

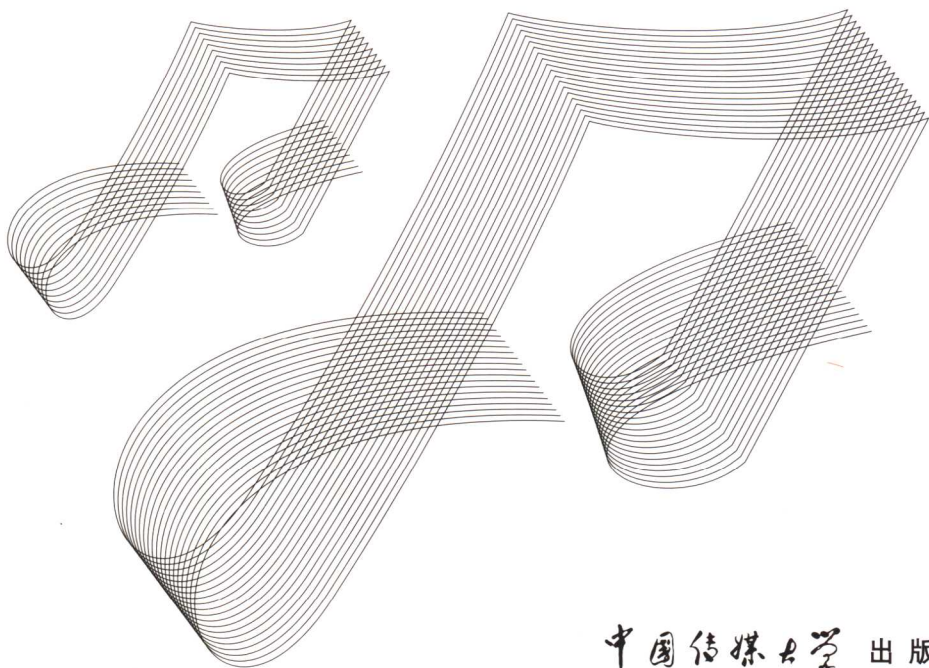
广播电视艺术学丛书 张凤铸/总主编

从中心到相对

电视音乐传播价值论

何晓兵/著

*Cong Zhongxin Dao
Xiangdui
Dianshi Yinyue
Chuanbo Jiazhilun*



中国传媒大学 出版社

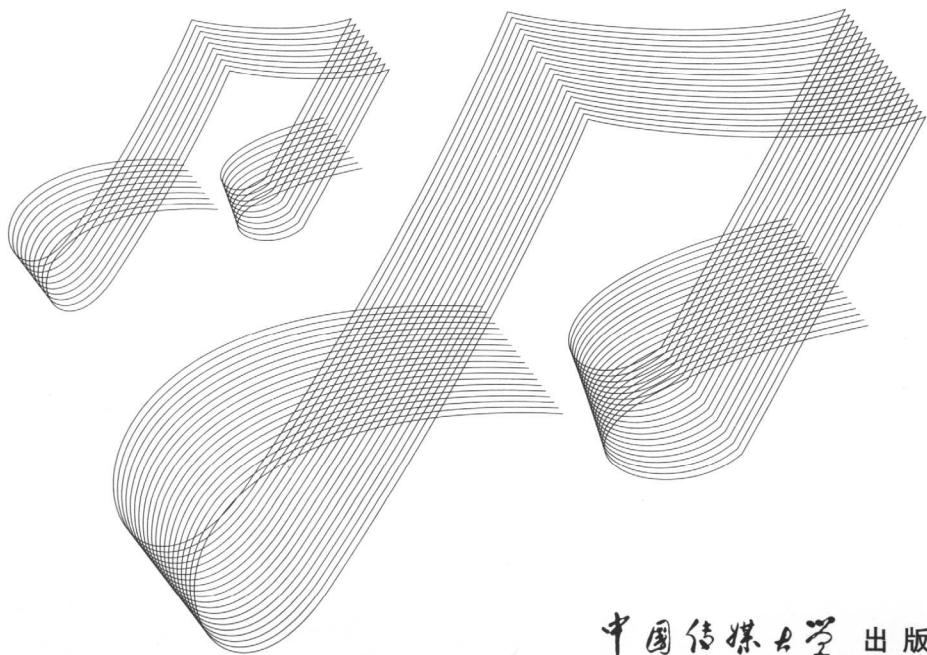
广播电视艺术学丛书 张凤铸/总主编

从中心到相对

电视音乐传播价值论

何晓兵/著

*Cong Zhongxin Dao
Xiangdui
Dianshi Yinyue
Chuanbo Jiazhilun*



中国传媒大学 出版社

图书在版编目(CIP)数据

从中心到相对:电视音乐传播价值论/何晓兵著. —北京:
中国传媒大学出版社, 2007. 9

ISBN 978 - 7 - 81127 - 008 - 2

I. 从… II. 何… III. 电视—配乐音乐—传播—价值论
IV. J617. 6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 109172 号

从中心到相对:电视音乐传播价值论

著 者 何晓兵

责任编辑 欧丽娜

责任印制 曹 辉

封面设计 北京灵麒时代广告公司

出 版 人 蔡 翔

出版发行 中国传媒大学出版社(原北京广播学院出版社)

社 址 北京市朝阳区定福庄东街 1 号 邮编 100024

电 话 86 - 10 - 65450532 65450528 传真:65779405

网 址 <http://www.cucp.com.cn>

经 销 新华书店总店北京发行所

印 刷 北京中科印刷有限公司

开 本 730 × 988mm 1/16

印 张 24.5

版 次 2007 年 10 月第 1 版 2007 年 10 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978 - 7 - 81127 - 008 - 2/K · 008 定 价: 54.00 元

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

总 序

张凤铸

学科体系建设是确保中国传媒大学建设成为综合性、研究型、国际化的水平传播大学的生命线,也是工作千头万绪的重中之重。

学海茫茫,体系为上。学科体系,犹如人之脊梁,一弱俱弱,一强俱强,一损俱损,一伤俱伤。脊梁坚硬,身正头昂,挺拔高扬,远播四方。

广播电视艺术学是艺术学学科下属的二级学科,是艺术与电子技术结合而产生的新兴学科。国际上广播媒介出现于20世纪20年代,电视媒介出现于20世纪30年代。上世纪50年代以来,广播与电视迅速发展,成为20世纪后半叶影响社会各个领域的强大的视听媒介。广播文艺是以电子技术、广播技术为传播手段,以声音为唯一物质媒介,诉诸于人们听觉的时间艺术,而电视艺术则是以电子技术为传播手段,以声画造型为传播方式,运用艺术的审美思维,把握和表现客观世界,通过塑造鲜明的屏幕形象,达到以情感人为目的的特殊屏幕艺术形态。在传播新闻信息的同时,广播电视与源远流长的中西文化和多种艺术形式结缘,形成丰富多彩的广播电视艺术,如广播剧、电视剧、广播音乐、电视音乐,广播戏曲、电视戏曲、广播文学、电视文学、综合文艺以及各种晚会、各种选秀活动、益智类、情感类、竞技类、游戏类文艺节目等,显现出独特的艺术个性和美学风貌,被称作是继诗歌、音乐、绘画、雕塑、建筑、舞蹈、戏剧、电影之后的一种受众面最广、影响力最大的新的艺术形态。作为社会文艺形态的重要组成部分,广播电视艺术在精神文明建设中起着难以替代的重要作用,在此基础上构建并发展起来的我国广播电视艺术学学科体系经过初建、探索和发展阶段已初具规模,形成了类型多样、互相渗透、动态发展的学科发展格局。学科体系建设和发展的根本在于其解释、指导实践的功能和预测未来发展趋势功能等的充分发挥。我国广播电视艺术学学科体系的建设和发展,不仅指导了广播电视艺术创作实践,而且也起到了一定的理论预测作用,促进了我国广播电视事业的繁荣和发展。

一般来讲,学科体系的确认标准有三方面:其一,有明确的研究对象和研究

范围,有相对独立的概念、范畴、原理,并正在或已经形成学科结构体系;其二,有专门的研究者、研究活动、学术团体、传播活动、代表作等;其三,该学科的思想、方法已经在实践中被应用、被检验,并发挥特有的功能。以这三方面标准来衡量,我国广播电视艺术学学科体系并不成熟和完善,虽然初步确立起了应有的门类和框架,但从各门学科建设来看,无论是从深度,还是从广度来说,都还不能按学科建设的严格原则和标准进行具体规划和落实。在广播电视艺术学学科体系中,各学科的发展存在着不平衡现象。其中有些学科起步较早,已初步形成了较完整的体系;有些本身又分为若干个分支,学科研究向着更加深入的层次、更加广阔的领域发展,处于成熟或继续发展期;有些学科正处于初创阶段,趋于形成。这种不平衡性在一定程度上反映出我国广播电视艺术学学科体系尚不完善。虽然重视了学科的创建工作,但这种“创建”还停留在表层,缺乏在开展研究、积累理论基础上的深层次创新。另外,我国广播电视艺术学学科体系的建设尚未与新时期传媒业改革问题的研究建立起互动机制,尚未走上同改革实践同步发展、相互促进的轨道。同时对发展变革中产生的新的艺术形式、艺术手段没有予以足够的关注并开展全面、深入和系统的研究,更缺乏理论上应有的概括、提炼和总结。

针对上述问题的存在,我们申请了《广播电视艺术学学科体系研究》的重大课题,由中国传媒大学影视艺术学院的老、中、青教师承担起各项子课题的研究工作。作为中国传媒大学的传统优势学科和支柱性学科之一,广播电视艺术学专业在教学科研方面立足于当代最有影响的广播电视大众传媒,结合我国广播电视艺术的创作实践,以中央三台等实践部门作为研究基地,借鉴国外广播电视艺术发展的先进经验,经过长期发展,已成为全国广播电视艺术学人才培养与科学研究的重要基地,拥有一批处于国内领先水平的学科带头人和学术骨干,开展了面向我国广播电视艺术发展需要的特色鲜明的多项重大课题的研究,完成国家级项目 11 项,省部级项目 52 项,许多研究成果具有原创性,在国内处于一流水平。

中国传媒大学自 20 世纪 50 年代起即开始了广播电视艺术学学科体系的创建工作。1959 年起招收本科生,1979 年起招收硕士研究生,1998 年成为全国广播电视艺术学第一个博士学位授予单位,1999 年起开始招收博士研究生。2001 年本专业成为国家重点学科,2003 年获准建立艺术学博士后科研流动站。在广播电视艺术学从创建、发展到逐渐完善的过程中,我们认识到学科的发展必须站在理论思维的基础上,明确学科的体系和研究范围,因为学科体系的庞杂和混乱只能导致对实践指导的盲目。学科发展的历史表明,在开放的环境中,学科必须按社会发展的要求调整自身的目标与价值尺度,一个学科的成熟将要引发这个

学科与相关学科的集成。因而广播电视艺术学学科在媒介环境变化的情况下,必须进行集成才能达到更大规模的优化,而这个更大规模的范围就是广播电视艺术学学科的研究范围。在构建适应我国文化产业发展和精神文明建设需要的广播电视艺术学学科体系的过程中,我们遵循了如下原则:

1. 继承性原则。媒介环境的巨大变化,使得广播、电视媒介的生态环境有了巨大的变化,但广播电视仍在我国占据很大比例,发挥着重要作用,因此在当前环境下构建广播电视艺术学学科体系仍不能摒弃以往的内容另起炉灶,这是必须遵循的重要原则。

2. 发展性原则。虽然在构建广播电视艺术学学科体系时必须坚持继承性原则,保持该学科发展的相对稳定性和延续性,但时代的前进促使广播电视艺术创作发生重大变革,与此相对应,广播电视艺术学也应当得到进一步的发展。广播电视艺术学学科体系只有不断地进行自我调整和完善才能顺应历史潮流,更好地指导广播电视艺术创作实践在新技术层出不穷的时代中展现新的风貌。

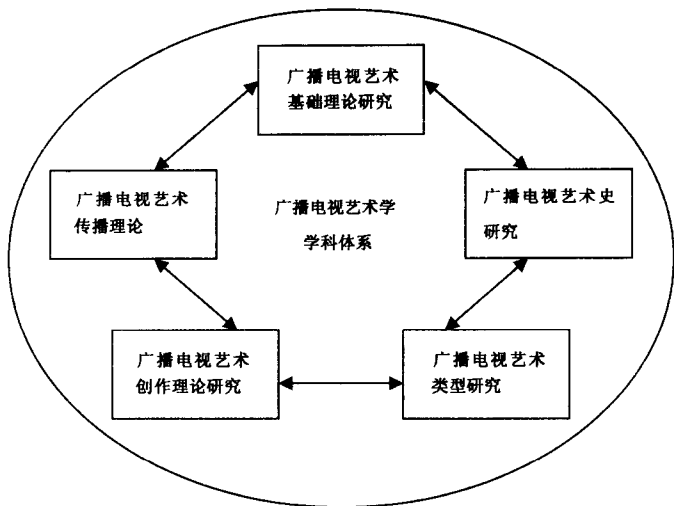
3. 现实性原则。数字技术和网络技术的兴起,对广播电视艺术的形态、特征都产生了革命性的影响。但是就我国的网络覆盖率、人们的知识更新程度、对网络的认识观念以及网络自身的负面作用等多种因素的影响,导致互联网还没有走入每个人的生活,社会还处于从印刷秩序向数字秩序的转变和过渡阶段。因此构建广播电视艺术学学科体系应考虑到这些现实因素的存在,一切从实际出发,要兼顾媒介技术发展的现状,把现实和未来有机地结合起来,使所构建的广播电视艺术学学科体系能够指导当前的广播电视艺术创作工作实践和广播电视艺术学研究活动。

4. 预见性原则。21世纪科学呈现出加速发展的态势,新的媒介技术不断涌现,作为与技术发展紧密相关的媒介,广播电视艺术学势必随之发展,但是作为学科发展的结果,广播电视艺术学学科体系框架却不应当随着广播电视艺术学的不断发展而经常变动。因此在构建广播电视艺术学学科体系时,必须具有预见性地为广播电视艺术学的发展预留出适当的空间,当然这种预留是建立在科学预测基础上的,而不是毫无根据地猜测。

基于这种思路,综观当代研究的最新发展,课题经过研究形成了如图一所示的学科研究领域,基本可以概括为五个方面:

从图中看,广播电视艺术学学科作为一门独立的学科,其研究领域包括五部分。五个领域之间不是线形关系,它们之间是互补的关系。虽然研究工作可以集中在一个领域,但也需要熟知其他领域的理论与实践。

第一部分阐述广播电视艺术学最基本的理论,包括对“广播电视艺术学”概念涵义的表述,对广播电视艺术学基本属性及功能的揭示,对广播电视艺术构成



图一

要素的分析,对广播电视艺术学的研究对象与研究内容进行框定并对广播电视艺术学一系列范畴与概念进行界定。张凤铸和施旭升等合作撰写的《广播电视艺术学通论(总论)》、张文娟撰写的《电视文艺生态批评论》,反映了目前国内对广播电视艺术学基础理论的最新研究成果。

第二部分描述广播电视艺术发展历史,以及广播电视艺术在当代中国的现状。关玲的《中国电视文艺发展史 1990 ~ 2005》对电视艺术产生、发展的过程做了历史的梳理,杨燕的《中国电视戏曲 1958 ~ 2005》对电视戏曲的发展过程、条件、特征等进行了深入的讨论。

第三部分对广播电视艺术的传播过程进行分析。广播电视文化传播在整个现代媒介文化中处于主导地位,影像文化现正取代印刷文化的中心位置,成为主导文化。蒲剑撰写的《电视文艺传播研究》利用传播学的观点、方法对电视文艺进行研究,对电视文艺传播的历史、现状、传播的环境、传播效果、受众等方面进行研究分析,何晓兵的《从中心到相对:电视音乐传播价值论》将传播学与音乐学融合在一起,构建起了音乐传播的价值观。

第四部分介绍广播电视艺术创作方法。施旭升的《电视叙事艺术论》、王雪梅的《中国广播文艺理论研究》对广播电视艺术各个层面的创作进行了理论总结。

第五部分是运用前几个部分阐述的原理和方法进行的广播电视艺术类型研

究。关玲的《中国电视综艺文化论》、杨燕的《电视戏曲文化纵横谈》、王雪梅的《广播剧研究》、何晓兵的《中国电视音乐节目类型研究》对不同类型的广播电视艺术进行了“从一般到个别”的分门别类的研究和分析。

在上述这个学科体系中,第一部分解决“广播电视艺术是什么”的问题,第二部分介绍广播电视艺术的过去、现在和未来,第三部分回答广播电视艺术创作“谁来干”、“对谁干”,第四部分让人了解“干什么”、“怎么干”,第五部分对不同类型的广播电视艺术进行具体分析和研究。整个体系内容丰富完整、逻辑严密、结构合理、具有创新性,基本上说清了广播电视艺术的基础理论与方式方法,同时,也使广播电视艺术学的学科独立性得到进一步的体现。

广播电视艺术学学科体系研究关系到该学科的发展方向以及对艺术创作实践的指导范围。随着我国文化产业的繁荣发展以及传媒全球化的进程,广播电视艺术学学科体系蕴含着进一步发展的巨大潜力,将向成熟和完备的方向不断发展。这套丛书较全面地体现了广播电视艺术学学科体系的特点,希望能够为今后我国广播电视艺术学学科体系的建设和发展提供借鉴和基础。我国广播电视艺术学学科建设离体系完善还有很长的距离,还任重道远,中国的广播电视理论工作者应有广阔胸襟、恢弘气度、大家风范和严谨的治学精神,把中国的广播电视艺术学学科体系建设不断向前推进,达到日臻完善、完美的程度!

是为序。

自序

在本书的写作中所讨论的主要内容,可以用“问题”、“艺术”、“证伪”、“价值”等有数的几个概念来予以归纳。鉴于归纳性概念的优点在于抽象,缺点也在于抽象,因此笔者认为有必要在这个序言中,对本书牵涉到的这几个冰冷生硬的概念,稍作一点经验性的解释。

一、关于问题

笔者认为,在本书中提出问题应该比解决问题更有意义。爱因斯坦称“提出一个问题往往比解决一个问题更为重要”,乃是因为前者不仅需要“创造性的想象力,而且标志着科学的真正进步”,而后者也许只是“一个数学或实验上的技巧问题”^①。更重要的是,提出问题的意义不仅是打破某些思维定势而让人类更趋近于真理,更是人类区别于其他地球物种的固有价值集中显现。譬如,哥白尼可以通过对“地心说”的大胆质疑,而终结了这个统治欧洲达一千余年的“公理”,但(即使作为人类近亲的)黑猩猩却永远做不到这一点——不是由于我们的这些亲戚不会思维,而是它们不会提出问题,尽管它们与人类的遗传基因差别只有1.6%。

当然,我们不应该仅仅为着某些耸动视听的目的而提出问题,譬如某网友提出“如果世界上只剩芙蓉姐姐和李宇春,你会娶哪个?”以及某学者提出“中医是伪科学吗?”这样的问题虽不能说完全没有意义,但哗众取宠的嫌疑似乎更大一些。另外,提出问题的动机,归根结底还是要解决问题——尽管“解决”这个概

^① 爱因斯坦·英费尔德:《物理学的进化》,周肇威译,湖南教育出版社1999年版。

念,在笔者看来只有相对的意义,因为迄今为止,世界上还不存在被彻底“解决”了的任何“问题”。即如哥白尼在四百多年前提出的“日心说”,虽然相对“地心说”是一个认识上的巨大进步,但其本身也包含着重大的谬误(如将太阳视为宇宙的中心和“圆形轨道”说);即使将这个问题的外延局限在太阳系之内,他的“日心说”也只解决了问题的一部分,然后伽利略、开普勒和牛顿等人又帮他解决了另外一些部分,但剩下未解决的问题仍然非常多——譬如,太阳系到底有多少颗行星?1939年,中国留法文学博士刘子华用“八卦宇宙论”推测出太阳系存在第十大行星;尽管这个推测最终在2005年被美国天文学家证实,但他却承受了半个多世纪的“学术骗子”的恶名,甚至直到如今还在被某些以正统自居的“科学卫士”冠以“欺世盗名之徒”、“来自中国的江湖术士”之类的高帽子。可见,提出问题固然需要勇气,因为今天的科学研究环境的宽松度并不比中世纪大多少,如红衣主教一样拒绝质疑和证伪的科学界的原教旨主义者仍大有人在,他们至今仍在拿着“伪科学”(这个名词常常让笔者联想到把布鲁诺推上火刑柱的“异教徒”概念)帽子到处乱扣;而解决问题也需要足够的耐心和谦逊,因为宇宙太大,人类太小,时间无限而人生太短,因此我们很难相信不管是过去还是未来,有谁能够发现穷尽一切可能的终极真理。

笔者在二十多年的高校艺术类课程的学习与教学工作中,以及在十多年来参与电视等现代传媒的艺术传播实践过程中,的确发现了许多令自己感到疑惑的问题。这些问题困扰笔者已经有很多年,同时,笔者也确实看到这些似乎属于纯粹理论范畴的问题,事实上至今仍在不同程度地干扰着艺术及其传播的认知与实践。因此,对于这些问题的提出与证伪性的解答,已经是我们不得不勉力为之的工作。

二、关于艺术

如果说,“艺术是什么”是一个人类思索了两千多年而迄今未果的问题,那么寻求“艺术的价值何在”这个问题的答案就更加令人如堕五里雾中。长期以来,传统哲学和艺术美学就这个问题作出过许多探索,提出过若干解答;这些解答为我们弄清这个问题提供了一些有益的思路,但也由于其依循某些传统思维定势的认知实践,而为后人设下了许多思维陷阱。譬如关于艺术的功用(文化功能),艺术美学为我们提供的“审美”说、“娱乐”说、“教化”说,乃至康德和费尔巴哈等人的“审美无利害”说,等等,虽然也不乏部分事实和学理方面的依据,但由于这门学科素来不注重亲临实地的调查方法,其研究采用的大多是他人转述的第二手(甚至不知第多少手)资料,在研究方法上往往过于重视逻辑而轻视经验,遂使

得这类学说在人类多元纷呈的艺术事象面前,常常陷入以偏概全的尴尬境地;同时,又由于这些学说的影响深广,遂成为后人在对艺术事象进行学理认知时的思维陷阱。

在艺术的性质认定方面,笔者更加倾向于另一个假定:从远古直至今天,艺术始终是一种与人类生存目的息息相关的特殊文化工具。譬如,我们不仅能从古代“举大木者”所唱的劳动号子和中世纪基督教教堂里回荡的圣歌的表象之下,触摸到探头探脑的多种人类功利欲求,而且能从坐在故宫午门“三高音乐会”贵宾席上(坐一下这些椅子据说要掏 2000 美元),那些对帕瓦罗蒂的 High C 并不感兴趣的现代富豪们百无聊赖的表情,和那些宣称“只听诺娜·琼斯^①”的城市小资们的矫情嘴脸之中,嗅到另外一些(美学始终没有告诉我们的)功利欲求的酸味——美国记者 R. 康尼夫在其著作《大狗:富人的物种起源》^②里,将这类行为称为孔雀开屏式的“招摇式消费”(conspicuous consumption),其目的(或曰文化功能)是以之与钱包不及他们丰满的“一般人”划清界限。从这类无时无处不在的经验性事实来看,艺术这个文化工具既然要服务于人类生存活动的各个层面和范畴,其实际功用就既不可能子虚乌有,也不可能如“审美”、“娱乐”说那样单调,而应该是多样而复杂的。

虽然我们不敢断言,如果没有艺术这个多功能文化工具的帮助,人类就无法生存至今,但至少可以肯定,如果没有艺术的扶助与导向,今日人类的生活方式与生活质量,包括其生理和心理特征,都很有可能将会是另外一副模样。譬如,如果没有《格萨尔王传》等古代藏族史诗的存在,今天的藏族(至少其康巴支系)也许就不存在本族群的共同历史观;而没有共同的历史观,一个民族也就失去了维系其内部凝聚的一个最为重要的观念基础,并因此而危及(作为特定文化共同体的)一个民族的存在。由此看来,《格萨尔王传》的存在价值(或其功能),就绝不会局限于审美或娱乐,甚至也不完全局限于教化,而是为藏族文化共同体之整个精神层面的建立与巩固,源源不断地提供价值、观念、方法和情感等多方面内容的,一个功能多样且必不可少的综合性精神资源——由是方可真正理解其价值所在。

试图把艺术之真谛者掀开给我们看的人,固然古来不乏其人,但是在诸如柏拉图、亚里士多德、黑格尔、康德及其衣钵传承者们之中,又有多少人真正了解

① 诺娜·琼斯(Norah Jones, 1979 年出生),近年走红的美国女爵士乐歌手。凭借其首张个人专辑《远走高飞》(Come Away with Me),她于 2003 年获得了第 45 届格莱美年度最佳唱片、年度最佳专辑、最佳流行专辑、年度最佳单曲、年度最佳新人等 8 个奖项。

② Big Dog: The Natural History of the Rich, Richard Conniff, 中译本名为《大狗:富人的物种起源》,王小飞、李娜译,新世界出版社 2004 年 5 月版。

《格萨尔王传》之类的、在异己文化中大量存在的人类艺术珍品？他们中的大多数人，何曾如人类学家一样亲临实地，对全世界无数文化共同体中活生生的多元艺术事象，进行过长期、广泛和深入的实地考察（譬如老康德，竟然一生都没有离开过家乡格尼斯堡）？他们中的多数人，何曾在自己大小不等的学术体系的建构中，做到过对全人类艺术事象的尽可能广泛的经验占有？如果没有广博而深入的事实经验基础，仅仅凭着在有限的二手资料基础上的大量逻辑推导，难道就能触及到艺术及其价值的真相吗？如果答案是“否”，我们迄今为止的艺术研究成果中，又到底含有多少值得信任和称道的真知呢？在这样的可疑的知识引导下，我们又怎么能正确地判定纷繁的人类艺术事象中，哪些是值得珍视或不值得珍视的呢？如果我们自忖没有足够公允而准确的价值判断能力，又如何敢于从人类艺术的纷呈万象中，去“去粗取精”、“去伪存真”地进行选择，并以之付诸于艺术的传承与传播呢？……

笛卡尔称“我思故我在”（Cogito ergo sum），帕斯卡尔则将人定义为“会思考的芦苇”（roseau pensant），在他们看来，能否进行思维是人与其它地球生物的本质区别，同时也是人的尊严（或曰价值）之根本所在。但是，每当笔者思及上述这么多问题的时候，便发现自己一头雾水地迷失到了笛卡尔所在的那个“我”的圈子之外，甚至无法置身于帕斯卡尔界定的“芦苇”丛中了。因此，笔者一直期望有那么一段相对集中的时间，仔细思考一番本书开头提出的那两个基本问题，以及由此衍生出来的更多问题，以期尽力把圣哲先贤们用语言和逻辑掘下的若许陷阱扒开看看，甚或斗胆往里面扔几块石头探探深浅——这便是笔者写作这本小书的最初动机。

三、关于证伪

众所周知，马克思自称其最喜爱的格言是“怀疑一切”（De omnibus dubitandum）。于是就有人问，“怀疑一切”这个格言可不可以怀疑？这个“全能上帝悖论”式的反诘，表明上帝迄今仍有资格对人类的思维能力暗中窃笑，因为真知与悖谬总是在人的思维活动中镜像式地如影随形——今天的人们发现，从决定论盛行的哥白尼—牛顿时代以来，在建构以“绝对真理”自诩的哲学和科学体系的轰轰烈烈的实践中，作为其基础方法的惟逻辑的理性主义思维方式的过度应用，给这些宏伟的理论体系造成了许多重大的漏洞，同时也为后人修复填补这些漏洞设置了许多障碍。因此，自20世纪初以来，无论在自然科学还是人文科学领域，惟逻辑的理性主义和既有理论体系的真理性质都日益受到质疑；统治了欧洲学术界数百年的绝对真理观已经被彻底颠覆，侧重于通过经验来认识世界的历

史主义认识论日益得到重视和提倡。面对这个认识论发生根本转型的重要事实,以及这个转型过程中揭露出来的许多既有“公理”(由绝对主义和决定论炮制出的“绝对真理”式的各种定律)中的重大谬误,使我们至今仍然不好意思责怪那个喜欢嘲弄人的尖刻上帝。的确,人类一旦思考起来,往往连自己都忍不住发笑。

相对于人类的思维能力而言,作为思维工具的人类语言则更是一个远未完善的发明。概念及其逻辑连缀在意义表述上不可避免的歧义性,使得几乎所有的语言陈述都存在逻辑上的悖论。亦惟其如此,我们才敢于假设,至少从语言学(此中又必然牵涉到逻辑学)角度来看,既然世界上的一切既有理论都是用语言符号,通过逻辑的经纬编织而成的,其中就不免会存在歧义和包含谬误。仅仅因为如此,我们就不能不对所有既有理论的真理程度,不断地进行质疑以期逐渐剔除——但永远不可能根除——其谬误,这也许就是马克思所谓“怀疑一切”的部分真义所在。

此即笔者在本书写作中,对许多既有艺术理论或事象描述,持证伪(因怀疑而求证)态度的基本理由。怀疑当然不是目的,而是求证的前提。如果仅仅由于看到语言概念的歧义性,便让我们在对世界的认识中耽于怀疑,就只能像苏格拉底那样哀叹一声“我唯一所知的就是我一无所知”,然后大头朝下堕入不可知论的黑洞。人类认识史的历程证明,认识域的拓展及其真理性与精确性(这两个概念可以“有效性”概念予以归纳)的递增,只能开始于怀疑而达成于求证,由此凸显出证伪(falsification)——此即卡尔·R. 波普尔^①所谓“批判的思维阶段”——的重要性。

波普尔的证伪理论对于认识论修正的重要意义,在于对绝对真理(公理)的颠覆。这个理论中包含了两个超迈前人的颠覆性观点,这两个观点对于某些热衷于在思想的丛林中,到处搜索“伪科学”的现代“女巫猎手”,尤其具有参照警醒的意义:

其一,能够被证伪的才是科学,无法证伪的则不是科学。这是波普尔在其影响甚大的著作《开放社会及其敌人》^②中,给“科学”概念下的一个定义;由这个定义所阐释的科学方法范畴的“试错机制”,是对科学领域中传统的“观察—归纳—证实”的“实证机制”的颠覆。按照波普尔的看法,这个定义是建立在科学

① [英]卡尔·R. 波普尔(Karl Raimund Popper, 1902 ~ 1994), 20 世纪著名哲学家之一, 证伪主义理论的创建者。

② *Open Society and Its Enemies*, by Karl Raimund. Popper, Princeton University Press, 1971. 中文译本有《开放社会及其敌人》, 庄文瑞、李英明编译, 台北桂冠图书股份有限公司 1986 年版; 杜汝楫等译, 山西高校联合出版社 1992 年版等。

理论(以及人类的一切知识)的“可错性”和对于理论(知识)验证的“真伪不对称性”之上。所谓“可错性”,是指一切理论或认识都是从既有理论出发,带有倾向性地去寻找能够证实其“真”的事实。然而,由于任何理论(认识)的验证都不可能占有全部事实,因此它们都不可避免地具有假说性质。所谓“真伪不对称性”,是指任何既有理论在寻求证明时,其证明行为都受到先在理论的倾向性制约。尽管任何先在理论都几乎无一例外地可以为自己找到“证实”的证据,但在这些证据之外,却一定存在着具有证伪意义的反面证据,这些证据适足证明这些理论中程度不等地包含的虚假成分。

其二,“真”不能被证明,只有“伪”可以被证明。由于“真伪不对称性”的存在,使所有的“真知”都存在能够证明其为伪的反面证据,这使得学术研究的侧重点只能被放在对既有理论的“证伪”,而不是“证实”的一端。热衷于证实而拒绝证伪的理论不是科学理论。譬如神学,其信徒往往只愿意去搜罗各种证据来证明其“真”(而这些证据又的确总能被找到),而不愿(或不敢)去寻找证据以证明其“伪”,尽管这类证据同样也比比皆是。因此,神学因其不可(或不准)证伪性,而不能称之为科学;科学之从根本上区别于神学,则是因其具备可证伪性。

由此,笔者产生了一个疑惑:艺术学(包括音乐学、音乐传播学等下属或相关学科)是一门科学吗?

如果说“是”,那么为什么我们迄今见到的大多数艺术学论著,都只是在竭力证实既有的艺术理论(尤其是其中具有绝对真理性质的所谓“普适性规律”),而甚少有人对之产生怀疑,并以事实为依据对其予以重新审视和检验?迄今为止的艺术学理论中,关于艺术的起源、本质、功能、目的、创作、价值等范畴里,充斥的各种各样的“公理”性学说,到底经受过多少以事实为依据的实质性证伪呢?譬如,权威的艺术功能论告诉我们,艺术的“实用功利功能”只是存在于“原始艺术”之中,而在产生了复杂社会分工(尤其是脑力和体力劳动分工)的所谓“文明社会”里,艺术就“作为一种相对独立的精神生产活动从物质生产中分化出来,成了专门满足人们审美精神需要的活动和对象”^①。诸如此类的艺术功能观,以及在这类观念下隐含的对于不同历史阶段和种类的艺术的价值判断,固然可以搜罗出许多事实来证明其(部分的)真理性,但也同样可以找出许多事实来证明其内含的谬误。譬如,我们身边大量存在的商品性艺术,以及许多自然民族^②所创造和至今拥有的艺术,甚至由统治阶层拥有的一部分“高雅艺术”,都既不是(或不仅是)用来“专门满足人们审美精神需要”的东西,而且其价值也未必比那些

① 《中国大百科全书·哲学卷》“艺术”条,中国大百科全书出版社1985年8月版。

② 指从事农业、畜牧业、渔业、狩猎等生产方式以获得主要生活资料的民族。

“专门满足人们审美精神需要”的艺术要低——这类事实正可谓恒河沙数，俯拾皆是。对于这些大量存在的事实的认知，本来不应是高深的知识，而应该是人人应具的常识。然而，为什么迄今少见我们的艺术学家（包括喜欢谈论艺术的哲学家和美学家）们，对这类漏洞百出的“公理”提出基于事实（常识）的质疑呢？

由此笔者怀疑，由于科学之证伪精神的常态缺席，绝对真理观念仍在大行其道，使得目前的主流艺术学理论，以及与之相关的许多哲学、美学、艺术心理学之类学科理论，目前还远不足以称之为科学；甚至，当其时时以神父式的毋庸置疑口吻，宣示某些宗教戒律式的“一般规律”时，让人感到简直就近乎于神学。

四、关于价值

笔者对于艺术的价值思考（我看到上帝又有点儿忍俊不禁了），曾断续地持续了很长时间，但由于自身学识、资料、杂务和时间的局限，这一思考的过程和结果都始终是零散而残缺的。直到2004年，由于中国传媒大学的一个“211工程”科研项目立项，而由笔者主持的“电视音乐传播理论”选题被确定为这个项目的个子项，这才给了笔者一个契机，能够就此问题进行稍具系统性的思考。当然，关于艺术价值的全面思考，并不是这个外延相当有限的选题范畴可以包容的。但是，鉴于笔者的见识与学识本身很有限，而且能投入研究的时间与资源等客观条件也很有限，故而不得不选择在螺蛳壳里做一回道场——好在这个螺蛳壳（项目、经费、出版等条件）是由官家提供，借此条件做一些自己想做的事，也算是“借他人酒杯浇自己块垒”吧。

笔者常常为这样一个学术现象感到困惑：尽管我们知道，人类艺术的历史创造与发展并不是自然律作用的结果，而是各人类文化共同体出于特殊的适应性生存需要，独立和随机地进行价值选择的结果，因此价值观研究本来应该是艺术学研究的核心课题之一；但令人奇怪的是，在迄今为止的艺术学理论以及艺术传播学理论中，对于价值学说的涉及却远谈不上充分，较具系统性的相关研究成果则更少见。出于适应复杂环境以获取生存利益的需要，价值思维是我们每日每时都无从逃避的思维活动，几乎任何一部艺术学、美学和哲学论著的理论构成，也都是建立在各种各样的价值判断这个基础性思维方式之上。但是，对于艺术之价值思维的原理、取向、标准等问题，以及这些问题中包含的真假和善恶之判断的探究，在迄今为止的艺术学（美学、哲学等）理论中，尤其是在其中那些板着“绝对真理”面孔的“公理”、“定律”或“规律”中，其实并没有多少具有真知灼见的、能够经得起特殊性事实证伪的认识成果。也正是由于如此，偏颇的价值判断现象，迄今仍占据着艺术学与艺术实践（包括艺术的传播实践）的核心领域，具体

显现为名目繁多的艺术价值中心观。

从观念角度来看,各种价值中心观迄今依然占据着艺术及其传播的学术研究的核心观念领域。譬如,我们在艺术学界和传媒界常常听见这样的说法:欧洲音乐是音乐“进化”的顶峰,而中国传统音乐是“落后”的;“高雅音乐”是先进的音乐,交响乐是音乐“进化”的最高范本,美声唱法是“最科学”的唱法;音乐文化是音乐家创造的产物;音乐是一种“世界语言”或“听觉艺术”;民间音乐是“原始”和“落后”的;传统音乐需要“现代化”;流行音乐是“现代音乐”的范本之一;等等。这些披着“公理”外衣的观念的显赫存在表明,一定有着某些特殊的价值观念体系,长期以来在暗中主宰着我们的思维,操纵着我们与音乐相关的行为方式——譬如在音乐传播中的价值抉择行为。

从行为角度来看,我们常常在学术界和传媒界看到与上述这些价值判断相对应的实践现象:广义概念被特指概念偷换,譬如将欧洲音乐理论偷换为“音乐理论”的代名词;欧洲音乐体系中的诸元素,事实上成为了中国职业音乐创作的主要语言;筑基于“美声”且风格单一的所谓“民族唱法”,在相当长一段时间内几乎一统“民歌”歌坛;国内外各民族的民间传统音乐,长期被排斥于电视等现代媒体的传播之外;职业音乐人及其音乐作品或现象,长期占据着电视等现代媒体的中心位置;中国传统民间音乐及其歌(乐)手,在艺术(音乐)界和传媒界长期受到歧视;在多种音乐价值中心观的误导下,电视等媒体的音乐传播在内容、风格和类种诸方面,均呈现出严重的同质化现象;数量比例过大的商品性音乐成为电视音乐传播的主要信息;等等。

诸如此类的不合理现象的大规模呈现,虽然在不断地证伪着导致它们出现的上述价值中心观念,但迄今还没有真正动摇这些观念的主导地位。由此证明了,即使是在实践观照中明显不合理的价值观体系,也会——按照价值观演变的自身规律——而表现出高度的稳定性。因此,对于这些不合理价值观的体系性证伪和厘清,注定了将是一个长期而艰巨的工程,而且一定需要价值理论的深度参与。

五、关于本书

价值观研究历来是一个繁难的学术课题,对于电视音乐传播的价值观分析就更是如此。至少就笔者有限的学术视野与相关资料来看,这一研究的最大困难在于,在中国大陆的艺术学、广播电视艺术学、传播学等学科的既有研究成果中,对这个课题的系统性研究成果还暂付阙如;在音乐学方面,由于中国大陆音乐人类学(ethno-musicology)学科近20余年来的积累,使价值理论的认识积淀稍

微厚实一些,但其中又少见与电视音乐传播这个特殊范畴相关的研究成果。这一认知成果方面的拮据现状,使笔者在理论参考和借鉴方面,常感强为无米之炊的尴尬与力不从心。

支撑笔者完成本书的主要动力,在于这一课题研究的实践价值。其实,几乎所有人都能从其日常经验,感受到电视媒体在音乐传播方面的巨大作用与利弊效应。如果说,自20世纪80年代中期以来的20年中,电视媒体日益成为中国大陆音乐生存的主要环境因素之一,而日益强力地支配着大陆音乐的生存样态,日益趋向于主宰大陆音乐的未来命运,那么这样的说法迄今看来并不过分。譬如,我们曾亲眼看到,在短短十余年间,当原本处于不甚合法地位的大陆流行音乐,一旦与大陆电视媒体结成利益同盟之后,是怎样上演了一场“飓风起于青萍之末”的活剧;在这个狂飙突进的过程之中,大陆流行音乐的形态演进、风格分蘖、传播规模与赢利额度等,获得了何等快速的发展和增长,而在这一当代艺术文化事象的反作用下,中国当代社会文化又产生了多么巨大而深刻的变化。

关于大陆电视音乐传播对中国社会文化造成的多米诺效应,可以以一个小小的例子窥其一斑:有人在网络上高谈阔论道,“除了中国地地道道的传统丝竹乐和民族戏剧,如今中国还有什么音乐形式或娱乐方式不是从西方传入,或受到西方文化的影响而产生的?”^①这样一个明显和幼稚的事实判断错误,确实令稍有常识的人听来啼笑皆非——但如果这仅仅是个别之言,倒也并不值得大惊小怪。问题的严重性在于,在中国大陆的近一两代人中,这样的认识早已不属个别,而是相当普遍的存在。如果连见多识广的媒体记者也会说出“(中国)民乐的家底却微薄不丰”、“今天能够演奏的(传统)乐曲就是那么几部”^②之类的荒唐话来,连音乐学界的专家学者都敢于公然宣称中国传统文化“大部分是不好的”,^③那么我们还怎么敢指望,在城市这个信息的高度冗余与极端贫瘠畸形并存的文化环境中长大的青年一代,能说出什么常识健全和价值态度公允的话来?

就笔者对大学生群体的长期了解,发现中国城市青年一代的“单向度人格”^④正在趋于普及化与明显化——在他们之中,天天吃着猪肉却从未见过猪跑

① 孙孟晋、孙菱:《镀金之夜——爵士乐在上海》。资料来源:<http://www.eobserver.com.cn>,2006年6月26日。

② 姜泓冰:《“新民乐”:创新抑或杂烩》,载《人民日报·华东新闻》,2001年5月11日,第三版。

③ 宋瑾:《关于新音乐美学基础若干问题的思考》,《人民音乐》2000年第7期。

④ “单向度的人”(One-Dimensional Man)是美国法兰克福学派哲学家赫伯特·马尔库塞(Herbert Marcuse, 1898~1979),在其著作《单向度的人——发达工业社会意识形态研究》(1964)中提出的一个概念,意指在施行全面控制的发达工业社会里,完全丧失了合理地批判社会现实能力的个体。该书中文译本由刘继译,上海译文出版社2006年出版。