

艺术文化学

理论与 实践



◆ 席 扬 著

海
峡
文
艺
出
版
社



艺术文化学：理论与实践

◆ 席 扬 著

图书在版编目 (CIP) 数据

艺术文化学理论与实践/席扬著. —福州: 海峡文艺出版社,
2001. 7

ISBN 7-80640-527-5

I. 艺… II. 席… III. ①文艺理论—文集②当代文化—文学
研究—中国—文集 IV. I0-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 047449 号

艺术文化学理论与实践

席 扬 著

*

海峡文艺出版社出版发行

(福州东水路 76 号 邮编: 350001)

福建省新华书店经销

福建省福州市计委印刷厂印刷

(福州市斗西路 21 号 邮编: 350005)

开本 850×1168 毫米 1/32 12.375 印张 2 插页 280 千字

2001 年 7 月第 1 版第 1 次印刷

印数: 1-1000

ISBN 7-80640-527-5

I·373 定价: 20.00 元

如发现印装质量问题, 请寄承印厂调换

目 录

艺术创造文化	
——艺术文化学论纲(代前言)	(1)
审美价值的文化旨归	
——艺术文化学本体论之一	(18)
作家心态的文化释读	
——艺术文化学本体论之二	(29)
审美行为与文化维度	
——艺术文化学本体论之三	(42)
历史与文化的双向对逆选择	
——艺术文化学本体论之四	(55)
历史、哲学与文化寻根的审美统一	
——艺术文化学本体论之五	(83)
文化视域中的审美演进	
——艺术文化学本体论之六	(96)
文化焦虑与文体选择	
——艺术文化学本体论之七	(107)
文化命题与审美创造	
——艺术文化学本体论之八	(119)

创作与批评的文化“合力”

——艺术文化学本体论之九…………… (134)

文学史的“历史描述”与“文化品位”

——艺术文化学本体论之十…………… (150)

赵树理创作与农民文化的时代选择

——艺术文化学现象考察之一…………… (170)

赵树理的审美智慧与“现代性”文化体认

——艺术文化学现象考察之二…………… (189)

赵树理“角色选择”与其“知识分子”意义

——艺术文化学现象考察之三…………… (207)

“山药蛋派”艺术选择与功利归趋

——艺术文化学现象考察之四…………… (228)

“山药蛋派”文化特征证论

——艺术文化学现象考察之五…………… (245)

“山药蛋审美”的文化整合

——艺术文化学现象考察之六…………… (256)

区域文化与审美选择

——艺术文化学现象考察之七…………… (284)

文化“间离性”与艺术视野

——艺术文化学现象考察之八…………… (298)

伦理兴趣与文化取向的对位效应

——艺术文化学现象考察之九…………… (315)

作为文化现象的许地山及其创作

——艺术文化学现象考察之十…………… (328)

表现式反思与李锐的创作	
——艺术文化学现象考察之十一·····	(337)
英雄意识、英雄理性、英雄范式	
——战争文化审美研究之一·····	(347)
雄性文化作为审美存在的特殊形式	
——战争文化审美研究之二·····	(363)
军事文学创作审美意蕴的“文化化”走向	
——战争文化审美研究之三·····	(380)
后 记·····	(388)

艺术创造文化

——艺术文化学论纲(代前言)

“艺术文化学”这一概念其“所指”在接受时的语义弹性和内涵的无边界性，的确增加着我们对它的“能指”确项实施规范的困难。在这一概念的首倡者、前苏联学者鲍列夫那里，虽然已对它进行了力所能及的界划，并明确地指出：“艺术文化学”的学科属性归于美学，并与“艺术社会学”、“艺术心理学”、“艺术形态学”、“艺术符号学”等皆列为同一族类。且不说这种界划有无意义或科学与否，问题是我们很难认同这种鉴定。原因是，作为在对“新批评”的“作品主体性”天条不断质疑、坚决颠覆中大显神威的“艺术文化学”，它以解释艺术而作用于人类思维和文明建构的贡献分量，是与“艺术社会学”、“艺术心理学”、“艺术形态学”、“艺术符号学”者们难以相提并论的。它对历史的整合方式及高效用性向我们昭示出，不但“二级学科”难以置放其身，甚至于“大”于美学，称之为新的“艺术哲学”并不突兀。这种命名“假设”来源于以下这样的事实：当美学的纯粹性在“新批评”这里被推向极致时，它的核心部位——“作品主体性”很快受到强烈质疑。更为出人意料的是，质疑的过程是以“美

学”在人的日常生活中彻底被“边缘”化而暂告结束。“纯粹化”的“孤独”的“高贵”并未维持多久，它随着知识者对当下生活参与能力的弱化和面对历史传统越来越笨拙的整合窘况的连续出现，不得不面对四面楚歌的大面积陆沉。实际上，“艺术文化学”不能不肩负起“拯救者”的重任。同时，我们还看到“美学纯粹化”在学理上的疲惫之处：对“自律性”的矫枉过正的强调，等于在不断吞食生存空间的过程里完全取消了“他律性”的存在可能。“新批评”的“自律”操作之于艺术实践及其存在方式之间的效用负面趋向，使艺术“自律”与“他律”这一历史命题在困境里具有了全新的难度：二者的平衡点究竟在哪里？

“艺术处于某种文化关系之中”^①成为一种极有号召力的命题假设，人们终于可以大胆地这样说：“一部艺术作品，无论它如何拒绝或忽视社会，总是深深植根于社会之中的。它有其大量的文化意义，因而并不存在‘自在的艺术作品’那样的东西”。^②

“功用”总是艺术宿命般的身份认证符码。诚然，人们可以为了自我理论的“自足”暂时放逐它，也可以以某种“深刻的偏颇”对它加以淡化或铐定在“话语”边缘或“民间状态”，但却永难抹掉。“功用性”之于“艺术”相关联的本质，并不是艺术非要借助于“他者”而证明自身的存在性，而是靠艺术发言的主体，其欲望及其实现的全部可能，都与“功用”构成“利益共同体”。艺术的阐释和外化言说离不开与“他者”构成的关系。这种“对话”方式的平衡实现，无疑是艺术的生命赖以立足的根

① [加] F·G·查尔默斯：《在文化背景中研究艺术》。《当代西方艺术文化学》，周宪等译，北京大学出版社1988年7月版。

② [英] 理查德·霍加特：《当代文化研究：文学与社会研究的一种途径》。《当代西方艺术文化学》，周宪等译，北京大学出版社1988年7月版。

基。

这或许正是“艺术文化学”负重前行的全部意义?!



任何“命名”的“合法性”都来自“自身”——这是“后现代”思维的独特之处，但任何“命名”的“合法性状态”总是一种“被描述”的状态。显然，对“描述”指向和界划的解读，是我们认证“命名”的起点和终点。我们有理由对以下几种“艺术文化学”的“描述”提出质疑：

文学（以及其他表现艺术）是一种文化中的意义载体，它有助于再现这个文化想要信仰的那些事物，并假定这种经验带有所需求的那类价值。它戏剧化地表现了人们是如何感受到延续着的那些价值的脉搏，尤其是如何感受到源于这一延续的是什么压力和张力。它有助于确定那些所信仰的“东西”。只要具有一种展望生活的形式和力量的更好的观念，就有助于确定这种展望。由于艺术在自身中创造了秩序，它便有助于揭示一种文化中现存的价值秩序，这种揭示要么是通过反映，要么是通过拒绝现存价值秩序或提出新的秩序……。事实上，一部作品旨在破坏所有秩序，暗示某种无政府的非政府状态，这不仅依赖于社会的秩序，而且有赖于除艺术以外（也许是被否定的）任何秩序。然而这里恰恰就有文化意义——这种意义只有通过直接体验作品以及通过作品的观察视角才能被理解。^①

^① [英] 理查德·霍加特：《当代文化研究：文学与社会研究的一种途径》。《当代西方艺术文化学》，周宪等译，北京大学出版社1988年7月版。

霍加特所强调的是文学与文化的“意义关联”和关联的方式——“载体”。“承载”的方式是文学能“再现”具有“文化信仰价值”的事物，并通过“压力”“张力”即冲突过程，使读者“确定那些所信仰的‘东西’”，即物化形式。艺术在自身所创造的“秩序”中，“揭示一种文化中现存的价值秩序”。艺术对现存秩序的破坏，必须以现存秩序来加以确认。论者的前提我们可以这样理解：文学（包括其他表现艺术）的“意味”是在先在文化意义系统生成的，或者说文学的“意味”只有被整合到“文化意义”里才能产生“经验”所需求的“价值”。这实际上等于规范了文学艺术存在方式，即“文化”的存在方式。也正如作者在承认文化“表示一个社会的整个生活方式”的前提下对文学所要求的那样：“我们现在所要考察的不是作家在其作品中用以探索社会的方式，而是直接和分散地对当时的各种问题，对其文化的（生活特质）所作分析的参与。”^①当他把文化等同于“社会生活方式”时，那么，分析性参与对“生活特质”的表现，也就成为文学艺术介入“文化”的最好方式了。我们想指出的要害是，当文化在他这里被先置性凝定为“对象”时，文学艺术的所有“表现”，都只能是被动式的“回应”。这是否模糊了文学艺术之于“历史性对象”时那先天就有的“重建欲望”和“整合功能”呢？

其二，以“压力”和“张力”形式表征的“生活冲突”，在“文化范畴”中探索其根源是让人信服的一种方式。然而例外总是常有的——用“文化范畴”来招安所产生的“冲突”，很多时候是无力的。矛盾背后的文化差异，并不是以机械地或反射的方

^① [英] 理查德·霍加特：《当代文化研究：文学与社会研究的一种途径》。《当代西方艺术文化学》，周宪等译，北京大学出版社1988年7月版。

式被呈现，而往往是“差异”在“冲突”作用下会生成一种新的“文化样态”。就如中西文化冲突中所生成的“中体西用”观念一样。

其三，如果假定所有作品都有某种“颠覆”指向（破坏秩序），依照霍加特的观点，任何“破坏”的价值认证，只能在“被破坏者”那里获得“反证”，那么，文学艺术的“破坏”表现，就只能是对现实坍塌过程的记录；虚构与想象因无法与“被破坏者”构成对应关系而被放逐或遗弃。

显而易见，文学艺术对于“文化”的参与整合、重建的一面被有意遮蔽掉了，“艺术文化学”的概念，在这样的“描述”中应当是：它是以揭示文学艺术之与文化意义的“载体性”为对象的——核心是：“载体”如何成为可能和二者关联的惟一方式。

阿多诺有关“艺术与文化关系”的论述是我们想要质疑的第二个论点。需要注意的是，在阿多诺这里，“文化”是以“社会”这样的概念加以表述的。他的“社会”概念，因注重其“结构性”而等同于“文化”。

在艺术发轫之初一直延续至现代集权国家，始终存在着大量对艺术直接的社会控制……

艺术之所以是社会的，不仅仅因为它的产生方式体现了其制作过程中各种力量和关系的辩证法，也不仅仅因为它的素材内容取自社会，确切地说，它的社会性根本就在于它站在社会的对立面。……由于凝结成为一个自为的实体，而不是服从现存的社会规范并由此显示自己的“社会效用”，艺术对社会的批评方式恰恰是它的存在本身。

艺术作品通过给予习以为常的事物以新的观照来向盛行的需

求挑战，并因此适应了改变意识的客观需要，这种意识最终可能会导致现实的改变。艺术无法用适应现存需要来赢得巨大影响，因为这恰恰会剥夺艺术应该给予人类的东西。^①

很明显，阿多诺作为法兰克福学派“批判理论”中坚，其“解构”欲望完全渗透在他的“艺术文化学”论述之中。当他在“文化产业”视角下界定“社会”时，社会的“文化结构”肌体性，自然是其“社会”概念的明确能指。与霍加特相同的是，阿多诺也一样把文化（社会）的有机性作为“原在”而不加证伪地预置为所有论述的前提。为此，艺术与文化的相关联的天然性就是不证自明的存在。问题是：相关联的方式是什么——在此，霍加特与阿多诺明显地存在着大分歧。在阿多诺这里，无论“信仰”、“价值”或“事物”，并不与艺术相对应，艺术的努力，不是“有助于确定那些所信仰的‘东西’”，而是一种坚决彻底地“否定”。艺术存在的可能性并不取决于它“是一种文化中的意义载体”，而是被它自身的特异性所规范——即不相溶的、排异的、对立的姿态。这样一来，在阿多诺这里——一如他极力称赏“先锋艺术”一样——生活的“压力”“张力”并不再以物化或日常化图景来展示，而就存在于直接的艺术与文化（社会）的挺抗之中。“艺术只有在具有抵抗社会的力量时才得以生存，如果它拒绝将自己对象化，它就成了商品。”“如果说艺术真有什么社会功能的话，它的功能就在于不具有功能。”他甚至告知人们艺术“中立化”的灾难性后果，因为“中立化是艺术为它的自治权付出的社会代价。一旦艺术作品被送进陈列文化展览品的神殿供人

^① [德] T·W·阿多诺：《艺术与社会》。《当代西方艺术文化学》周宪等译，北京大学出版社1998年7月版。

祭奉时，它的真实内容便消退了。”“主体经验达到与自我对立的时刻也就是艺术客观真理开始显现的时刻。”^① 当以“他者”的“批判”面对社会（文化）时，这是阿多诺所界定的艺术与文化的最好的“关系方式”。

阿多诺的理论，如果我们把它整合为“艺术文化学”的“概念”描述图式，应当是这样的：任何的文学艺术对文化的“意义承载”，对文化的承传物化、虚构、意象式“证明”，对文化的“转述”或“本质”的“喻象”式传达，都不是“艺术文化学”研究的对象。惟一的对象化方式是，艺术与文化（社会）的对立的可能性有多少。

“命名”在绝大多数的情况下是为了清晰。对某一个概念的有意审视和对其内涵秩序的重新排列，“边界勘定”是必不可少的过程与手段。“命名”主体为了使接受过程中的语义分歧减少到最低程度，常常努力所做的就是使“概念”周边“围墙林立”、“方位确定”。但可能会在“既是”“也是”等这样一些连贯阐释而不能避免的语义重叠里留下让人质疑的缝隙——我们将要质疑的第三类观点即是如此。

艺术文化学应当是一门在文化场中研究艺术“场效应”的学科。所谓文化场，亦即丰富复杂地处在动态过程中的整个文化背景；所谓“场效应”，亦即艺术在这一背景中由内外各种因素交互作用连锁反应所构成的复杂境况。

依据这种观念，我们把艺术文化学构想为由两个基本部分构成的学科，这就是作为基础学科的艺术文化哲学和作为应用学科

^① [德] T·W·阿多诺：《艺术与社会》。《当代西方艺术文化学》，周宪等译，北京大学出版社1998年7月版。

的艺术文化批评。前者专事于艺术文化学的基础理论研究，诸如基本原理、概念范畴和方法论；后者则是艺术文化学面对艺术现实的中介层次，一方面将批评实践中的各种具体问题反馈给艺术文化哲学，另一方面又把艺术文化哲学的基本原理、概念范畴和方法付诸实践，以丰富和完善艺术文化哲学。^①

相比于霍加特、阿多诺，这里对“艺术文化学”的“学科性”描述要清晰得多。不过，我们感兴趣的是这样一些学理发现：从“认识前提”上看，这种描述的特凭与霍加特是一样的，即文化的“原在性”与文学艺术及其表现并不构成“同层次”类型。文学艺术的所有可能均可以在文化这里找到相称的对应点，文学艺术的“空间占有”不可能越出文化空间的包容——因为文化空间是无边界的，其所指是无限的。“场效应”的表述便是对这种前提的全面认可。

在方法论方面，论者以“文化与艺术”的“内外各种因素交互作用连锁反应”的“互动”作为核心。显然，从抽象层面看，这种“互动”逻辑根本是无懈可击的，它不但被人们经验事实所证实，而且就“文化与艺术”的“关系状况”之于一般人印象而言，也是相当“辩证”的——文化大于艺术，这是人们普遍意识到的事实（未必如此）。然而特殊性呈现为这样：文化与艺术的关系在具体辨析中，大多是以“个案”剖析为起点的。具体的“文化与艺术关系”研究过程中，我们常常碰到在某个时刻是艺术引领文化、还是文化牵导艺术的模糊情形，或者是一种文化的本质是由艺术来表征，还是艺术的能指只有靠文化来确认的困扰

① 《当代西方艺术文化学·译序》。北京大学出版社1998年7月版。

局面。诸如此类，都为上述“认识前提”和“关系辩证”形成挑战。问题的症结是，抽象的“合理”与操作的“悖性”，不但是随时可能遭遇到的难题，而且还会因为难题的连续性出现形成“过程困难”，抽象的“合法性”逻辑，必然面临过程中“悖性”或“困难”的消解。近年来，受“艺术文化学”思考方式影响而兴起的“文化批评”或“泛文化批评”，在日益蔓延中又屡遭疵议，怕是与这种由“认识前提”内在张力找不到合适的缓解方式有关。

对我们来说，质疑的旨归并非为了否定，勿宁说是对概念、命名在精心把玩中的慎思。重要的是，我们已经认同了“艺术与文化关系”的巨大存在，并可靠地意识到它愈来愈成为我们面对所有审美对象时的核心经验。我们不甘于“艺术”的边缘化，我们同样为今天经济意识、交换原则遮蔽下对艺术参与文化创造的能力与贡献的漠视而深感焦灼，艺术应当也能够继续向社会言说，我们试图通过“艺术与文化关系”的阐释，使艺术的尊严重新在向社会敞开吸纳与向敞开的社会指点进入中，不仅赢回，而且重建。

二

“艺术文化学”的“学科”界划与命名，我以为可以暂时悬搁起来——一方面我们已经拥有了可观的有关这一“学科”种种“描述”资源，无疑会成为继续言说的基础；另一方面，无论何种命名与界划，都未能超出“艺术与文化关系”这一范畴，对这一基本范畴的共识，实际上已经是一种趋进内涵能指的命名了。

不过，我们还是有必要提出警示：单从印象和直观出发来介入这一范畴及由此与“命名”的互证，可能出现把“关系”指认为关键词——这是一种相当有害的误读。“关系”在这里并不是区分“艺术与文化”的连接话语，也非一种中介和暂时的过渡策略，而实在是指一种状态。我们所设想的“艺术文化学”并不是前苏联学者莫萨·卡冈或尤·鲍·鲍列夫所强调的“文化系统中的艺术”或“作为文化现象的艺术”。^①在卡冈那里，“文化”“艺术”“哲学”是“三门科学”，“艺术”“在文化系统中被考察”，是因为艺术可以被“看作为文化必不可少的子系统之一”，“同文化的其他子系统处在合乎规律的相互关系中”。他认为，“只有把艺术看作为包容着它的系统——作为整体看待的文化——的必不可少的成分，才能够理解”“艺术活动的特征”。虽然他对文化的“前提认识”与霍加特是一样的，比如“文化永远是某种整体，它的所有部分——子系统、方面、水准、成分——处在相互作用、互为中介、相互反映的状态”但他强调的是“人的被对象化的艺术活动”，即艺术作为“文化整体”的“子系统价值”或“部分”之于“整体”的结构价值，简言之，他所研究的是“艺术文化”在“文化”家族中的位置和作用，并不完全是“艺术与文化的关系”。^②鲍列夫则清晰地界标了自己所研究对象的“艺术文化”性：“艺术文化则是在自己的千变万化中保持稳定的那一人道主义文化领域。”他把“管理”和“作品”看成是“艺术文化结构”的两个基本块面，并明确指出“艺术文化”与“文化”的关系表现为“价值”的“实践性过程”——“（1）艺术价值的生产；

^① ^② [苏联]莫·萨·卡冈：《文化系统中的艺术》。《西方二十世纪文论选》，胡经之、张首映主编，中国社会科学出版社1989年5月版。

(2) 艺术价值的分配; (3) 艺术价值的消费。”他所要努力阐释清楚的是这样的命题:“被创造出的艺术文化现象在其生产、发挥社会职能、被分配和消费过程中都要受许多带有决定性社会意义的因素和规律的支配。只有揭示出这些规律才能理解和预测各种艺术文化现象”,^①并断言“艺术文化领域也就是艺术价值领域。”显然,鲍列夫是想通过对艺术价值的独一无二性及它之于人类社会的必不可少性来在标示“艺术文化”,同时指认其在“文化整体”中的作用与价值的。这里的逻辑是:假定“艺术文化”是“文化整体”的“子系统”或“部分”,那么“艺术文化”有其“独立性”,“独立性”本质呈现为“价值”,“艺术文化”的自身价值成为“文化整体”价值的不可或缺的组成部分。

显而易见,“艺术文化”与“种族文化”“宗教文化”等一样,不但是独立的,而且应当独立,“关系”揭示的前提是对“艺术文化”进行充分的自足的价值解析。

同样的,还有一种理解值得警示:即把“艺术文化学”理解为“作为文化现象的艺术与作为艺术现象的文化”,这等于说“文化”与“艺术”具有天然的、先在的“互文性”。^②即使是作为视角,即研究文化中的艺术或艺术走向文化的状态,也同样会给实践操作带来麻烦,比如对文化定义的选择,就必然陷入困惑。

^① [苏联]尤·鲍·鲍列夫:《作为文化现象的艺术》。《西方二十世纪文论选》,胡经之、张首映主编,中国社会科学出版社1989年5月版。

^② 在有些研究者那里,“艺术文化”与“审美文化”是有意加以区别的。比如前苏联学者卡冈,他认为“在文化整体中,审美文化不具有任何局部性,因为人的审美能动性的表现是无所不在的,又是精神文化的,当然还是艺术文化的特殊向度,而艺术文化则是文化相对自主的子系统。”可惜未作进一步论述。(见《文化系统中的艺术》)我不同意这种观点。我认为,所有“艺术活动”包括功利的和非功利的,都内在地具有本质上的审美自律性——有关此,笔者将在另文中加以探讨。