

doi: 10. 3969/j.issn. 1672-0598. 2020. 01. 012

艺术的价值辨析

——再论舒斯特曼通俗艺术价值观*

王 涛

(厦门大学人文学院 福建 厦门 401320)

摘要: 舒斯特曼从实用主义哲学出发,为通俗艺术的价值进行了辩护,将通俗艺术审美价值的合法性归结于“审美快感”,力图消除理论界对不同艺术形式所采取的“高雅”“通俗”之别,尝试在身体经验的领域为通俗艺术寻得一片合法之地,并最终在经验主义哲学的基础上构建起一种“整体的艺术观”。然而当舒斯特曼集中火力批判传统艺术批评的保守、狭隘,批判其对大众文化、通俗艺术过于苛刻时,舒斯特曼却并未真正触及通俗艺术内部的审美价值辨析,自然也就无法给予“艺术”一个自洽的价值判断。为通俗艺术的价值正名,仍需回到艺术的内部来审视其价值的生成机制。

关键词: 舒斯特曼; 审美经验; 通俗艺术; 艺术价值

中图分类号: J0 文献标识码: A 文章编号: 1672-0598(2020)01-0114-06

—

通俗艺术兴起于18世纪欧洲,随着大众文化的苏醒,以及新兴技术的推陈出新,一些原本并不存在的艺术形式相继呈现在人们眼前,如歌剧、电影、摄影、表演、电子艺术等,在声、光、电、影的生动效果中,对西方传统艺术形式造成强烈冲击。西方艺术传统通常凭借诗歌、绘画、音乐、雕塑、舞蹈,五种类型在艺术史中形成了稳固、自律的审美价值体系。生机盎然的大众文化和通俗艺术,一开始并未能引起传统艺术哲学家和艺术批评家的关注,但随着通俗艺术力量的不断扩大,其影响开始波及社会生活的方方面面,尤其是在商品经济占据主流的西方资本主义世界,原本难登大雅之堂的通俗艺术,反而更能迎合大众趣味,形成特有的文化风潮。这让艺术批评界不得不正视这股艺术的通俗之风,在20世纪80年代之后,艺术哲学和美学开始对其展开严肃的批评和广泛的讨论。

然而,关于通俗艺术的讨论并非在一种客观友好的态度下展开。“审美价值”作为艺术批评的重要指征,在通俗艺术里被认为是缺席的。舒斯特曼在他的《实用主义美学》一书中就提到,即使某些为通俗艺术的辩护,也是在默认通俗艺术缺乏审美价值的前提下,基于一种社会学的考量以及民主精神要求下的辩护。在这些批评家眼中,通俗作品与传统艺术作品在方方面面都显得格格不入,因此是否能称其为“艺术”这是令人怀疑的;而对通俗作品的理解,则是将其当作一种在技术手段下批量生产的、形式缺乏

* 收稿日期: 2019-05-12

作者简介: 王涛(1985—),男,重庆人;厦门大学文艺学博士生,主要从事美学和文艺理论研究。

个性的、抄袭借鉴主流艺术作品、迎合大众平均口味、提供一种对生活虚假的满足感的大众“商品”；舒斯特曼坦言，对于传统的艺术评论者来说，通俗作品的存在是对高雅艺术的一种破坏，它们被认为会拉低整个社会的“文化品位”，制造出一种被动接受和受制于大众文化的受众。然而与此同时，批评家们又不得不以颇带怜悯的口吻承认，“通俗艺术的存在是‘情有可原的’，它们是高雅艺术的替代品，用来满足普通民众对生活的激情”^[1]。对于这样一些评论家来说，普通群众似乎原本就缺乏欣赏高雅艺术必要的艺术训练，自然也就不具备欣赏高雅艺术的能力；但评论家又不得不承认，普通群众依然具有享受艺术作品的基本权利，于是通俗艺术的出现，必然是会以迎合大众趣味为目的，并逐渐使其自身“均质化”，以至于毫无艺术个性，缺乏创新的广度和意义的深度。

在舒斯特曼看来，这样的辩护看似以“民主”的名义肯定了通俗艺术的合法性，但却从内部彻底否定了通俗艺术的“审美价值”，将艺术强行划分为“高雅”和“通俗”，人为地在艺术审美的实践上设置难以跨越的鸿沟。在杜威和古德曼这两位实用主义哲学家对传统博物馆精英主义的批判刺激下，舒斯特曼的实用主义美学走得更远，他否认存在一种“高级艺术与通俗艺术之间典型地划分的审美合法性的严格区分”，肯定“通俗艺术的审美潜能与它过往对我们高级艺术传统所作的贡献”，以此证明“高雅/低俗的区分原则在历史上的不稳定性与不可靠性”^[2]。

通俗艺术的合法性不能仅仅停留于“存在即合理”的浅层，而应该从艺术原初的目的上来寻找通俗艺术的美学价值。从艺术的社会作用上来看，通俗艺术的出现为人们带来了远比传统艺术更为直接的快感享受，这是显而易见的事实，然而在传统艺术观念强大话语权的压力下，“人们一方面谴责这种‘浅薄’的快感，一方面又因享受这样的快感而自觉羞愧”^[1]。这样一种身、心、灵的不和谐，在舒斯特曼看来，就是源自西方哲学将精神世界与生活世界决然两分的传统。在传统观念中，心灵的愉悦被认为是接近崇高、神圣的理智世界的体现，而身体的愉悦则被看作是浅层次的、低级的。杜威在《艺术即经验》一书中就曾明确反对西方美学传统中将“审美”与“实践”、“艺术”与“生活”严格区分的二元论观念。而深受杜威实用主义哲学影响的舒斯特曼，则在《实用主义美学》中，将身体对艺术的经验感知提升到了艺术原初目的和存在价值的意义上。“身体”之于舒斯特曼，并不单纯是一种生物性的低级经验的发生地，而是如福柯所谓，是社会权力和主流文化的再现场所。在论及身体意识和身体美学时，舒斯特曼强调说“正是因为这些压抑性的权力关系在我们身体中以编码的方式持续存在，才使得通过其他的身体训练来挑战它们成为可能”^[3]。舒斯特曼为通俗艺术辩护的逻辑起点就在于：首先，肯定通俗艺术可以为任何人带来快感；其次，不应蔑视可以带来快感的事物。

除了美学上的指责，对通俗艺术最为激进的批判在于，认定通俗艺术对社会文化是有害的，更为严重的是，它可能对国家政治产生负面影响。因此，舒斯特曼认为仅仅从审美价值的角度为通俗艺术做辩护，依然无法使其恢复应有的社会地位。在《实用主义美学》的“形式和感人的爵士乐：通俗艺术的挑战”一章中，舒斯特曼细致地归纳了当下主流传统批评对通俗艺术的责难“利润驱使”“消解文化深度”“制造虚假满足感”以及“形成特别容易受到影响的‘被动群众’”。针对这些来自社会文化批评的指控，舒斯特曼一一予以回击，他认为“知识分子批评家们典型地未能认识到通俗艺术的多层次的和差别细微的意义，因为他们要么从一开始就觉得‘厌烦’，不愿意给予这些作品以理出这种复杂性所必需的同情性关注，要么更简单地只是因为恰好不能理解所讨论的作品”^[4]。舒斯特曼与精英知识分子针锋相对，指责其荒谬，揭露其狭隘、刻板的文化印象，极力维护通俗艺术在社会文化和政治方面与所谓的高雅艺术拥有相似的社会价值。对于舒斯特曼来说，“艺术”实际上意味着对占统治地位的文化意识形态的一种反叛，而

这种反叛最为活跃和激进的角色则由“通俗文化”所担当。

二

作为人类文化的固有现象,能够以一种客观的目光去公平审视通俗艺术,发掘其中的艺术价值,舒斯特曼的努力值得肯定。尤其是在信仰崩坏、本质主义坍塌的20世纪,保守滞后的传统艺术观念显然无法准确把握新兴艺术发展的趋势,进而也就无法正确解释新的时代艺术与人类自身的关系。在传统艺术观霸占话语权的时代,能够无差别地对待通俗艺术的价值尤其显得可贵。但在舒斯特曼关于通俗艺术的辩护中,我们仍然能发现一些有意无意被忽视掉的问题。

首先,“审美快感”与“审美价值”的关系问题。我们先来看看审美快感与审美价值在舒斯特曼那里的关系逻辑,这个逻辑是否能够成立取决于两个因素:第一,通俗艺术带来的“快感”等于“审美快感”。毋庸置疑,通俗艺术可以给人们带来非常直接的快感,通俗艺术的众多批评家们也对此表示认同,但是他们却并不将这种“快感”等同于“审美快感”。第二,“审美价值”是否必然等同于“审美快感”。在这一点上,普林斯顿大学的亚历山大·内哈姆斯教授就对舒斯特曼的观点提出过质疑。他认为“快感不能等同于价值,快感可以是形成价值的一种因素,但价值同样也可以取决于其他因素”^[5]。因此,将“快感”作为通俗艺术“审美价值”辩护的立论点,这一点是有待商榷的。此外,通俗艺术自身形式和内容的多样性,使得通俗艺术的受众成分远比传统艺术的受众复杂,那么通俗艺术所带来的“快感”的有效性,在面对庞大的艺术受众时,是否无差别地具备有效性,这个问题在舒斯特曼关于通俗艺术的辩护中,并未进行进一步的讨论。如果“审美快感”的有效性并不是无差别的、普遍有效的,那么通俗艺术必然带来身体愉悦的前提就难免会受到质疑。

其次,在关于通俗艺术社会文化和政治影响的辩护中,舒斯特曼一方面反对以“永恒的稳定性”和“时间的价值”来判断通俗艺术的价值,但同时又不得不承认某些被社会文化长期认可的高雅艺术确实具备某种基于历史沉淀所带来的价值;同时,正如他在《实用主义美学》中提请读者注意的一点,那些被奉为高雅艺术典型的代表,如荷马史诗、莎士比亚的戏剧、勃朗特的小说等,一开始都是被当作通俗娱乐而存在的。他还强调说,一种所谓高雅的艺术可以以高雅的姿态和通俗的姿态同时呈现。诚然,以上辩驳确实可以构成反击那些针对通俗艺术缺乏时代认可的指责,舒斯特曼也颇有见地地指出了现代传播、教育制度以及通俗文化本身的丰富多元对传统艺术的传播和接受的影响。那么,既然舒斯特曼想要消除通俗艺术与高雅艺术间的界限,从审美经验的角度去整体审视艺术,那他就必须要回答这样一个问题,即:究竟是什么“因素”,让某些现存的“高雅艺术”从当时身处的“通俗”作品中脱颖而出,且在漫长的时间历史长河中逐渐巩固起自己高雅艺术的身份,并围绕其自身形成了所谓的“艺术传统”。我们姑且假定这样一些作品具备了某种内在的“价值”,那么像这样一种内化在作品中的“价值”,是否同样也存在于当下的通俗艺术作品中?

也许在舒斯特曼看来,通俗艺术根本不必像高雅艺术所刻板要求的那样具备一种稳定的艺术形式和流芳百世的创作旨趣。通俗艺术的价值,也许恰恰就在于其快速响应社会文化,并在看似戏谑躁动的肤浅形式下,对当代社会生活进行深刻的批判。就像舒斯特曼在《实用主义美学》中引用摇滚歌手鲍勃·迪伦说的话“如果我告诉你我们的音乐真正关于的东西,我们很可能都得被捕”^[1]。但同样就是这位鲍勃·迪伦却在2016年获得了诺贝尔文学奖,得到了所谓“高雅艺术圈”的认可(虽然他本人对此并无所谓),那么是否可以认为鲍勃·迪伦的摇滚作品其实早已具备了某种足以被“艺术界”普遍欣赏、认可的“艺术价值”呢?

三

舒斯特曼企图打破艺术间的雅俗之分,为通俗艺术正名,希望在“审美”的艺术名义之下,将“通俗”与“高雅”归于一个整体的艺术概念之下,这种努力是符合社会文化的发展趋势的。但在舒斯特曼的辩驳中,我们同样可以发现,舒斯特曼仍然无意识地将“通俗艺术”摆在了与所谓“高雅艺术”的对立面上,并没有实现他原本想要实现的基于“审美快感”的整体艺术观。事实上,如果我们沿着舒斯特曼的方向,不再纠缠于“通俗艺术”与“高雅艺术”之间的对立比较,而是循着“艺术”自身的原初意义去回溯、去探究,就能够从一个更具“审美意识”的高度来考察其下的“通俗”与“高雅”。

关于“艺术价值”的讨论,首先需要回到有关“艺术”自身定义的发生现场。德国的新表现主义代表人物安塞尔姆·基弗(Anselm Kiefer)在2011年法兰西学会的首次演讲上就坦率直言,“艺术”是难以定义的,任何人对艺术下定义的企图都是一种徒劳,因为艺术一旦被定义,艺术也就消失了。然而,西方哲学传统对事物本质寻根问底的偏好,让一众哲学家、美学家、艺术批评家,在艺术定义的道路上推陈出新,形成了早期的本质主义定义、中期的“家族归类式”定义以及后期的“艺术制度”论。但无论哪种定义似乎都无法穷尽“艺术”概念本身,这些定义往往还冒着消解“艺术”,限定、孤立“艺术”的风险。其实从具体艺术作品的角度来看,原本就不存在所谓的“艺术”,存在的无非是创作者、作品、接受者这三种切实的存在之物。“艺术”从某种程度上来说,只是一种存在于人类意识中通过似是而非的归纳得出的概念。如果我们不对“艺术”这样一个概念做徒劳的定义,也不做价值判断上的区分(例如高雅艺术、通俗艺术),而是将其看作一个足以自律的整体,那么我们可以将“艺术”视为类似金字塔的上小下大的样式。任何具体的艺术作品都在无限趋近于“艺术”这一绝对概念的顶端,却又无法完全触及其全部本质。这样一来,历史上的所有艺术作品,无论其本身价值如何,都能在塔身各处找到属于自己的位置,在整座艺术金字塔的范围内,对艺术“高雅”与“通俗”的区分就显得没有必要了。

但即便如此,我们依然不能回避一个问题:艺术价值高低的判断标准是什么?某件具体的艺术作品是如何在“艺术”的金字塔中确定其自身位置的?舒斯特曼在为通俗艺术辩护时,并非采用如同高雅艺术指责通俗艺术时惯用的贬抑手法,以贬损一方来凸显另一方的优势,而是在认同传统的高雅艺术具备审美价值的前提下,尝试寻找通俗艺术同样具备的独特审美价值。最终,舒斯特曼的确成功地从逻辑上、实际效果上论证了通俗艺术的“审美价值”,但这远非关于艺术价值问题本身的充分论证,因为舒斯特曼并没有更深入地进入通俗艺术的内部,并没有在多元化的通俗艺术内部去寻找关于“艺术”这个总体概念的价值判断准则。假如舒斯特曼反对基于传统艺术形成的审美价值判断标准,并认为通俗艺术的特征就在于不存在一种统一稳固的价值判断准则,那么这反而坐实了通俗艺术个性“均质化”、价值“平均化”的指责,但这与通俗艺术的实际情况是不相符的。而舒斯特曼的做法,仅仅只是用“RAP”这样一种典型的通俗艺术形式来逐条反驳那些原本就有缺陷的关于通俗艺术的指责。虽然舒斯特曼难能可贵地发现了通俗艺术的自身的特征,即“重复使用而不是独特原创,折衷混合的风格,热情拥抱新技术和大众文化,挑战审美自律和艺术纯粹的现代主义观念以及强调地方化和暂时性而不是假定的普遍与永恒”^[1]。但从这一特征我们依然能够清楚地感受到,这是一种站在与传统艺术对立的立场上的发声,而并非视艺术自我的价值证明。

事实上,舒斯特曼也曾对艺术的定义和艺术的价值特征做过探究。在他的《表层与深度:批评和文化的辩证法》一书中,他就将艺术的特性定义为“戏剧性”。在舒斯特曼看来,“戏剧性”是理解艺术的最佳手段,它是形式与内容的完美整合,将生活中的事物放置到具有形式意义的舞台中,借助鲜明强烈的经验和行动,使其与庸常的、苍白的的生活得以区分。从这里我们可以发现,舒斯特曼已经开始关注艺术在凝练“生活的意义”上的作用。舒斯特曼虽然颇为欣赏杜威艺术即经验的观点,但同时他也发现杜威的经验

只涉及经验中那些和谐、愉悦、直接的部分,而忽略了经验中不和谐、痛楚、间接的部分。在后期的研究中,舒斯特曼也注意到了艺术既涉及“快感”,同时也存在因破坏和谐稳定性后的“痛楚”的感觉。

四

我们一般都把艺术品看作是“观念”的产物,这一点在当代艺术中显得尤为突出。而“观念”总是带有时代的烙印。人的观念的形成牵涉到其自身生活的社会文化环境的方方面面。人的观念总是趋向于一种稳定的形态,但人所存在的生活环境却又是变动不羁的,因此,人的观念就总是处于从形成到稳定但又随时可能变更的趋势中。而艺术在这一过程中往往扮演着协助人们去破坏成型的观念、强行构筑新的意识链接模式的角色。无论是“通俗艺术”还是“高雅艺术”,其中最具价值的必然是被世人所认可的、最能代表时代精神的部分。

艺术品是艺术家观念的汇成物,而艺术家与常人的区别就在于,他们能够凭借敏感的神经,从生活的混沌中,捕捉常人未曾察觉的感受,并通过艺术的形式将其表达出来。一个优秀的艺术家总是能比同时代其他的人,发现更多深邃的东西,而当他的作品在接受者在感受来自他本人观念的实体——艺术品时,所引起的“精神震颤”就可以看作是旧有观念的破坏以及新的观念的形成。同时,这一破坏形成的过程是不可逆的,人们无法回到观念破坏前的状态。因此作为时代的“好的艺术”,其真正的价值就在于是否能够突破观念的固有状态,促使人进入一种新的“我思”之中。然而这种对意识稳定态的破坏过程可能并非总是令人愉悦的,甚至会让人痛苦。这也证明了为什么人们对一般提供愉快感觉的通俗艺术趋之若鹜,而对所谓的在形式上难以把握、在思想内容上有意高深的“高雅艺术”有所排斥。这并非如同舒斯特曼所引用的关于通俗艺术指责所说的那样,是因为通俗艺术内容肤浅、缺乏挑战,以满足大众善变的趣味为目的,也不是因为大众自身缺少领略深度的智慧,只能选择简单易懂的作品来满足自身的审美快感,而是人们总是乐于沉浸在固有的观念模式中,享受一种现存的秩序感。一旦有人不再满足于现有状态,期望有所突破时,无论是艺术家还是受众,都可以从艺术对于自身的突破中获得更大的享受。在关于艺术的创造力上,维护高雅艺术的评论家常常指责通俗艺术缺乏创新,只会向高雅艺术盗取现存的内容;而舒斯特曼则认为通俗艺术的创造力有别于传统艺术,它是一种对现有内容的继承式批判。然而,辩论的双方都将着眼点放在了艺术形式或内容的实在之物上,而忽视了新兴艺术的诞生其本质就是在对现有观念的突破上。

从塞尚到波洛克,从印象派到先锋实验艺术,艺术自身的变化发展无不在挑战着现有的哲学、美学理论。艺术家,作为生活和普通人中间的联结点,是引起观念嬗变的重要因素。我们可以用艺术从收束到发散的模式来理解这一过程。社会、文化、政治等环境方方面面因素的改变共同作用于艺术家,艺术家在自身受到“精神震颤”后形成包含着新观念的艺术作品,新的艺术作品最终在众多的接受者中感受到与艺术家同样的“精神震颤”。而艺术的价值就在于它是否能引起人的观念的改变,是否能促使人处于一种观念的螺旋上升中,在自我批判和否定中到达新的境界。法国艺术哲学家蒂埃里·德·迪弗(Thierry de Duve)在“艺术曾是一个专门”一文中就谈到,当一个艺术爱好者,接触到一件超出其过往所有关于艺术经验的作品时,“这个扰乱你情感的完全不合时宜的东西,说出‘艺术’这个词时,你接受了这种扰乱,你要求认可这种使你激动不安的各种对立情感的矛盾冲突。这个使你感受到你的情感分歧的东西,就是你出于自反性而命名为艺术的东西”^[6]。舒斯特曼曾做过一个关于“审美经验的终结”的判断,引起来自艺术哲学界的多方争鸣。舒斯特曼解释说,“人们以为我是在批判审美经验,但其实我是在倡导审美经验。实用主义美学最重视的就是审美经验。我所说的审美经验的终结,只是西方现代美学中所界定的那种作为无利害的静观的经验的终结,这种审美经验通常被认为是由高级艺术引发的。我认为这是一种伪审美经验。终结这种审美经验的目的,是为了唤起真正的审美经验,这就是在今天由通俗艺术所唤起的审美经

验”^[7]。舒斯特曼在这里提到这种区别于传统西方美学审美经验的真正的审美经验,实际上就是一种摆脱过往经验的前见,去体验未知和惊颤的召唤。然而舒斯特曼最终还是回到了区分“高级艺术”和“通俗艺术”的老路上,未能成功地在他提出的“真正的审美经验”上,进一步触及“艺术”价值的本真内涵。

舒斯特曼和那些对通俗艺术大加指责的批评家们都将关于艺术价值的判断固封于具体实在的艺术作品的比较上,他们从具体作品出发,谈艺术品的形成机制、艺术品的形式特征、艺术品的内容优劣、以及艺术品最终的受众获得了何种满足,却没有反过来关心“艺术”本身的价值问题。这可能与舒斯特曼本人并不想对“艺术”下一个标准的定义有关,在谈到与杜威的区别时,舒斯特曼自我澄清到,“我不同意杜威对艺术的定义:艺术即经验。我认为经验并非是定义艺术的好方式。我有个新的定义:艺术即戏剧化”^[7]。但舒斯特曼所谓的“戏剧化”更多强调的是与传统高雅艺术循规蹈矩背道而驰的通俗艺术的个性问题,而非在更广的概念领域去探讨“艺术”的价值特性。因此,想要彻底为通俗艺术正名,应该优先建立起一种关于“艺术”的整体观念,在这种整体观念下,不再争论“高雅”与“通俗”,不再纠缠艺术品的形式是否精巧复杂、内容是否有具备深度,而是去关注这一艺术是否能够借助它特有的形式或内容,对既有观念造成“精神震颤”,让受众抵达新的生活境界。

参考文献:

- [1] 舒斯特曼.实用主义美学[M].彭锋,译.北京:商务印书馆,2016:227,226,250,268.
- [2] 舒斯特曼.哲学实践:实用主义和哲学生活[M].彭锋,等,译.北京:北京大学出版社,2002:150.
- [3] 舒斯特曼.身体意识与身体美学[M].程相占,译.北京:商务印书馆,2011:38.
- [4] 舒斯特曼.生活即审美:审美经验和生活艺术[M].彭锋,等,译.北京:北京大学出版社,2007:64.
- [5] 刘德林.舒斯特曼:新实用主义美学研究[M].山东:山东大学出版社,2012:123-124.
- [6] 迪弗.艺术之名:为了一种现代性的考古学[M].秦海鹰,译.湖南:湖南美术出版社,2001:36.
- [7] 彭锋.新实用主义美学的新视野——访舒斯特曼教授[J].哲学动态,2008(1):63.

The Analysis of the Value in Art: Re-discussion on the Value Judgment of Popular Art of Richard Shusterman

WANG Tao

(School of Humanities, Xiamen University, Xiamen 401320, Fujian, China)

Abstract: Richard Shusterman argued for the value of popular art from the perspective of pragmatic philosophy. He attributed the validity of aesthetic value of popular art to “aesthetic pleasure”, and thus strove to eliminate the theoretical division between “elegance” and “popularity” for different artistic forms. He attempted to prove the reasonable existence of popular art by physical experiences, so that he could build up an integral artistic view. However, Richard Shusterman failed to give an appropriate value judgment of art itself, because he did not touch the real artistic value in the core of popular art as he had focused on criticizing the conventional art criticism for parochialism and conservatism. To prove the value of popular art, this essay takes a way to explore the formation mechanism of artistic value at the interior of the art.

Key words: Richard Shusterman; aesthetic experience; popular art; artistic value

(责任编辑:杨 睿)