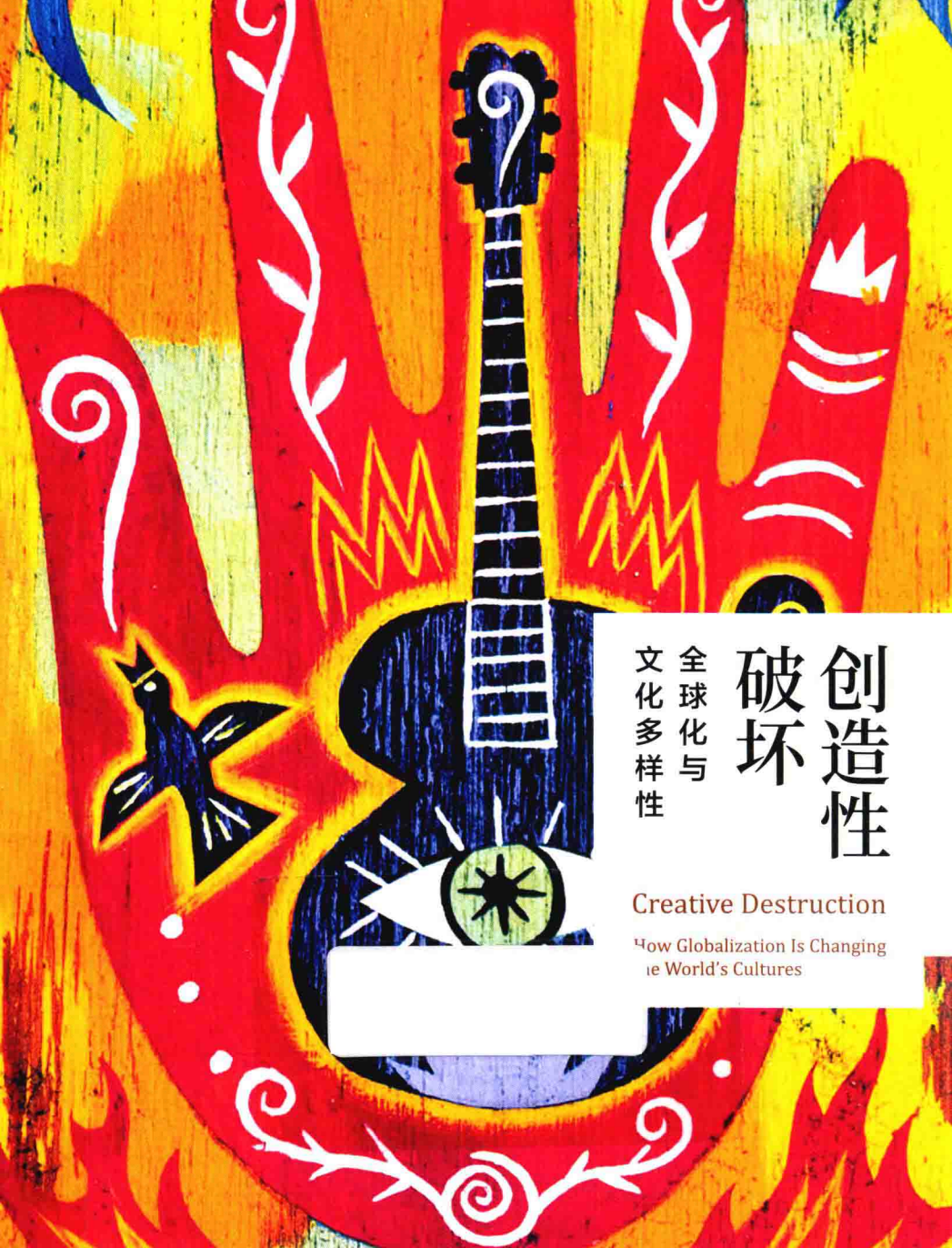




创造性 破坏

全球化与
文化多样性

Creative Destruction

How Globalization Is Changing
the World's Cultures

[美] 泰勒·考恩 著 王志毅 译

TYLER COWEN

文化多样性
全球化与
破坏
创造性

Creative Destruction

How Globalization Is Changing
the World's Cultures

[美] 泰勒·考恩 著 王志毅 译

TYLER COWEN



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

创造性破坏: 全球化与文化多样性 / (美) 泰勒·考恩著; 王志毅译. —杭州: 浙江大学出版社, 2017.12

书名原文: Creative Destruction: How Globalization Is Changing the World's Cultures
ISBN 978-7-308-17293-6

I. ①创… II. ①泰… ②王… III. ①文化发展—研究—世界 IV. ①G11

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 196431 号

创造性破坏: 全球化与文化多样性

[美] 泰勒·考恩 著 王志毅 译

责任编辑 叶 敏

文字编辑 赵 波

营销编辑 杨 硕

装帧设计 周伟伟

出版发行 浙江大学出版社

(杭州天目山路 148 号 邮政编码 310007)

(网址: <http://www.zjupress.com>)

排 版 北京大观世纪文化传媒有限公司

印 刷 浙江印刷集团有限公司

开 本 880mm × 1230mm 1/32

印 张 8.5

字 数 148 千

版 印 次 2017 年 12 月第 1 版 2017 年 12 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-308-17293-6

定 价 46.00 元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行中心联系方式: (0571) 88925591; <http://zjdxcbbs.tmall.com>

市场亦有道 艺术岂无价（译序¹）

—

艺术与经济学，一个是展现人类无穷创意的橱窗，一个则是以枯燥分析而闻名的“沉闷乏味的科学”。许多人认为两者之间存在着不可逾越的鸿沟，某位小有名气的经济学家还曾在某篇文章中特地指出：“将经济学引入艺术领域并对其进行分析的尝试极为少见。”

1 本文第一、第二部分为旧作，择要介绍了“艺术经济学”的某些研究思路，曾以不同形式发表过。这里要感谢《证券时报》的邬敏编辑和《成言艺术》的王鲁先生。由于当时文中提到的考恩教授的作品已出中译本（泰勒·考恩：《商业文化礼赞》，商务印书馆，2005年），这里按中译本的译名、译文对相关段落作了调整，修改了一些不妥的文字，并补写第三部分，简介了考恩教授的这本新作《创造性破坏》。

其实，讨论艺术与经济学的关系的渊源可以一直往前追溯。至少马歇尔在《经济学原理》中就曾写道，好听的音乐并不是边际定律的一个例外：“尽管美妙的音乐听多了，人们可能会对它产生强烈的偏好。”

1966年巴默尔和博文教授合力撰写的《表演艺术——经济困境》一书，被认为是现代经济学以其横扫一切的帝国主义力量向艺术领域拓展的开山之作，也宣告了艺术经济学（也可称为文化经济学）作为一门学科的诞生。其后展开的相关研究不可胜数，文献累积之多已可称得上汗牛充栋，只不过圈外人鲜有注意而已。

用经济学来分析艺术的途径可以有两种，一种方法是将艺术作为商品，对它进行“供给—需求”层面的研究，侧重于讨论艺术活动中的经济因素，比如艺术品的价格、利润分析，比如艺术的国际贸易问题；另一种方法则是借用“理性选择”这一犀利的社会科学分析范式，阐述艺术活动背后的“人类行为”。

苏黎世大学的弗雷教授在他的著作中举了一个例子来帮助人们理解“理性选择”与艺术活动的关系。我们知道，日本在经济黄金年代大量购进欧洲印象派和表现派的名画。买卖名画是一种行为，而经济分析的任务，就是找到使日本和欧美的艺

术收藏家做出这样迥然不同的行为的隐藏力量。于是，我们就要分析它们之间的收入增长速度、相对价格水平（比如美元和日元的汇率变动）、“使用”艺术品的方式（放在博物馆里供人展览还是存到保险箱中坐等升值），甚至税制等等方面的差异所在。当然，我们也可以用贝克尔的人力资本理论来加以研究，比如印象派绘画看上去蛮像日本古典艺术，这是否是彼邦的艺术收藏家对印象派“情有独钟”的症结所在呢？

经济学的视角，因其单刀直入的分析方式，而显得别具一格。许多人们习以为常的现象，经过“理性选择”的剖析，却变得“不合理”或者说“有趣”起来了。比如，一般来说，博物馆所展出的收藏品，不会超过自己所拥有的总量的四分之一，像西班牙的普拉多博物馆还有台北的“故宫博物院”，展出的藏品连十分之一都不足。更过分的是，博物馆并不会定期将展品进行轮换，以使那些“深宫怨妇”有出头的机会。自己不展出也就罢了，博物馆也很少租借和拍卖自己的藏品。也就是说，一件作品要是被博物馆收藏但没有展出（多数二流作品就是这样的下场）的话，那么它可能就永远没有供人观瞻的机会了。

面对博物馆如此下作的行为，经济学家大为困惑的同时也不禁会追问，打开艺术博物馆的储藏间，是件既有益于艺术爱好者又有利（润）于博物馆的好事，“看不见的手”为何

就是没能发挥作用呢？博物馆的行为为何会不符合“利润最大化”呢？如此剥茧抽丝地分析下去，其实答案是很简单的，对艺术爱好者和博物馆都有利的事，却可能不利于博物馆的实际经营者，让他（们）承担了风险却没有获得收益的可能。用流行的术语来说，是出现了“激励不相容”。倘若我们希望能欣赏更多的艺术品，解决办法也是很简单的：让激励相容。只有当经营者和博物馆真的坐在一条船上的时候，他们才会勇于去承担有利可图的风险，将尽可能多的作品呈现给读者。在1988—1989年间，美国88家私人博物馆卖出了1284件总计价值达3000万美元的收藏品，同时买入142件总计价值达3750万美元的艺术品；在任何时刻，美国大都会艺术博物馆都有5000—1万件藏品处于出借状态。没有人会天真地认为，那是因为美国人更热爱艺术吧。

二

然而，经济学视角对艺术最大的冲击在于让人们开始正视艺术活动身后的经济驱动力量，就像艺术社会学使人们发现了社会因素对艺术行为的影响。关于艺术的经济学分析则迫使我们重新思考，到底什么是艺术？

昨天的成见，会使人们倾向于否定新的艺术形式。印象派兴起的时候，艺术评论家对它的评价极低。可市场的看法却不同，在印象派运动被整个艺术制度承认以前，这些绘画作品的交易价格已经被炒得很高了。至少就这一点而言，市场更敏锐地发现了新兴的艺术形式。

乔治·梅森大学的考恩教授在哈佛大学出版社为他出版的《商业文化礼赞》一书中指出，由于大师之作往往具有极强的原创性，因此，在诞生之初总是很难被人们接受。那么，我们可以想象，一个成熟的商业世界，一个“丰裕社会”，因其更多元化的选择空间，能够激发更多的天才之作。

批评者或者文化悲观主义者一般认为商业文化倾向于鼓励肤浅、平庸、看完就扔的作品，而不是那些真正的艺术品。伟大如托克维尔者，也在他的《论美国的民主》中哀叹道：“民主时代的文学，……它的作者们只求快速，而不愿意细腻描写。……作家们追求的目的，与其说是使读者快慰，不如说是使读者惊奇。作家们的努力方向，与其说是使人感到美的享受，不如说是使人兴奋激动。”

这种批评里有一点是正确的，那就是表达清楚和易理解的作品在市场上会更受欢迎。可一方面，表达清楚的作品就一定不是好作品吗？另一方面，市场是否同时会扼杀那些晦涩、

深奥、抽象的作品的生存空间？

受大众欢迎的作品有许多在经历时间的考验之后成了“经典”之作。笛福、大仲马、狄更斯……他们最优秀的作品都曾洛阳纸贵，再想想中国旧日文坛上的鲁迅、梁实秋吧。用安东尼·伯吉斯的话说，“有创造力的作家应该像莎士比亚那样，写那些受大众欢迎但又不仅仅受大众欢迎的作品”。

无可否认，这世上有许多优秀作品，因其独特的思想性和诠释手法，多数人无法理解，只好敬而远之。在商业文化下，这些作品和作者的命运又是如何？

当然不可能像写《达·芬奇密码》的丹·布朗那样，一夜成为千万富翁了。可是我们所要问的，并不是那些文笔晦涩的优秀作家在市场上会多受欢迎，而是他们是否能找到属于自己的读者群？市场上是否有与这些作品相配的文学评论？或者，比起没有商业文化的环境来，他们的作品是否更容易发表呢？

只要看一看现实就可明白，20世纪为这个世界提供的文学、艺术巨擘远胜以前任何一个世纪。考恩教授以20世纪20年代为例：1922年艾略特的《荒原》和乔伊斯的《尤利西斯》出现了；1923年出版了里尔克的《杜伊诺哀歌》；1924年是托马斯·曼的《魔山》；1925—1926年则是卡夫卡的《判决》和《城堡》；这十年中重要的作品还有叶芝的诗歌和普鲁斯特的《追忆似水年华》。

如果这还不是文学和艺术的繁荣，那什么样的情况才是呢？

另一方面，我们似乎也应该以更开放的心灵来看待艺术，斯蒂芬·霍金（《时间简史》）和理查德·道金斯（《自私的基因》）那些美妙的科学作品当然也是文学。那么克鲁格曼在《纽约时报》的经济评论呢？或者《电影手册》上的影评呢？尽管它们不属于传统的 fiction 概念，但一定可归于广义上的 literature。商业文化的发展，总是会不断冲击人们的头脑，展现新的表达手法。

因此，虽然今天的商业世界，正以其令人惊讶的速度制造各种明星和泡沫，喧嚣热闹程度之烈有时给人精疲力竭之感，以致某位文化史大师这样评论今天的时代：“就像一个无家可归的人处于困苦之中，雪上加霜。”但我总以为，对艺术的未来，不妨抱乐观一点的态度。

三

读者现在看到的这本《创造性破坏》，是泰勒·考恩教授又一部阐述艺术与经济关系的专著。考恩教授延续了《商业文化礼赞》一书中的文化乐观主义态度，只不过这一次，他将视角拓广到了整个当代世界，考察在全球化的过程中，国

际贸易如何以及在何种程度上影响文化的发展与流变。

在 20 世纪的现代主义批评者看来，文化的产业化是一场不折不扣的灾难。以前的艺术家尽管也要通过出售自己的才华以维持生计，但一般都保留着前资本主义时代的温情外衣，而非赤裸裸的雇主—雇员关系。但到了今天，文化的生产已经被彻底纳入资本主义的工业体系之中。生产关系的变化令艺术创作者不再是作品的（唯一）主宰者。昂贵的文化产品，诸如电影、电视、戏剧的生产和制作，是金融财团、制作公司、营销部门、保险公司等部门角力与妥协的结果，艺术家是在整个生产计划已经水到渠成之后才粉墨登场的。不过同时人们也承认，在产业化程度最为空前的好莱坞，艺术家的创作自由却在既定范畴中得到了最好的保障。

另一方面，全球化与文化之间的关系也是人们所争执的焦点。许多左翼批评家认为，今天的全球化其实就是美国化，它打破了其他地区传统的文化体系，“美国文化帝国主义的暴力和好莱坞电影和电视的渗透就在于帝国主义对这些传统的破坏上”¹。反过来，保守主义者则担心西方传统与非西方文化

1 詹姆逊：《现代性、后现代性和全球化》，中国人民大学出版社，2004 年，第 395 页。

的融合将最终摧毁前者的特质性。

考恩教授同时反诘了这两种批评。他指出，所有成功的文化都带有综合的特点，只有不断与外界保持吸收、交流的状态，文化才能持久更新，而不致走向自我封闭。文化的活力来源于广纳四海，博取众家之长。古希腊文明、古印度文明，以及中国的唐宋盛世，无不带有浓厚的世界主义精神。今天的西方文化当然也不例外，它的“哲学传统继承自希腊，他们的宗教来自中东，科学基础源自中国和伊斯兰世界，主要的人口和语言则来自欧洲”。割裂文明与外界的关系，一味坚守所谓的“伟大传统”，最终只能伤害文明自身。当然，在文化间的交流当中，相对弱势的文化可能需要面临更多的调整和转化。

不论是丹尼尔·贝尔的“后工业社会”还是杰姆逊引用曼德尔的所谓“晚期资本主义”，这些作者都坚信当代资本主义是“千年未有之变局”，都将分析重点集中在该新生事物的异质性上。杰姆逊就认为，从现实主义到现代主义再到后现代主义，它们“分别反映了一种新的心理结构，标志着人的性质的一次改变，或者说革命”¹。然而在考恩教授看来，商业化

1 杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，北京大学出版社，1997年，第157页。

甚至全球化都是伴随着更为久远的人类历史时而扩张时而收缩的连续过程而已，今天的全球化在程度上固然空前，但在性质上却未见有什么不同。与其对历史进行充满争议的断代划分，倒不如从一个不断延展的连续角度出发，站在世界主义的高度上，分析文化伴随着贸易的扩张发生了如何的变化，它的创造力又得到了何种程度的展现。这或许也是本书最为独到之处。

不过正如作者自己所承认的，他没有就全球化如何影响现实生活中的广泛社会实践作出分析，也没有提及文化业背后的意识形态较量，而这些恰恰是众多文化研究者所关心的问题。考恩作为一个经济学家，他在分析中一直秉持着典型的方法论个人主义思路；而文化研究者们不管是那些依托于欧陆的哲学理论渊源的学院派，还是继承英美传统，将着眼点放在种族、阶级、性别等具体问题中的公共知识分子，基本上都采取了集体主义视角。这构成了两者在理论取向上最不可调和的矛盾。因此，考恩教授关于文化与经济的阐述尽管有坚实的经验佐证，但却并没有对当代文化理论所提出的批评作出积极的正面回应。毋宁说，他观察到了文化全球化的另一个面向。

致 谢

笔者感谢 Bryan Caplan, Peter Dougherty, Eli Lehrer, Robin Hanson, Daniel Klein, Timur Kuran, David McBride, David Schmidtz, Daniel Sutter, John Tomasi, 我前两本书的评论人（他们的评论对本书有直接影响），一些匿名审稿人，和各种参与研讨会的人及乔治·梅森大学的同事所作的评论和讨论。Mercatus 中心给予了必要的研究支持，并为这个项目提供了资金。

目 录

市场亦有道 艺术岂无价 (译序)	i
致 谢	xi
第一章 文化间的贸易	1
第二章 全球文化优势: 财富和技术的角色	26
第三章 气质和文化失落的悲剧	65
第四章 好莱坞何以统治世界	100
第五章 “往下笨” 和最小公分母	139
第六章 民族文化重要吗?	174
参考文献	207
译名对照表	241

第一章 文化间的贸易

海地音乐在小加勒比海市场——法属圭亚那、多米尼加、马提尼克岛、瓜德罗普岛和圣·卢西亚非常流行。安替列群岛有许多音乐家怨恨海地人的成功，尽管他们的很多音乐理念都来自具有海地风格的 compas（念作“comb-pa”）。安替列群岛的 Kassav 乐队在带有 funky¹ 风格祖克乐（zouk）方面居于领导地位，乐队的创始人这样说道：“创立 Kassav 的时候，我们所起来反抗的正是海地帝国主义（指其流行程度）。”政府所采取的保护性措施就是限制这个国家里面海地乐队的数量。讽刺的是，安替列的祖克乐现在开始向海地渗透。海地的音乐家们讨厌外来的风格，虽然就像安替列的同行们一样，他

1 爵士乐的一种独特节奏和表现方式。——译者注

们毫不犹豫地吸收利用了那些音乐创新。海地的循环节奏风格本是古巴舞蹈音乐和多米尼加梅伦格舞（merengue）的一个改良版本。¹

加拿大政府担心美国连锁书店巨头博得书店（Borders）不会摆放足够多的加拿大文学作品，便阻止其进入加拿大市场。加拿大人资助他们的本国电影业，并要求留出一定比例的电台时间来播放本国的音乐内容，这让加拿大的流行明星如席琳·迪翁和裸体女郎乐队获得了更多的音乐播放机会。美国人自豪于他们的娱乐工业在全球范围的成功，可加拿大作家玛格丽特·阿特伍德（Margaret Atwood）却用“伟大的有着星条的他们”这样的句子来表达她对北美自由贸易协定（NAFTA）的抗议。

法国每年要花 30 亿美元在文化事业上，并雇用了 1.2 万名文化官员，旨在维护和增进他们独特的法国文化观。² 他们已经领导了一个世界运动，强调文化要脱离自由贸易协定。根据这样的思路，西班牙、韩国和巴西对自己国家的电影业提出了很强的内容要求；法国和西班牙对电视也有同样的管制。

1 关于这方面的故事，参见 Guilbault（1993，chap. 5）。

2 关于法国的支出数据，见 Drozdiak（1993）。