

核心价值体系与大众文化的有机融合

陶东风

本文集中探讨作为我国文化建设根本指导思想的社会主义核心价值体系应具备什么样的形态和特征,才能和大众文化形成良性关系,并得到大众发自内心的拥护,落实在自己的日常行动中。本文认为,要做到这点,关键是实现两个转化,即从官方文化转化为主流文化或主导文化,再由主导文化转化为大众文化。当下文化研究的一个重要理论课题,就是寻找核心价值体系与大众文化之间的契合点和转化机制。本文通过好莱坞电影的例子指出,由于主导文化和大众文化所传达的都是一个社会中占多数的大众的价值观和审美趣味,两者应该而且能够做到最大程度的融合。

中共第十七届六中全会提出要建立社会主义核心价值体系,并把它当作我国文化建设的根本指导思想上升到统一全党、全社会的思想道德、行为方式的高度。六中全会通过的《中共中央关于深化文化体制改革推动社会主义文化大发展大繁荣若干重大问题的决定》(以下简称《决定》)指出,要“用社会主义核心价值体系引领社会思潮,在全党全社会形成统一指导思想、共同理想信念、强大精神力量、基本道德规范”^①。这样一种核心价值体系,不但要倡导,而且还要落实和践行,使之真正得到大众拥护。

我以为,落实和践行核心价值观的关键,是让它从官方文化转化为主流文化或主导文化,进而赢得葛兰西意义上的文化领导权,而这种转化,如果离开了大众文化的积极配合和支持,是不可能达到的。本文的目的就是要寻找核心价值体系和大众文化的契合点。

本文为国家社科基金重大招标项目“当代中国大众文化的价值观研究”(批准号:11&ZD022)阶段性成果

一、核心价值体系与文化领导权

官方文化、精英文化、大众文化的三分法出现于20世纪80年代,并一直沿用至今。中央全会郑重提出的核心价值体系显然属于官方文化。但官方文化不等于主流文化,如果说官方文化是官方倡导的文化,那么,主流文化则是在一个社会中真正占据主导地位的文化,是真正支

配大众的思维和行为方式、在大众日常生活中得到践行的价值观。

葛兰西的文化领导权理论可以帮助我们更深刻地认识这个问题。葛兰西把上层建筑分为两个层面,一个是被称为“市民社会”(又称“私人领域”)的整个民间组织,也就是由教会、学校和新闻机构等组成的文化领域或公民活动领域,以非暴力为基本特征;另一个则是“政治社会”或“国家”(狭义的国家),主要由政府、军队、警察和司法机构等组成,以暴力或强制为主要特征^②。上层建筑的这两个层面又分别发挥着两种不同的功能。葛兰西所说的“文化领导权”,是在市民社会而不是政治社会中建构和运作的,它作用于“大众的哲学”或“共识”,引导大众自发地认同占统治地位的群体关于社会生活世界的解释,而“政治社会”或“国家”则发挥着“直接的支配”作用,由国家警察机构或司法部门实施强制性命令^③。

可见,“领导权”这个概念在葛兰西那里用来描述与压迫和强权不同的、常常并不被经验为统治的统治关系。它不是表现为强制,而是表现为通过被统治者的积极赞成(consent)而实施的统治(因此把“cultural hegemony”翻译为“文化霸权”是不准确的)。这正是这个概念的精微与深刻之处:文化领导权比以暴力和强制为基础的统治权力更为含蓄、复杂、多元,它暗示了以文化领导权为基础的新统治形式,常常是以被统治者的默许与配合为基础的。葛兰西还认为,文化领导权的力量总是依据社会文化条件而不断地修正,它们不但是更加精致的,而且是可以商谈的。

虽然因为国情和时代的差异,我们不能机械照搬葛兰西的文化领导权理论,但这个概念至少启示我们:一个执政党的文化,即所谓“官方文化”,是否真正获得了文化领导权,其标志决不是它背后是否有强力的支持,可以强迫服从,而是人民是否自觉自发地赞同它的价值理念和施政方针。官方文化如欲转化为主流文化,亦即在大众的日常生活中真正居于支配地位的文化,最关键的一点,是必须获得大众的真正认同,必须通过民主协商、对话、谈判等方式达成社会各界的“普遍共识”(“常识”),必须得到大众自愿、积极的赞同而非消极的服从,而这种赞同之所以是“自愿”、“积极”的,乃是因为它不仅建立在社会各界的广泛对话和民主协商基础上,而且也不像精英知识分子的小众文化那样曲高和寡。它融化到葛兰西所说的大众“常识哲学”之中,是思想、文化、舆论领域非强制却又强有力的引领力量。

那么,什么样的价值观能够赢得社会绝大多数成员的积极赞同?当然只能是一种能够协调社会各阶层的利益、信念和生活方式的价值观,是能够把人民利益、国家利益和政党利益有机整合在一起的、最有代表性的价值观。如果人民利益、国家利益和政党利益真正合一了,如果三者的价值观真正统一了,那么,官方文化就能转化为主流文化,获得真正意义上的文化领导权。

这样一种能够把人民利益、国家利益、政党利益有机统一起来的主流文化或核心价值体系,首先必须具有多元性、包容性、开放性,必须和开放社会、多元社会相适应。像中国这样一个大型国家,社会各阶层、各群体、各组织,更不要说众多的个人,都有不同信仰、追求、生活方式、生活理想等等,能够在“全社会形成统一指导思想、共同理想信念、强大精神力量、基本道德规范”的核心价值观^④,不可能不充分尊重这种多元性和差异性,为个人的生活方式选择留下足够大的自由空间。只有这样,核心价值体系才能被不同的阶层和群体所接受,才能容纳各种不同的宗教信仰和地方性的风俗习惯,才能促进而不是破坏社会和谐。一个包容的社会才可能是和谐的社会,因为现代社会是异质社会,现代社会的和谐也是尊重差异基础上的和谐,这和高度同质化的古代社会的和谐形态存在根本区别,也和那些奉行单一宗教信仰的政教合一社会的和谐形态存在根本区别。如果在一个世俗化的多元、差异社会奉行单一、狭隘、排他

的核心价值体系,必将导致尖锐的社会冲突。

其次,这样一种与多元社会、多元价值观相适应且具有开放性的核心价值体系,必须具有基础性、广泛性,能够适用于全社会的不同阶层和群体,是对每个公民的基本道德要求和行为规范要求。换言之,核心价值体系必须是低调的公民道德,而不是高调的圣人伦理或英雄道德,是一种世俗性道德,而不是宗教性道德,它的目的不是要让每个人都成为灭绝七情六欲的圣人,而是要让每个人都成为遵纪守法、举止文明的公民。同时必须强调,核心价值体系是面向全民的,而不只是面向共产党员或其他模范人物的,是对普通百姓的要求而不只是对领导干部的要求,因此,它也不能是那种只适合模范人物、共产党员、领导干部的高端道德标准,而是一般公民都能够达到、也应该达到的基本道德标准。《决定》指出要“大力弘扬一切有利于国家富强、民族振兴、人民幸福、社会和谐的精神”^⑤,实际上就是在强调核心价值体系的普适性、基础性和广泛性。

借用涂尔干的道德划分,核心价值体系当属公民道德。涂尔干把规范分为两种类型:一种是适用于所有人的普遍性规范,一种则仅适合于某些特定群体(这些特定群体依据职业、性别、年龄等特殊属性而得到界定)。前者是道德普遍主义的,属公民道德或共同道德,后者是道德特殊主义的,属特殊社会群体(如职业群体)应该遵循的行为规范(如职业伦理)。关于前者,涂尔干写道:“这些规范与普遍意义上的人是相应的”,“无论对我们自己,还是对我们的同胞来说,所有规范都必须依据尊重人、推动进步的原则,对所有人而言,这些规范都无一例外地同样有效”^⑥。关于后者,他指出,“这些伦理与共同意识并无深层的联系,因为它们不是所有社会成员共有的伦理,换言之,它们与共同意识无关”^⑦。核心价值体系显然属于前者而不是后者。

毋庸讳言,在我们以前由官方主导的意识形态教育中,还不同程度地存在普遍性道德和特殊性道德、世俗性道德和宗教性道德、公民价值观和政党价值观不分现象,从而导致其代表性、包容性、基础性、广泛性不足。它往往把特定阶级、群体、集团的价值观当成了全民的价值观,不同程度地表现出道德特殊主义或价值观特殊主义倾向,不利于赢得最广泛社会大众的认同和支持,成为大众的普遍共识。对此,大众常常采取消极应付的态度(即使不明确对抗或反对)。最近有学者提出“良知恰到好处地展现”的命题,指出:“我们从小树立伟大的人生观、价值观,但对最为基本的人性尊严、人生常识等却茫然无知,记诵了许多高深莫测的思想,但在社会现实中,却对最基本的生存正义无动于衷。教育与现实之间的矛盾,不断催生着怀疑与虚无主义。”^⑧这是很有见地的。

二、核心价值体系应作为常识哲学融入大众文化

现在让我们引入葛兰西的“常识哲学”概念来加深对上述问题的认识。

常识哲学是葛兰西提出的重要概念,其含义与大众哲学、自发哲学相似,是大众普遍拥有的、既广泛流行又不那么精致、专业的思想和价值观,葛兰西对之给予了很高的评价。葛兰西的实践一元论哲学认为,哲学的目的是实践,是改造世界,真正的哲学只能是实践哲学,而实践又必须是群体的、大众的而非个体的创造历史的活动,因此,哲学必然是集体的而不是少数个体的事务:“哲学并不只是少许专业知识分子的抽象思考,而是一切人都在默默从事的具体的社会活动。”^⑨在这个意义上甚至可以说,“人人都是哲学家”。“人类的大多数,在他们都从事着实际活动,而在他们的实际活动(或在他们的行为的指导路线)中又都暗含着一种世界观,一

种哲学的范围内,人人都是哲学家。”^⑩常识哲学不是存在于职业哲学家的高度个人化、专业化的著述中,而是存在于语言本身(这种语言不是在语法上抽空了内容的词语总汇,而是特定的观点与概念的总体),存在于常识(common sense)或“健全的识见”(good sense)以及大众宗教(popular religion)中,而这种大众宗教又不同于体现在高深经典中的宗教,而是存在于大众的整个信仰、观念、迷信以及观察与行为方式中,即通常说的“民俗”(folklore)中^⑪。

这即是说,哲学不仅包括哲学家的哲学,而且包括大众的世界观,“一个时代的哲学并不是这个或那个哲学家的哲学,这个或那个知识分子集团的哲学,人民大众的这一大部分或那一部分的哲学。它是所有这些要素的结合过程”^⑫。或者说,哲学与哲学史三要素是:哲学家的哲学、作为领导集团的世界观、大众哲学。

葛兰西之所以如此看重大众哲学或常识哲学,根本原因在于他认识到,官方文化要想赢得文化领导权,其前提就是赢得大众,转化为大众喜闻乐见的“民俗”或“民间故事”,否则就不能成为真正的主流文化。

我认为,一旦官方文化因其广泛的代表性、基础性、流行性而成为真正支配大众日常生活的常识哲学、大众哲学、大众共识,那么,接下来的问题,亦即官方文化与大众文化之间的契合点的问题,以及官方文化如何转化为大众文化、如何在大众文化中得到表现的问题,也就迎刃而解了。

大众文化所体现的,正是一个社会的常识哲学,一个社会的普遍价值观——普通人普遍拥有的价值观,普通人都能达到的基本道德。我们上面提到的常识哲学的各种特征,比如大众性、基础性、广泛性等,其实也都是大众文化价值观的特征。

无论在审美形式上还是在价值取向、道德标准上,大众文化都是低门槛、低调的,是日常的,是大多数人乐于接受的(“人民群众喜闻乐见”)。这正是大众文化区别于精英文化/高雅文化的根本特征:低准入。正因为这样,大众文化才能成为一个社会普遍流行的常识审美趣味和常识价值观(因此也是主流审美趣味和主流价值观)的代表。

大众文化在形式上并不一味崇尚创新,而是偏爱惯例,如重复的结构(大团圆、因果报应等),重复的母题(永恒超越的爱情、安全和秩序的最终回归等),重复的角色规定(常常是善恶分明的)。如此等等都经常被精英们斥之为“平庸”、“老套”、“缺乏创造力”。但必须指出,它和大众的日常经验特别是期待视野是相符的,是常态的、大众乐于接受的。换言之,大众文化表达的是普通人的常态经验,而不是精英们推崇的非常态经验(精英经验),它是日常生活的文化,而不是否定日常生活的文化。

这是大众文化的本性决定的。大众文化,顾名思义是面向大众的文化(详见下文关于布迪厄的部分),因此,不但大众文化的艺术形式,而且它的价值观都必须着眼于被大众接受,这样才能实现其商业诉求。如果说大众文化的最大特征是商业性,那么,这种商业性也必须通过迎合大众包括大众的价值观才能实现。这种被最广大人群认可、喜欢的文化类型,不正是主流价值观的最佳“培育基地”吗?

美国大众文化可以说明这点。好莱坞大片的价值观就是美国社会的主流价值观。美国没有存在于主流文化或大众文化之外的官方文化。美国文化最成功的地方,就是其主流价值观、主流文化(所谓“美国价值”、“美国梦”)进入了以好莱坞大片为代表的大众文化,进入了老百姓的日常生活,因此,美国不必去搞一个专门的所谓“官方文化”,其官方文化就是主流文化,也就是大众文化^⑬。

好莱坞又被称为“梦工厂”,是制造美国梦、传播美国价值观的工厂。这个美国价值观至少

包含三个方面的核心。首先,自由和梦想是好莱坞影片中出现频率最高的词汇,自我奋斗以及某种程度的个人英雄主义,几乎贯穿于每一部影片(从《终结者》三部曲、《007》系列、《空军一号》到《阿甘正传》等等,虽然类型不同,风格迥异,但价值观何其相似)。就拿近期风靡国内的《铁甲钢拳》来说,这部表现未来世界机器人的影片,故事并不复杂,叙事轻松明快,打斗精彩激烈。但是影片最感人的依然是一种最富有美国特色的草根精神:必须保持梦想,追求自由,实现公正和正义,永远不放弃,永远不要自轻自贱,要学会自强不息,相信自己是最棒的,通过个人奋斗实现自己的价值。

其次,平民主义是好莱坞电影的另一个核心价值观,超越等级和传统习俗的爱情,是好莱坞爱情片一以贯之的主题。《泰坦尼克号》、《风月俏佳人》、《罗马假日》,都是这方面的例子。《风月俏佳人》是现代版的王子与灰姑娘的故事,《罗马的假日》则是颠倒的王子与灰姑娘的故事(公主和平民的爱情)。《功夫熊猫》一类的励志故事也属此类,强调平民主义的价值观和自我奋斗精神。“功夫之王”所需要的所谓“秘诀”其实不是什么神秘的东西,而是自我奋斗,是自信,只要对自己有信心,认为自己一定可以做到,即使像熊猫阿宝这样的江湖圈外之人,具备了这种品质,就能够成为“功夫之王”。这是典型的好莱坞价值观,也是典型的美国价值观。

第三,好莱坞表现的美国梦还包括大众对“回归正常”的渴望,宣扬日常生活中的亲情、爱情、友情永远不能丢弃,它们是生命的真正意义所在。生活再抓狂、再糟糕、再离谱、再刺激,最后一切都要回归正常,这点特别突出地反映在其家庭核心价值观方面,比如《廊桥遗梦》、《金色的池塘》。

很多人指责好莱坞的价值观陈腐老套,缺乏革命性、颠覆性和激进性,的确如此。但大体而言,大众文化价值观从来就是保守的而不是激进的(其审美趣味也是如此),是迎合大多数人趣味的,而不是着意和大众过不去的。和大众的审美和道德期待对着干的,只能是精英文化。我们可以比较一下:几乎所有的好莱坞灾难片、警匪片的结局都是灾难被排除,恶匪被降服,人类生活回归常态。为什么?因为大众普遍拥有回归正常生活秩序的渴望,拥有对安全的渴望,这是根深蒂固的,制片人和编导都不可能不尊重这种审美惯例。

大众文化恰恰因为缺乏激进性和革命性而成为落实主流文化或主流价值观的最重要管道。大众文化潜移默化地影响和改变着人们的世界观、价值观和日常生活经验,同时也在潜移默化地塑造和巩固着主流价值观。作为产量最高、受众最多、影响最大的文化类型,大众文化既是一个巨大的产业,也是确立文化领导权、落实核心价值体系的重要阵地。不能落在大众文化的生产和传播之中的价值观必定不可能得到广泛的传播,不可能深入人心,不可能成为主流文化。

正是大众文化的这个特征决定了其与精英文化的区别。精英文化是面向小众和同行的,这决定了其崇尚创新、追求差异、排斥重复和类似的品格(布迪厄的观点),其价值观和美学理想往往具有对主流文化的颠覆性。

三、迎合大众还是征服同行?——来自布迪厄的启示

布迪厄的文化生产理论可以印证我们前面关于大众文化与精英文化差异的分析。布迪厄认为,文学和艺术场域(统称文化生产场域)一方面处于与政治场域、经济场域的联系中,但另一方面又拥有相对于政治、经济场域的独立性,因而是一个双重等级制的场域。“双重等级制”的意思是:文学艺术场域中的等级化依据的是他治和自治的双重原则。文学艺术场域如果完

全失去起码的自律性,就会归于消失,权力或金钱完全征服艺术生产。这个时候,他治的等级化原则(heteronomous principle of hierarchization),亦即经济上的成功(通过书籍的销售量、戏剧演出的次数等等表现)或政治上的胜利(通过权力、职位等指标加以测定)将不受挑战地占据绝对优势。相反,自治的等级化原则(autonomous principle of hierarchization)是反权力或市场的,在这里,权力(政治)或市场(经济)上的胜利(巨大的政治权力、巨额的发行量、票房等)恰恰意味着艺术上的失败。这样,自治的等级化原则表现为与市场承认不同的特定资格授予机制和权威产生机制,它也是一种反市场或“颠倒”的特殊承认方式。换言之,“文学艺术场域的特殊性是通过这样的事实加以界定的:它越是自主,即越是完全地实现自己的场域逻辑,就越是倾向于悬置或倒转占支配地位的等级化的原则”^⑭。文学艺术场域越是自主,自治的等级化原则就越能发挥支配作用,越是不自主,他治的等级化原则就越占据统治地位。

布迪厄进而把这两套不同的等级化原则对应于文化生产的不同场域。在布迪厄看来,文化生产场域可以再划分为“有限生产场域”(the field of restricted production)与“批量生产场域”(the field of mass production)。在有限的文化生产场域中,生产者是为其他的生产者(即同行)而生产,支配这一生产的是超功利(包括政治功利和经济功利)的标准和“赢者输”(the winner loses)的游戏规则;在批量的文化生产场域中,生产者是为了大量的大众观众(mass-audience)而生产,支配它的是他治原则,亦即赤裸裸的经济功利价值。

有限文化生产场域的这种超功利追求,建构了其自身的特殊游戏规则,文化产品在市场上的巨大成功正好成为它在有限的文化生产场域遭到贬斥的原因。一部电影的高票房恰恰意味着它艺术上的失败,一部畅销的文学作品被认为是“失败的作品”^⑮。布迪厄由此认为,在文化生产场域中的最自主部分,亦即有限的文化生产场域(布迪厄举的例子是象征主义诗歌),文化实践的经济是“建立在对于所有日常经济的基本原则——商业原则、权力原则以及机构化的权威原则——的系统颠覆之上的”,这个原则被布迪厄称之为“赢者输”或颠倒的经济:“对于商业的原则的颠覆表现为排除了利润的追逐,不保证投资与金钱获得之间的任何种类的对应,对于权力的颠覆表现为谴责虚名与短暂的风光,对于机构化的权威的颠覆表现为任何学院式的训练或圣职的缺乏可能被视为一种美德。”^⑯

布迪厄认为,颠倒的经济决定了所有经济主义的解释模式(通过经济主义术语来解释反经济现象)都无法解释这个“颠倒的经济世界”(有限的文化生产世界或纯艺术世界)。当然,他并不认为颠倒的经济真地就完全超越了利益,他依然使用“经济”一词(尽管是“颠倒的”)就表明,即使是自诩超越的有限生产场域,也充满为资本、利益展开的斗争,它同样是最广义的经济(他又称之为“卡里斯马经济”)。事实是,“这种卡里斯马经济是建立在一种摆脱了任何外来的决定因素而唯特定审美意图是从的行为的社会奇迹之上的”^⑰。与通常直接瞄准发行量那种经济的决裂,恰好是颠倒的经济得以存在的前提,而这种经济反过来又是享受着各种特权、摆脱了生存之忧的精英分子所玩的游戏。比如,先锋艺术场域中最具有风险的投资(缺少发行量和直接经济回报的投资),恰恰最需要雄厚的经济实力和社会条件。

著名布迪厄研究专家戴维·斯瓦茨对布迪厄的文化生产场域分化和知识分子分化理论曾经做过这样简要的概括:

有限的文化产生场域是高度专门化的文化市场,参与者为了争夺决定何为最合法的文化形式的标准而斗争,其努力的目标指向同行的认可。这些专门化的文化市场常常围绕符号资本的专门形式(它们是相对独立于政治经济的)而得到结构的。这些可以称为抵

抗商业或政治标准的“纯科学”或“为艺术而艺术”的市场。

相反,布迪厄认为不那么专业化的符号生产场域更多地指向商业成功或大众趣味等外在的标准。它们生产的是可以迅速地或现成地转化为经济资本的东西。这使得那些更加擅长把他们的作品卖给统治阶级的文化生产者与那些在这方面不擅长的文化生产者相互竞争。^⑮

我认为,布迪厄的两个文化生产场域及其不同的等级化原则的理论,对于我们理解大众文化与精英文化在价值观和艺术形式方面的不同取向具有深刻的启示意义。布迪厄明确把大众文化视作“批量的文化生产场域”,它面向艺术圈外的大众,以商业成功(直接经济利益)为最高原则,这一点决定了它在艺术形式和价值取向上都必须迎合大众趣味,力图得到最大数量观众的认可(这是实现其商业价值的前提)。迎合大众的审美趣味和道德习惯的结果,就是大众文化在形式和价值取向方面的常规化倾向。于是就有了大众文化的模式化的叙事结构与人物性格,反复出现的主题—母题选择,雷同的、可复制的情节安排,大众化的语言风格等等。精英文化属于布迪厄所谓“有限的文化生产场域”,它是面向同行的,以同行的承认为最高原则,为了在与同行的竞争中胜出,精英文化必须在艺术形式和价值取向方面追求差异化的冒险和实验。正是这点决定了精英文化的反常规化、陌生化特征。它追求新异乃至怪异,一味求变,不考虑乃至故意挑战大众观众的审美习惯和道德习惯。精英文化是极度张扬个性的,它不但是反主流的,而且是反大众的。这方面最有说服力的例子就是晦涩怪异、离经叛道的西方现代派文学,它们无不对西方社会的主流价值观发起了激进的批判,对惯例化的艺术形式进行了激进的颠覆(比如《秃头歌女》之于“三一律”)。

我国第一部成功的通俗电视剧《渴望》也印证了布迪厄的理论洞察。王朔在其《我看大众文化、港台文化及其他》一文中,以过来人与参与者的身份谈到《渴望》的生产过程与创作经验。他指出,在该剧的酝酿阶段,他与其他编剧人员就认定:“给大众的和给自己的完全是两条思路,互不搭界。”他们明确意识到:“这不是个人化创作,大家都把自己的追求和价值放到一边,这部戏是给老百姓看的,所以这部戏的主题、趣味都要尊重老百姓的价值观和欣赏习惯。什么是老百姓的价值观和欣赏习惯?这点大家也无争议,就是中国传统价值,扬善抑恶,站在道德立场评判每一个人,歌颂真善美,鞭挞假丑恶,正义最终战胜邪恶,好人一生平安,坏人现世报……”^⑯这段话指出了以通俗剧为代表的大众文化生产,必须是、也必然是模式化的,它的价值观必须是黑白分明、简单明了的,这样才能迎合大多数人的欣赏趣味,因而不可能是个性化的,也不可能是先锋的(无论是价值取向上的先锋,还是艺术形式上的先锋)。王朔反复指出大众文化与艺术个性之间的矛盾,而且断言:“这就是大众文化的游戏规则和职业道德!一旦参加进来,你就要放弃自己的个性,艺术理想,甚至创作风格。大众文化最大的敌人就是作者自己的个性,除非这种个性恰巧正好为大众所需要。”^⑰

王朔指出,《渴望》的创作过程就像“做数学题”,“求等式”,“有一个好人,就要设置一个不那么好的人;一个住胡同的,一个住楼的;一个热烈的,一个默默的,这个人要是太好了,那一定要在天平的另一头把所有倒霉事扣她头上,才能让她一直好下去。所有角色的性格特征都是预先分配好的,像一盘棋上的车马炮,你只能直行,你只能斜着走,她必须隔一个打一个,这样才能把一盘棋下好下完,我们叫类型化,各司其职。演王亚茹的演员在拍摄过程中曾经不喜欢或者叫不相信自己扮演的这个角色是合乎人情的,找导演谈,导演也许很同情她,但他也无法对这个角色进行根本性的调整,因为四十集戏全指着这搅屎棍子在里头搅了。我们搞的是

一部大众文化产品,也叫通俗文艺作品。通俗文艺有它铁的规律,那是你无论抱有什么艺术洞察力和艺术良心也无从逾越的……”^②这一对大众文化模式化的“探索”对于中国大众文化发展提供了技术与操作上的样板。无论王朔对于大众文化类型化与模式化的强调多么过头,但他的确敏锐地抓住了大众文化与精英文化的一个根本区别。大众文化必须面向大众,这个无法摆脱的宿命使它必须通俗也只能通俗(但不一定低俗或庸俗),必须易于阅读与接受,也即是必须模式化、类型化,个性化、独创性、探索性、实验性、先锋性只能是少数艺术家圈子里的事情,用布迪厄的话说,这样的艺术生产场域是“有限的文化生产场域”,这样的作品是艺术家为艺术家自己创作的,创作者与接受者都是艺术家群体,这个群体与大众相比永远是少数^③。

四、大众文化批评:定位与尺度

由于大众文化是世俗社会大众常识哲学的集中表达,因此,大众文化批评应该是一种意在提升常识哲学的公共话语实践活动,其批评的价值尺度,不应该是宗教价值尺度或精英价值尺度,当然也不是某特定社会群体(比如某职业群体)价值尺度,而应该是适合于公民文化的普遍价值尺度,它应该弘扬的是能够得到全社会最广泛认可的价值观,它应该否定的,是公民道德底线之下的价值观^④。

让我们再次借用葛兰西的理论。大众文化批评类似葛兰西理解的“有机知识分子”的工作——把大众的常识哲学提升到有意识的高度。如前所述,葛兰西用“常识”或“常识哲学”概念来指称与专家哲学(也可以理解为泛指精英文化)不同的大众哲学,这种大众哲学实即大众文化,或至少与大众文化属于相同的文化形态。对于这种常识哲学或大众哲学的特点,葛兰西有这样的描述:“常识哲学是‘非哲学家的哲学’,或者换句话说,是各种社会和文化环境——一般人的道德个性就是在其中发展起来的——非批判地吸收的世界观。常识不是一个在时间和空间上同一的独特的概念,它是哲学的‘民间传说’,并像民间传说一样采取不可胜数的不同形式。它的基本特点在于它是这样一种概念:即使在一个人的头脑里,也是片段的,不连贯和微不足道的,这和它是其哲学的那些群众的文化和社会观点相一致。”^⑤可见,常识哲学或大众哲学具有双重特点:既是广泛流行的、大众的,因而对于群众动员具有重要意义;同时又是自发性的、无意识的和未加反思的,因而需要知识分子(专家)加以提升。与之相比,知识分子的专家哲学(精英文化)的优点是有反思性、精致而连贯,但是其缺点是个人化和脱离大众,如果不与大众结合,就会成为没有实践意义的象牙塔中的冥思苦想。葛兰西强调,知识分子(哲学家、专家)的使命,并不是把自己的专家哲学与大众的常识哲学对立起来,而是提升由“常识哲学”组成的意识形态。葛兰西虽然承认哲学家的专家哲学的确高于人民大众的平均水平,但同时警告,专家哲学如果失去与大众哲学的联系,就会失去力量与意义(至少就葛兰西所推崇的实践哲学而言)。而如果知识分子对大众常识进行精心的推敲与提升,则可以使之获得连贯性和反思性,从而成为一种“更新了的常识”^⑥。这样,葛兰西所钟情的实践哲学的使命,一方面是“把自己建立在常识的基础上”,另一方面则是“对‘常识’的一种批判”,“使之成为‘批判的’”^⑦。换言之,“实践哲学并不倾向于让大众停留于常识的原始哲学水平上,而是把他们引向更高的对于生活的理解。如果它肯定知识分子与大众(人民)之间的联系的需要,那么这样做的目的不是限制科学活动或在大众的低水平上维护整体性,而是为了建构一个知识—道德集团(intellectual-moral bloc),它可以在政治上使得大众的而不只是知识分子小群体的知识进步成为可能”^⑧。

这种旨在提高大众哲学或常识哲学的有机知识分子的工作,本质上就是我理解的大众文化批评。这种批评首先必须建立在对常识哲学或大众文化的尊重基础上,必须承认其文化(在葛兰西那里就是哲学)的属性和地位,然后才可能对它进行提升(而不是替代),使之具有反思和批判意识。这样的大众文化批评本质上不是宗教批评而是世俗批评,不是审美批评而是政治批评,不是精英批评而是大众批评,是以建设公民文化、完善公民道德为根本目的的公共话语实践。很遗憾的是,恰恰是这种大众文化批评,在当代中国极度缺乏。

当代中国的大众文化批评集中出现于20世纪90年代中期,其代表是具有强烈精英主义、道德理想主义和审美主义倾向的“人文精神”话语。此后,占主流地位的文化批评一直延续了这种倾向。“人文精神”论者对于大众消费文化的批判,是一个在世俗化的祛魅潮流中出现的反祛魅的“抵抗”运动,目的在于维护自己在80年代确立的精英地位,而审美主义和道德理想主义则正是他们质疑大众文化的合法性、为自己进行合法化辩护的两个基本立场^②。从审美主义的立场看,他们认为大众文化文本是贫乏的、复制的、类型化的,缺乏创造性和想象力,其所传达的审美经验是贫乏的;从道德理想主义的标准看,他们指责大众文化在道德上是低级的、堕落的、欲望化的,而导致大众文化蔓延的则是人的逐利本能和娱乐本能。这种审美主义和道德理想主义的文化批判,实际上已经沦为抽象的人性批判和世俗批判,他们感叹如今的大众沉溺于感官声色,丧失了对抽象哲学问题、人性问题、存在问题、终极价值问题、“天国”问题的兴趣。这是他们的大众文化批评的基本“话语型”。

但恕我直言,这种对大众文化的批判是抽象、大而无当、不得要领的,因此也是无力的、自说自话的。它用来评价大众文化的或者是宗教伦理价值观(如终极关怀、“天国律令”),或者是精英审美价值观(如独创性、实验性、不可重复性等),它们都是与大众文化异质的,也是与世俗社会格格不入的。它不是立足于葛兰西所说的提升大众的常识哲学,而是要扼杀、取代、灭绝它们。这套围绕“终极关怀”等超级能指建立的文化批评话语,显得高蹈而虚空,根本没有力量从社会理论、政治理论的层面切入大众文化的具体社会语境,把握中国特殊语境中大众文化的政治文化功能^③。具体的、立足于世俗世界及其公共空间的政治批评视野被挡在了虚幻的“人文精神”话语之外。它把90年代以来的大众文化抽象地说成“世纪之交人性精神的一场劫难”^④,或把抽象的市场经济当作自己的声讨对象,认为是市场经济刺激了人的欲望,导致人欲横流,道德滑坡,却从来没有结合当代中国大众文化或消费主义的具体社会环境,特别是政治环境,对中国特色的市场经济和消费主义的政治维度进行深入的政治经济学分析(比如权力和市场是如何纠缠、勾结、沆瀣一气的,权贵市场经济是如何形成的),他们所说的“市场经济”和消费主义是抽象的、纸上的,而不是扎根于中国本土的,正如他们拿出来抵抗消费主义的那个神秘兮兮“人文精神”是抽象的、不着边际的。他们只有所谓人文激情,却缺乏社会理性,动辄祭起宗教的大旗,诉诸天国的律令,昂扬所谓“终极价值”,恨不得灭绝世俗社会及其日常生活文化,而没有耐心与后者进行平等、理性的对话。他们把远离世俗公共世界的抽象“人文精神”作为价值基点,认为人文精神“所体现的是一种终极关怀而不是一种初级关怀,它往往超出于人的实际需要,表现出对于实际需要的异在性、对抗性和超越性”^⑤。这种对于人的实际需要不屑一顾的文化批评,其着眼点不再是具体的社会政治,也不是大众真切的世俗生活理想,而是抽象的人性,以至于认为法兰克福学派的批判理论的所谓局限就是“不谨守学术的边界,带有文化激进主义的色彩,他们往往把政治问题引向学术领域,将学术政治化,将学术直接转化为政治实践”^⑥。由于抽象的“文化精神”的遮蔽,这种文化批评往往回避对大众文化作具体的体制分析,而偏于抽象的理论探讨,一厢情愿地要求大众文化应该具有怎样的“精神高度”。

这就使得它即使在联系特定的大众文化进行分析的时候,也往往存在似是而非地套用理论的嫌疑。借用葛兰西的术语,这种精英主义、道德理想主义和审美主义的大众文化批判,对大众常识哲学充满了仇恨和蔑视,根本没有与之进行对话的诚意,因此其貌似激进的批判也就不可能达到提升大众文化的目的。用它的标准要求大众文化,结果不是提升大众文化,而是灭绝大众文化。

真正有效的大众文化批评一定是扎根于世俗社会,这样它才可能提升大众常识。它使用的批判标准和价值立场不是来自宗教天国,也不是来自先锋实验艺术,而是世俗社会的公民价值。换言之,大众文化是世俗流行文化,我们对大众文化价值观的分析,也应该依据世俗社会本身的标准,而不是宗教标准或实验艺术的标准,否则就会因为错位而导致批评的无效,变成自说自话。

按照世俗公民文化标准,我们可以发现,当代中国大众文化价值观的误区,根本不在缺少什么高蹈虚空的“终极关怀”或“天国情怀”,而在于违背了世俗公共文化的实实在在的价值底线。比如,脱离道德约束、无限渲染和美化暴力,庸俗、低级、缺乏节制的色情描写,宣扬权谋文化,津津乐道于玩弄权术,崇尚权力和地位,赤裸裸的炫富,把“好生活”等同于奢华生活,把“成功人士”等同于豪宅+美女+名车,等等。很多大众文化的价值观已经降到世俗社会公民文化的标准之下,正在继续误导国人、特别是青少年的思维方式和行为方式。大众文化圈内的有识之士对此也极为不满。比如文化娱乐记者、资深影视、广告策划人、经纪人谭飞认为,中国批评某些大片导演“只有票房观没有价值观”,指出“中国电影最主要是贩卖封建,血腥、暴力,儿子杀父亲,父亲杀儿子,欧美也有这样,人家怎么处理的?人家处理得让人看着很圣洁,而不是看得很反胃”。真格基金创始人、新东方创始人之一徐小平对此表示认同,他感言:“中国电影往往看得脑残、头痛。”还比较说:“在某个电影节上,梅尔杰克森称自己拍《启示录》是为了告诉大家暴力没有出路;《史莱克》的制片人斯皮尔伯格则想通过这部电影告诉女儿,每个人都很美,都能找到真爱;但谈到《满城尽带黄金甲》时,张艺谋则说:‘我什么都拍过了,就是没有拍过帝王的生活。’”^③

笔者也曾经以大片中的暴力主题为例,撰文批评当代中国大众文化价值观的混乱。在《夜宴》、《满城尽带黄金甲》等表现暴力和复仇的影片中,所有复仇者和复仇对象、统治者和造反者、权威和秩序的代表者或颠覆者、挑战者,几乎没有任何一方代表正义和良知,他们在使用暴力进行复仇或反复仇的时候,除了满足自己的权力和欲望,几乎没有别的理由。换言之,这些大片中的道德立场和价值判断完全是悬置的、空缺的,我们不知道应该同情影片中的哪个角色,所有角色都没有好坏之分,只有欲望、阴谋和仇恨。国王和皇后的相互仇恨,王子们之间的相互仇恨,皇后和太子的相互仇恨。这种情况在美国的好莱坞电影和港台大众文化中基本上是不存在的。正如我们前面指出的,大众文化不是勘探人性深度和道德复杂性的试验场,也不是先锋艺术手法的实验室(这是高雅前卫的精英艺术的使命),大众并不希望在大片中思考什么深刻的、带有挑战性的人性和道德问题。美国好莱坞大片或港台功夫片、武侠片的主题都是极其简单的惩恶扬善,是非分明,价值观简单而明确,这种常常被精英分子嘲笑的“惯例”、“套路”、“模式化”,是和大众的常识相吻合的,也是和大众日常生活中稳定的价值需求相一致的,对于维护一个社会的世俗价值观和道德伦理而言也是必要的。

①④⑤ 参见《中共中央关于深化文化体制改革推动社会主义文化大发展大繁荣若干重大问题的决定》(2011年10月18日中国共产党第十七届中央委员会第六次全体会议通过)。

② 参见葛兰西《狱中札记》,曹雷雨译,中国社会科学出版社2000年版,第7页。

- ③ Antonio Gramsci, "On Intellectuals", in Jessica Munns & Gita Rajan Longman (eds.), *A Cultural Studies Reader: History, Theory, Practice*, London & New York: Longman, 1996, p. 102.
- ⑥⑦ 涂尔干《职业伦理与公民道德》渠东、付德根译,上海人民出版社2006年版,第5页,第7页。
- ⑧ 上海师范大学哲学系郭美华语(参见《重申道德常识 构筑有预期的社会》,载《时代周刊》2011年第42期)。
- ⑨⑩⑪⑫⑬ 葛兰西《实践哲学》,重庆出版社1990年版,第1页,第26—27页,第27页,第110页,第111页。
- ⑭⑮⑯ Antonio Gramsci, "Culture and Ideological Hegemony", in J. C. Alexander and S. Seidman (eds.), *Culture and Society*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 47, p. 53, p. 54.
- ⑰ 韩剧在这点上也是比较成功的,韩剧体现的价值观实际上就是既低调又健康、既基础又催人奋进、具有广泛代表性和基础性的价值观,比如《大长今》所表现的自强、诚信、宽容,既感动了广大的韩国观众,也感动了广大的中国观众。
- ⑱⑲⑳㉑ P. Bourdieu, "The Field of Cultural Production, or the Reversed World of Economy", in *The Polity Reader in Cultural Studies*, Cambridge: Polity Press, 1994, p. 59, p. 59, p. 60, p. 60.
- ㉒ 戴维·斯瓦茨《文化与权力 布迪厄的社会学》,陶东风译,上海译文出版社2006年版,第259—260页。
- ㉓⑳㉔ 王朔《我看大众文化、港台文化及其他》,载《天涯》2000年第2期。
- ㉕ 最近热播的电视剧《我的娜塔莎》再次证明,大众文化因为照顾大众的文化趣味和审美期待,而不得不采用模式化制作方法。编剧高满堂透露,该剧本不是大团圆结局,导演郭靖宇在编完片子之后说:“高老师,麻烦大了,咱从元旦播到农历新年,观众看得涕泪滂沱,到最后两个人没走到一起,这观众得骂咱们呀!”高满堂一想,中国人讲究大团圆,就接受导演的建议,让两人走到一起(参见《娜塔莎式爱情不是童话》,载《北京晨报》2012年1月7日)。
- ㉖ 比如脱离了道德维度的、极端的、非理性的暴力崇拜(包括语言暴力)和权谋崇拜、赤裸裸的嫌贫爱富等等,这些都是违背公民社会的基本道德。
- ㉗ 参见拙文《去精英化时代的大众娱乐文化》,载《学术月刊》2009年第5期。
- ㉘ 顺便指出,把“人文精神”和“终极关怀”搞在一起本来就显得不伦不类,因为人文精神正是一种世俗精神,是宗教精神的反面(参见拙文《人文精神遮蔽了什么?》,载香港《二十一世纪》1995年6月号)。
- ㉙⑳㉚ 姚文放《当代审美文化批判》,山东文艺出版社1999年版,第8页,第8页,第8页。
- ㉛ 《张艺谋被批拍戏无价值观 编剧激辩中国电影弊端》,见http://news.xinhuanet.com/ent/2011-09/15/c_122036739.html。

(作者单位 首都师范大学文化研究院)

责任编辑 陈剑澜