个条件媚俗文化将不可能存在）是一个随时可利用的充分成熟的文化传统，后者的发现、所得和完善的自我意识可以被媚俗文化为其目的所用。媚俗文化从这个传统中借鉴方法、窍门、策略、经验法则以及主题，并将其转化为一个系统，同时将其余部分抛弃。它从这个积聚的经验储备中汲取可谓生命的液体。这即是人们说今天的通俗文艺曾经是昨天大胆的深奥的文艺的真实含义。当然，事实并非如此。它的意思是：当相应的一段时间过去后，



左：皮埃特·蒙德里安《A色的构图》 1917年  
右：《纽约客》杂志封面 1939年2月

新的被当作新“花样”而窃取，然后被淡化和消费为媚俗文化。不言而喻，一切媚俗文化皆是学院的；反之，一切学院的皆是媚俗的。因为所谓学院本身已经不再具有独立的存在而变成了媚俗文化僵硬的外表。这里，工业主义的方法取代了手艺。

由于能被机械地制造，媚俗文化以一种真正的文化不可能有的方式（除非意外）成为我们生产系统中不可或缺的部分。由于注入了巨大投资以期相应的回报，因此媚俗文化不得不在维持的同时拓展其市场。然而媚俗文化本质上是自己的推销者，一个庞大的销售系统仍然为之建立起来，进而对社会中每个成员施以压力。陷阱甚至设到可谓真正文化的保护区。今天，在我们这样一个国度里，仅有对真正文化的爱好是不够的，一个人必须对它有真正的热爱。这种热爱将给予他力量来抵制从他可以看滑稽漫画的那刻起就包围着他的赝品。媚俗文化颇具欺骗性，它具有多种不同层次，有些高得足以对幼稚的真理寻求者构成威胁。像《纽约客》这样的杂志，从根本上是适合奢侈顾客的高级媚俗文化产品，它转化并冲淡大量的前卫素材为其所用。并不是所有的媚俗作品都完全毫无价值。偶尔，它产生出一些有价值的东西，一些有正宗民间风味的东西；这些偶然和孤立的例子蒙骗了那些理应明辨是非的人。

媚俗文化的巨大收益对前卫是一个诱惑的来源，前卫的成员最终没有抵御住这种诱惑。有抱负的作家和艺术家会在媚俗文化的压力下修改他们的作品，即使不完全屈服于它。于是那些令人迷惑的模棱两可的情况出现了，例如法国的通俗小说家希蒙依（Simenon）和这个国家的斯丹贝克（Steinbeck）。无论如何，这个结果总是对真正的文化有害。

媚俗文化并未局限于它所诞生的城市，它已经散布到乡下，并在毁灭民间的文化。它对地理和民族文化的界限也毫无顾忌。作为西方工业主义又一个大规模的产品，它在进行一次胜利的世界之旅，排挤和损坏一个又一个殖民地国家的本土文化，目前正在成为一种世界性文化——迄今见到的第一个世界性文化。今天，中国本土的人，丝毫不亚于南美印地安人、印度人和波利尼西亚人，对于杂志封面、印刷品和月份牌上的美女的喜欢胜过本土的艺术产品。这种媚俗文化的恶



性，这种无法抵御的魅力该如何解释呢？自然，机械制造的媚俗文化产品能够以比手工制品低的价格出售，而且西方的威信也帮了忙；但是，为什么媚俗文化是比伦勃朗的作品远远有利可图的出口物品呢？毕竟，后者可以像前者一样被廉价地复制。

在他最近刊载于《党派评论》上论苏维埃电影的文章里，德怀特·麦克达诺（Dwight Macdonald）指出：媚俗文化已经在过去10年里成为苏维埃俄国的主导文化。为此，他指责其政权——不仅由于媚俗文化是官方的文化，而且是主导的、最流行的文化。他引用科尔特·伦敦（Kurt London）的《七种苏维埃艺术》：“大众对新旧艺术风格的态度大概在本质上依然取决于其各自国家所提供的教育的性质。”麦克达诺接来说：“毕竟为什么无知的农夫喜欢列宾（Repin）（学院式媚俗绘画的主要代表）胜过毕加索，后者的抽象技巧至少跟前者的现实主义风格同样与他们自己原初的民间艺术有关？不，如果群众挤进特列恰科夫（Tretyakov）（莫斯科的当代俄罗斯艺术博物馆：媚俗文化），那主要是由于他们被训练成躲避‘形式主义’而羡慕‘社会主义现实主义’。”

首先，问题似乎不像伦敦认为的那样仅仅在于新旧之间的选择，——而是坏的、相对的旧和真正新的之间的选择。替代毕加索的不是米开朗基罗，而是媚俗文化。其次，无论在落后的俄国还是先进的西方，大众更喜欢媚俗文化都不是仅仅由于他们的政府训练使然。无论哪个国家的教育体系费神论及艺术，人们被要求尊重古典大师而不是媚俗文化。然而，人们照样在墙上挂麦克斯菲尔德·帕里士（Maxfield Parrish）或是相应的作品而不是伦勃朗和米开朗基罗的作品。此外，正如麦克达诺自己所指出的，大约在1925年苏维埃政权鼓励前卫电影时，俄罗斯群众继续偏爱好莱坞电影。不，“训练”不能解释媚俗文化的影响力。

一切价值皆是人的价值，相对价值，无论对艺术还是其他领域。然而在各个时代有修养的人中确实对什么是好的艺术和坏的艺术或多或少有一个普遍的共识。趣味总在变，但并不超出一定的限度；当代鉴赏家会同18世纪的日本人一样认为北斋（Hokusai）是他那个时代最伟大的艺术家之一；我们甚至同古埃及人一样认为第三和第四王朝的艺术最值得被后人选为艺术的典范。我