

艺术世界的文化社会学分析

周 宪

Abstract: This article focuses on culture sociological analysis of Art world. To clarify the issue, the author distinguishes and explores some key concepts in the social institutions of art from inner structure of art to agent of art. The author argues that modern art has its game rules related to aesthetic modernity. Therefore, the Art world is one aspect of aesthetic modernity.

审美现代性是一个抽象概念,它通过具体的文化实践来实现。因此,对审美现代性的考察必须落到实处,本文将通过对现代社会文化生产、传播和消费的研究,透过文化实践的主体行为、社会机制和结构的复杂活动,将审美现代性置于一个文化社会学的背景中加以分析,以期揭示审美现代性的某些特征。

一、艺术世界

哈贝马斯在社会学意义上称之为文学公共领域的机制,在比较狭隘的美学意义上,可以称之为艺术世界或艺术共同体。艺术世界这个说法来自美国哲学家丹托(Arthur C. Danto),他于1964年发表了颇有影响的论文《艺术世界》(Artworld)。通过对后现代艺术家沃霍尔作品的分析,他指出了艺术活动的游戏规则:假如没有艺术世界的种种理论和历史,任何事物都不会变成艺术作品。“把某物看作是艺术需要某种眼睛无法看到的东西——一种艺术理论的氛围,一种艺术史知识:这就是艺术世界”(Danto, 1998: 40)。这里,他强调认识艺术作品有赖于某种复杂的制度性结构,而理论知识扮演着极其重要的作用。几年以后,另一位美国哲学家迪基发挥了这种看法,他用丹托的“艺术世界”来指艺术品赖以存在的复杂的社会制度:

艺术世界是若干系统的集合,它包括戏剧、绘画、雕塑、文学、音乐等等。每一个系统都形成一种制度环境,赋予物品艺术地位的活动就在其中进行……

艺术世界的中坚力量是一批组织松散的却又互相联系的人,这批人包括艺术家(画家、作家、作曲家之类)、报纸记者、各种刊物上的批评家、艺术史学家、文艺理论家、美学家等等。就是这些人,使艺术世界的机器不停地运转,并得以继续生存。(迪基,1986: 109, 111)

在以上两段陈述中,前一段强调了艺术世界的制度结构,后一段突出了这个制度中活动着的各种行动者。在迪基看来,关于艺术的一切判断及其标准都是在这两个环节的交互作用中运作的,它们构成了有形或无形的艺术世界。到了80年代初,艺术世界这个概念引起了社会学家的兴趣,美国社会学家贝克以此次为标题撰写了一本影响很大的著作《艺术世界》,在这本书中,贝克对这一概念做了社会学的界说:“艺术世界是由所有这样的人所构成的,他们的活动对于这个或其他世界规定为具有艺术特征性的作品之生产是不可或缺的。艺术世界的成员要协调那些活动,由此,通过涉及体现在共同实践以及通常被用作人造物中的惯例性理解来生产出作品。同样的人也以相同的方式常常(甚至是例行地)反复合作去生产相似的作品,因此,我们把艺术世界视为一个诸多参与者合作关联的网络”(Becker, 1982: 34)。这里,贝克突出了艺术世界的两个重要因素:其一,艺术世界是一个合作性的诸多人参与所构成的复杂网络;其二,在这些人的活动中,惯例性的理解或惯例本身,乃是艺术活动的基本游戏规则。所谓“艺术惯例”(artistic conventions)包含种种与艺术品生产相关的必须做出的决定、所使用的材料、用以传达特定经验或观念的抽象概念、将材料与抽象观念结合起来的形式等等。总之,惯例控制着艺术家、欣赏者之

间的关系,将他们的权利和责任明确起来(Becker, 1982: 29)。

从丹托提出艺术世界的概念,到迪基具体化,再到贝克把这一美学概念移植到社会学上来解释,我们大致可以看出,艺术世界作为一个描述艺术活动结构—行动者的总体概念,揭示了艺术活动内在的运作和相关性,以及必要的游戏规则。艺术世界这个概念与科学哲学上所说的“科学共同体”很接近。

在科学哲学家库恩看来,科学活动中有两个最重要的因素,一个是科学共同体,一个是范式。两者的关系是:“一个范式就是一个科学共同体成员所共享的东西,反过来,一个科学共同体就是由那些共享一个范式的人组成的”(Kuhn, 1970: 176)。具体说来,科学共同体是由一些专业人士构成的,他们经历了相似的教育和专业启蒙,接受了同样的技术文献和课程,由此标识出特定的科学主题,并构成了探究这一主题的不同学派。“一个科学共同体的成员把自己看作或被别人看作是对一系列共同的目标进行探索而富有责任的人,包括培训他们的接班人”(Kuhn, 1970: 177)。科学共同体有不同的层次,最宏观的层次是自然科学家,然后是物理学、化学、天文学、动物学等学科构成的专业科学家,接下来是每门学科内部更加具体的专业科学家,诸如化学学科内部的有机化学家、无机化学家等等。在我看来,库恩的共同体和范式两个概念实际上是和艺术世界和惯例这两个概念对应的。科学共同体就是艺术世界,而范式亦即惯例。科学和艺术活动的研究都倾向于指出一个重要的事实,那就是结构与行动者的关系具体呈现为人在特定语境(结构)中依据一定的游戏规则(惯例或范式)来行事。

至此,有两个问题需要我们进一步讨论。第一,所谓的艺术世界或艺术共同体与公共领域有何联系?第二,艺术世界是一个历史概念,不同的历史阶段有不同的艺术世界组织结构,那么,现代性所塑造的现代艺术世界与传统的艺术世界有何区别?第一个问题的解答将深化我们对公共领域的讨论,第二个问题的分析将把我们的目光带向更加复杂的审美现代性问题。

从概念角度说,市民社会是一个大于公共领域的概念,如哈贝马斯所说,公共领域是市民社会的一部分。同理,在我看来,公共领域和艺术世界这两个概念的关系亦复如此。换言之,公共领域是一个种概念,而艺术世界则是一个属概念。假如说市民社会存在着诸多不同的公共领域的话,那么,艺术世界可以被视为这诸多公共领域之一。也就是说,艺术世界是公共领域的一部分。因此,我们对艺术世界的讨论将仍然继续着公共领域的研究。

至于第二个问题的解答,比较来说要复杂得多。如果我们采用哈贝马斯的说法,亦即现代公共领域出现在18世纪,而政治公共领域的雏形又是文学公共领域,那么,我们有理由认为,此前所具有的都只能是传统的或古典的公共领域,或称前现代的公共领域。进一步,作为公共领域一部分的艺术世界亦有传统与现代之分,18世纪以前的是传统的艺术世界,而这之后则是现代艺术世界。从思想史角度说,这里的一个重要分野是启蒙运动。在一定意义上,以文学公共领域为代表的现代公共领域,乃是启蒙运动的一个颇有特色的发明。那么,我们应该如何分析传统的艺术世界和现代艺术世界呢?这里,我选择两个层面加以剖析。第一,艺术的合法化问题;第二,艺术生产、流通和消费的内外机制问题。这是两个既有联系又有区别的问题,它们都涉及到审美现代性的核心问题。

在任何社会中,艺术都以某种形式获得自己的合法化,否则它作为一种话语活动是不允许存在的。但是,传统艺术世界与现代艺术世界的存在和运作的原则有很大差异。简单地说,传统艺术世界的合法化依据他律性的要求,而现代艺术世界则是一种自律性的合法化。传统艺术世界的存在是他律性的,换言之,参与艺术生产的种种角色均服务于那些非艺术的目标和要求,诸如贵族的、宫廷的、教会的种种要求和目标等。比格尔把艺术的历史概括为三种形态:祭祀艺术、宫廷艺术和资产阶级艺术,依照这个区分,前两种显然是前现代艺术,而第三种艺术则属于现代艺术(Bürger, 1984: 48)。毫无疑问,前两种艺术的合法化要求总是来自部族、宗教或宫廷,而不是艺术家对艺术自身的要求。

德贝尔杰克认为,古代艺术的合法化依赖于三个条件:第一,传统艺术实践是通过对合法化的、外在的、他律的要求实现的;第二,统治性社会集团具有某种优越地位,这种地位使他们在经济上和意识形态上有能力控制总体社会关系;第三,统治性社会集团的艺术品的合法化,标志着一种保护人的特殊社会

关系。这就构成了传统艺术世界保护人与艺术家的复杂关系,而传统社会中的赞助有三种主要方式:契约、保护人的吸引力和选择性的订货(Debeljak, 1998: 60—61)。这种艺术世界的存在理由和运作机制表明,“艺术场”尚不是独立的自足领域,它完全受制于统治阶级的“权力场”的支配(布迪厄语)。

促成现代艺术世界自律合法化的原因是多样的,诸如市场交换和货币经济的崛起,教会和贵族的衰落,民主的兴起和教育的普及等等。^①传统保护人的绝对统治权力的衰竭,使得艺术家逐渐脱离被保护和控制的危境,尽管这个过程从文艺复兴时期已经开始,但只是到了18世纪才逐渐完成(Hauser, 1985)。现代艺术世界自律的合法化就是把艺术存在的理由从艺术之外挪至艺术之内,艺术不是为了非艺术的理由或根据而存在的。所以审美趣味、审美判断、自由美、唯美主义、为艺术而艺术这类现代性的美学观念才会出现。特别是由于市场的形成,由于艺术有可能作为商品被购买,由于货币这个无处不在的普遍中介,艺术家便得以在一个自由的空間里进行艺术生产。用齐美尔的话来说:“劳动成果可以体现为货币,并用货币来支付,这种特性历来被看作人身自由的一种手段和支持”(齐美尔, 2000: 6)。从面对保护人到面对市场,这是艺术世界从传统形态向现代形态的深刻转变。传统艺术生产中的那种对个人的情感归属、政治忠诚或主题限制,日益转向面对无名的非个人性的庞大艺术市场。这一方面使得现代艺术家获得了空前的自由;另一方面又使得艺术家面临着新的困境,因为他无法预料谁会成为自己产品的主顾,也无法预先知道什么主题或风格的艺术品会获得社会认可。这就导致了各种复杂的现代艺术世界内外机制的形成。于是,我们转入对第二个问题的讨论。

二、艺术的社会机制

艺术家从面对具体的保护人到面对无名的不确定的市场,这个转变必然导致种种艺术的中介机制的出现。假如说前现代艺术世界较多地呈现为保护人—艺术家这类雇主—雇工的直接关系的话,那么,现代艺术世界最重要的发明就是种种中介性社会机制的出现。换言之,传统艺术的生产与消费具有直接性,无论宫廷、抑或教会、贵族,他们就是艺术品的直接消费者,前现代艺术家的生产就是直接满足这类拥有权力和金钱的主顾的特定需求的。现代艺术家摆脱了这种人身依附关系而获得了艺术创作的自由职业,这个解放带来的变化是深刻的。但是,从艺术家到市场,中间必须经过诸多环节,生产与消费之间的中间环节——传播与流通——便具有相当重要的意义。

威廉斯从文化社会学上界定的两个关键词对于这里的分析尤为有效,一个是 institutions, 一个是 formations。威廉斯写道:“我们可以提出以下基本的区分:一方面是‘文化生产者’(尽管是抽象概念,审慎地说却是一个中性的概念)与种种有形的社会 institutions 之间多变的关系;另一方面,则是在其中‘文化生产者’已被组织起来或组织自己的变化关系,亦即他们的 formations。这是一个工作性的界定,它使得探讨文化的有效社会关系的某些路径成为可能。”(Williams, 1982: 35)在威廉斯那里, institutions 被当作艺术外部的种种社会关系,而 formations 则被视作艺术内部的组织,据此,我将前者译成“社会机制”,后者译成“内在结构”。我们不妨将这两个概念视为现代艺术世界运作的内外机制,换言之,体制就是那些对艺术生产、传播和消费具有中介作用的种种外部社会机构,从哈贝马斯所说的文学公共领域中的咖啡屋、俱乐部、沙龙,到各种制度性因素(诸如出版社、杂志、剧院、博物馆、音乐厅、图书馆,甚至学校等等);而内在结构则是专指艺术世界的内部组织,诸如艺术家协会、专业艺术家团体、学派或运动等等。

从历史角度说,威廉斯把艺术的社会体制区分为三种基本形态:保护人制、市场制和后市场制(post-market institutions)。保护人制是最古老的传统艺术活动制度。威廉斯具体分析了四种保护人赞助形式:第一种可称之为“分封制”,比如被封某种头衔的诗人为某个家族服务,或是依赖于某个家族,或是在若干家族间穿梭往返,受到款待或支持。第二种形式可名之为“雇佣制”,它的具体形式是宫廷或某个显赫

^① 德贝尔杰克认为,从外在的他律的合法化,到内在的自律的合法化的转变出现在18世纪,尽管其端倪早在17世纪初就出现了。导致这个转变的三个直接的相互交错的原因在于:一是资本主义生产方式的出现,以及劳动的社会分工的扩展;二是由于新的生产方式所引起的工业革命;三是议会民主的兴起导致了专制社会的和政治的秩序的瓦解。(Debeljak, 1998: 65)

家族雇佣某个艺术家,这种雇佣代表了对艺术家的某种“官方承认”。第三种形式比较独特,也许可以看作是“社会支持制”,它不大关注对艺术家的直接雇佣和委托制作,而是关注某种社会保护或社会承认,虽然尚有一些雇佣和委托,但主要的支持机制是社会承认,比如传统的维多利亚剧院。最后一种形式是“锥形市场制”,亦即虽然延续着前面三种形式的功能,但出卖艺术品则是这一形式的基本目标。威廉斯发现,前两种形式的资助人提供了款待、报酬和直接的货币交换(尤其是第二种),但作品的生产是为了他们的,并为他们所拥有。第三种形式的资助人则是提供了社会名声和保护,但这种形式常常有赖于能付得起钱的人。第四种资助人的功能是为艺术家进入市场提供早期的支持和鼓励(Williams, 1982: 34—43)。我们不妨将这四种制度形式视为一个彼此交替演变的过程,其中值得注意的是,这些艺术生产的体制逐渐赋予艺术家越来越多的选择和自由,进而摆脱了宫廷和贵族的直接控制,转向市场和更加广大的消费公众。

从保护人制向市场制的转变虽然经历了漫长的过程,但这一转变具体体现为传统艺术体制向现代艺术体制的变迁。在威廉斯看来,重要的变化就是出现了作为商品的艺术品和作为特殊商品生产者的艺术家。生产是为了货币交换,而作品则是为了买卖或被拥有。市场制的发展有两个阶段,即艺匠和后艺匠阶段。前者是将自己的产品直接投入市场,后者则是通过各种中介机制和市场发生关系。当然,这种中介机制也包括两种不同角色,一种是流通性的中间人,另一种是生产性的中间人。虽然艺术家仍然是艺匠,但他已处于一个更为复杂和更加组织化的市场结构之中,因此他越来越依赖于中间人。而艺术家与中间人以及市场的复杂关系便构成了现代条件下艺术家复杂的社会关系。由此便引申出诸多审美现代性的内在矛盾。威廉斯认为,这里涉及的一个重要问题是艺术家对自己作品的责任,与他对公众和市场的责任之间的关系。哈贝马斯曾这样表述审美现代性的矛盾:艺术在面对实用价值压力条件下据守自身的自律性,一方面有可能成为一种反文化或否定的文化,另一方面又面临着商业化的大众艺术的威胁。恪守自律性形式主义艺术仍然无法回避的矛盾是,在拒绝市场和通俗化的消费需求的同时,又可能使艺术成为大众无法企及的“象牙塔”(哈贝马斯, 2000: 109—110)。而布迪厄则从另一层面指出:“文学或艺术场在所有时代都处在两种等级化原则的抗争之中:他律性原则,这一原则对那些在政治上和经济上处于支配地位的人有利;另一原则是自律原则(亦即‘为艺术而艺术’),赞成这一原则的人拥有特殊资本,他们倾向于某种程度地独立于经济之外,并把暂时的失败当作选择的标志,将成功视为妥协的标志。”(Bourdieu, 1993: 40)“失败”被看作是自己选择的标志,而成功则被认为向市场的“妥协”,这清楚地表明现代艺术家处于一个复杂的张力结构之中。贡布里希具体描述了这个矛盾和困境,对现代艺术家甚至审美现代性的理解必须充分注意到这个矛盾和困境:

艺术家与其顾主的关系往往变得十分紧张;顾主的趣味总是固持一端,而艺术家则感到他们无法满足顾主的要求。假如一位艺术家为了赚钱而被迫迎合顾主的口味,他就会觉得自己做了“妥协”,从而丧失了自尊和别人的尊重;如果他决心依自己的“心声”行事,拒绝接受那些与他思想格格不入的订件,他就难免会有冻馁之忧。这样,在19世纪的艺术家中便产生了一道很深的裂痕,一部分艺术家的天性与信仰允许他们因袭旧习,并满足观众的要求,而另一部分艺术家则宁愿孤芳自赏,在寂寞无闻中保持他们高傲的节操。更为不幸的是,由于产业革命的爆发和手工业的衰落,缺乏传统教养的中产阶级的兴起以及廉价的冒牌艺术品的泛滥,群众的审美趣味已经遭到了严重的破坏。(贡布里希, 1987: 313)

在经历了一系列发展阶段之后,新的媒介或中介体制的出现,使得艺术生产过程中的社会关系更为复杂。比如文学生产中的出版社、杂志、报纸等新形式的出现,导致了从市场专业人士向法人组织的专业人士的转变,这时艺术家完全被一个新的法人组织结构所制约。在威廉斯看来,市场文化的晚期阶段全然不同于早期阶段,一个最显著的标志是在其体制越加中心化的过程中,文化体制变成为一般社会组织的组成部分,成为整个社会组织和经济组织的有机组成部分,不再像早期阶段那样是边缘性的和小规模的了。这就导致了后市场体制的出现。在哈贝马斯那里,这个发展趋势被描述为公共领域的重新“封

建化”，或者更加明确地说，公共领域的结构转型消解了公共领域自身。在威廉斯的分类中，就是进入了后市场阶段，或者用流行的说法，亦即后现代文化或消费社会。

后市场体制在威廉斯看来有三种重要的形式：现代赞助、中介机制和政府。现代赞助大都是通过一些机构（如基金会、捐赠组织或私人赞助者等）来资助那些非盈利性的艺术。而介于现代赞助机构和政府体制之间的中介机制主要是通过公共收入来资助某些艺术。国家作为一个机制一方面设立了种种国家性机构：从文化部到种种下属机构；另一方面则是国家的文化政策影响到文化生产。由于国家作为一个重要的机制介入文化生产，传统的市民社会和公共领域被严重削弱了。

这样我们可以把艺术世界的体制区分为三种历史形态，首先是前现代的体制，它以保护人及其资助为主要方式；其次是现代的体制，它以市场化的机制为主导；第三种是后现代的机制，它表现为公共领域的衰落，以及文化机制被整合到社会和经济的体制之中，因而不再有其公共领域的自律性质。前现代的艺术机制由于其受制于宫廷、教会和贵族，艺术家与顾主有一种面对面的直接的社会关系，忠诚和服务是艺术生产的基本要求。因此，在前现代体制中，艺术家的批判潜能和反叛性被压制了。在市场化为主导的现代艺术体制中，艺术家从对宫廷和贵族的直接忠诚中解放出来，以货币为媒介，通过种种流通性和生产性的中介环节与市场发生联系，因此艺术的自律性和艺术家相对独立的自由职业由此形成。在这种条件下，诚如前面所引贡布里希的描述，艺术家的社会批判潜能得以激发出来，从而构成了审美现代性对社会的反思批判倾向。当然，这时市场化的文化体制对艺术家也造成了某种复杂的制约和影响，从而构成了审美现代性自身的矛盾性和暧昧性。进入后市场体制，文学公共领域被文化消费的“伪公共领域或伪私人领域”（哈贝马斯语）所取代。一方面私人领域和公共领域之间的界限消解了，“公众的批判意识成为再次封建化的牺牲品”；另一方面，此前公共领域中形成的文化批判公众，转变成为消费社会中的消费公众，“市场规律控制着商品流通和社会劳动领域，如果它渗透到作为公众的私人所操纵的领域，那么，批判意识就会逐渐转化为消费观念”（哈贝马斯，1999：185，188）。

我以为，哈贝马斯所描述的过程的确存在，但是他却夸大了“再次封建化”现象，因此得出了批判意识将让位于消费观念的悲观结论。实际上，在后市场（后现代）的文化体制集中化和整合过程中，尚存在不少体制上的缝隙和空间，为反叛的话语生成提供了制度上的可能性。恰如葛兰西的文化霸权概念所表明的那样，文化霸权不可能一统天下，对抗话语的存在不但是可能，而且是必然的。所以哈贝马斯30年后也认识到自己“从文化批判的公众到文化消费的公众”的论断过于简单化了。他注意到霍尔所描述的不同解码实践或策略的存在，注意到巴赫金对民间文化或大众文化对官方文化反叛的狂欢化可能性（哈贝马斯，1999：7，17）。也正是在这个意义上，我们有理由认为，后现代的文化体制虽然已迥异于现代文化体制，但是审美现代性的基本精神，尤其是那种批判性和反思性仍有可能贯穿其中。所以我们可以说后现代精神中延续着审美现代性。当然，审美现代性的诸多方面的矛盾性，在后现代文化中也变得更加突出了。

三、艺术世界的内在结构

以上我们主要讨论了艺术世界的社会机制的种种复杂形态及其历史演变，这一节我们将主要讨论艺术世界的内在组织结构及其审美现代性特征。比较地说，哈贝马斯的公共领域研究偏重于社会学的说明，因此对诸如文学公共领域自身的某些审美现代性特征未予充分关注。而威廉斯的文化社会研究，则比较关注艺术世界自身的种种运作要素和结构。因此，他把体制视为艺术与其外部的社会关系，而将结构视为艺术内部的社会关系。

威廉斯认为，早期的艺术世界内在组织形式大致有如下几种。第一种是12和13世纪的行吟诗人组织规约，这些规则制约着行吟诗人的创作。第二种是源于中世纪后期的手工业行会，它把具有特殊技艺的人集中起来，提供专门的技能训练和颁布技术标准。手工业行会的形式多样，诸如14世纪的佛罗伦萨行会，或英国早期的戏剧节等。第三种早期形式是学校，它几乎是和美的艺术观念同步出现的。学

校的出现导源于两个变化,一是教会的衰落和世俗社会的兴起,另一个是艺术与工艺的分家。于是,艺术教育取代了行会的技能训练,师生关系取代了师徒关系,艺术家逐渐取得了独立的社会地位。第四种形式是专业学会,这种机构组织主要是商业性的,负责一些经济上的安排。最后,也就是第五种形式,是我们这里尤其需要讨论的,就是艺术运动。它通过文艺运动、风格流派、不同圈子和种种主义等形式呈现出来(Williams, 1982: 58—62)。这里,我们不妨把行吟诗人组织、手工业行会、学校、专业学会和文艺运动这五种艺术世界的内在结构,看作是依次相继出现的序列,它们跨越了从中世纪后期到现代的漫长历程。如果说行吟诗人组织和手工业行会尚属前现代形式的话,那么学校、专业学会和文艺运动则进入了现代形式。尤其是文艺运动这一特殊的形式,在现代时期几乎成为现代艺术的内在组织的显著形态。

现代艺术世界与文艺运动这一结构形式的关系十分密切。具体说来,文艺运动又可以区分为风格流派、独立艺术家、分裂性群体和专业集团等形式。威廉斯更具体地将现代文化的内在组织的运作方式区分为外在和内在两种类型。其内在形式区分为三种:第一种是建立在正式成员或会员基础之上的组织;第二种是围绕着集体公开宣言而组织起来的非正式群体,比如一次展览,一家出版社或杂志,或一个公开宣言;第三是除了上述两者之外,建立在非正式的或偶然表现出来的结盟或群体认同。其外在关系也有三种形式:第一是专业性关系,诸如统一艺术门类或特定风格所构成的艺术家之间的关系;第二是另类关系,一些艺术家认为现有艺术体制排斥他们的风格或作品,于是他们便形成了某种特定的关系;第三是对抗关系,要么是第二种对抗现有体制的另类关系,要么是更一般地反抗现存状况(Williams, 1982: 68—70)。在我看来,威廉斯所描述的这些文化组织形态,在相当程度上涵盖了现代艺术世界内部运作的基本结构,不妨看作是对公共领域概念更加深入的具体化研究。

从审美现代性角度来说,内在组织和外部关系揭橥了以艺术为代表的现代文化是如何具有特定的反思性和批判性功能的。在这方面,威廉斯对“另类关系”和“反叛性艺术家”的某些看法尤为值得关注。他特别注意到19世纪中叶以来各种独立的文化组织越来越突显,这与两种趋向有密切关系:(1)市场的组织化和专业化,这导致了进一步的劳动分工;(2)社会及其文化自由观念的发展,导致了对各种艺术品与风格的宽容和接纳。在我看来,威廉斯对另类和反抗性的艺术家内在结构的分析,最能体现出审美现代性的某些特质,因为这些文化结构从相当程度上看,正是审美现代性所以可能的社会学原因。他写道:

首先,我们已经注意到这样一种观念的不断传播和发展,那就是“现代”社会的主导价值观无视或迥异于艺术的实践和价值观,或者说后者比前者更优越,或者说前者敌视后者。这些观念的范围很复杂,它的社会历史同样也很复杂。其社会基础包括:(1)对许多艺术家来说,从保护人制向市场制转变带来的危机;(2)在某些艺术中,从手工向机械复制的转变的危机;(3)在一个具有紧张和普遍社会冲突的时期,保护人制和市场制中都出现了危机;(4)某些群体对前资本主义和(或)前民主的社会秩序的依恋,在这种社会秩序中,某些艺术获有一般特权中的某种特权;(5)其他群体对社会秩序民主化的依恋,并把这种民主化看作是艺术能够对此有所贡献的普遍解放和人类发展的一部分;(6)与一种“商业的”和“机械的”文明更加广泛的对抗,它常常重叠甚至似乎统一了多种政治观念。而艺术的实践和价值观恰恰有别于上述文明。

(Williams, 1982: 72—73)

威廉斯所描述的冲突和危机就是审美现代性所以构成的动力学,也是那些具有颠覆精神的现代艺术运动所以构成的动力学。它既包括从传统形态向现代形态转变过程中引发的危机,更涵盖了现代性过程本身的内在矛盾和外在冲突。这里重要的是威廉斯所说的艺术优于且敌对于商业性和机械性文明的观念的广泛传播。因此,现代艺术世界的内在组织和外在关系均呈现出复杂的现代性冲突。特别是威廉斯强调,自18世纪后期以来的现代时期,就是一个上述观念传播得越来越广泛的时期,进而形成了一个关于“外在”文明迥异于“内在”或“人的”文化的看法,因此艺术和艺术家的现代意义不仅是指特定的狭隘的意义,而且蕴含了更普遍的(另类或对抗的)价值观。虽然18世纪后期这种观念传播开来,但威廉斯注意到,一直到19世纪下半叶才出现产生现实影响的另类艺术和对抗艺术,这是因为只有观念还不

够,还必须依赖于更加广泛的社会条件。而艺术世界新的组织就依赖于支配性的社会秩序中潜在的支持集团的出现。在威廉斯看来,一个社会阶级在文化上并不是铁板一块,由于社会和阶级的发展变化,某个阶级中特定的群体会有兴有衰。因此,这一阶级内部的诸群体便会有“另类的”文化上结盟的可能性,这种结盟并不体现出作为整体的阶级特征。另外,即使是在一个阶级内部,实际上也存在着内在的分化过程,因此也就存在着“另类”文化产生的基础。

依据这个分析,审美现代性实际上正是统治阶级内部的另类话语形式,它挑战主导的霸权的话语,从内部质疑并颠覆其合法性。在哈贝马斯的公共领域理论中,公共领域并不是对所有民众和阶层开放的,他发现公共领域的参与者是“拥有一定财产和受过良好教育”的人(哈贝马斯,1999:42)。或者换一种说法,艺术家在资产阶级社会中并不是无产者和劳动阶级,准确地说,他们是知识分子,而依照布迪厄的说法,知识分子是“被统治的统治者,即是说,是统治者中的被统治者”(Bourdieu,1991:654)。这恰恰就是审美现代性自身的矛盾性和暧昧性的一个根据,也是为什么资产阶级的文化反过来反对自己的社会存在的原因所在。它深刻地触及艺术家在现代社会的复杂的角色意识和行为(详后)。

其实,我们只要对19世纪下半叶以来种种文学艺术运动加以检视,便不难发现在这一现代主义文化运动中,另类的和对抗的倾向是相当显著的。未来主义的宣言如是说:

- 1.我们要歌颂追求冒险的热情,劲头十足地横冲直撞的行动。
- 2.英雄、无畏、叛逆,将是我们诗歌的本质因素。
- 3.文学从古至今一直赞美停滞不前的思想,痴迷的感情和酣沉的睡梦。我们赞美进取性的运动、焦虑不安的失眠、奔跑的步伐、翻跟头、打耳光和挥拳头。

……

- 10.我们要摧毁一切博物馆、图书馆和科学院,向道德主义、女权主义以及一切卑鄙的机会主义和实用主义的思想开战。(马里内蒂,1994:5-6)

字里行间充溢着一种强烈的反叛冲动,一种告别过去的快感,一种摆脱任何陈规旧习的动力,其另类性和对抗性昭然若揭。另一个类似的例子是英国的布鲁斯伯里学派,它属于内部组织的第三种形态,即非正式的结盟。这个群体在1910年代通过某个家庭而联系在一起,他们是一帮生活在伦敦的学者和艺术家。这些人的家庭背景大致相当,出生于专业人士或行政官员的家庭,在公学或大学中接受教育,剑桥成了他们聚会的场所,其中著名的学者有凯恩斯、斯特拉齐,著名艺术家和批评家有伍尔芙、戈兰特、贝尔、弗莱等。这个群体有一些明显特征,一是他们虽然也属于统治阶级,但是其特定教育和家庭背景使之有别于统治阶级的工商阶层。一方面他们隶属于统治阶级,另一方面他们特殊的较高的教育价值观又使之成为统治阶级中的一个独特支脉,在这个意义上说,他们是统治阶级中的一个派别,拥有一个超越了具体民族的、阶级局限的普遍文化观。威廉斯指出,基于两个理由他们是真正的持不同政见者:其一是这个派别更加鲜明地表现了自己的价值观,诸如坚持完全开放地思考,主张宽容等,这与政治上和经济上的当权者的狭隘和偏见是迥然异趣的;其二,这一学派基于或表现了一个悖论,亦即教育改革主要是针对男性的,女性相对来说被排斥了。但来自同一家庭的一些女性却又由于其直系关系而参与这一学派,比如女小说家伍尔芙。威廉斯发现:布鲁斯伯里学派逐渐开始批判统治阶级的种种观念,诸如统治阶级的帝国主义、压迫性的殖民主义、失控的资本主义、性别不平等、刻板的生活方式、伪善、对艺术的漠不关心等等。他们的想法是,一个更加文明的社会是远离非理性的制约的,人们对生活的政治的和经济的结构进行明智的管理。“随着这些条件总体上或特定时期局部地实现,人们将作为自由的和宽容的个体而生存,他们会在种种合理的人类多样性和亲昵关系中发现自己最深层的价值”(Williams,1982:81)。这些观念以不同的形态深蕴在小说家伍尔芙的作品中,蕴含在美学家贝尔和弗莱的现代美学理论中。

因此,如果把现代主义艺术看作是审美现代性的主要形态,那么,我们有理由认为,现代主义所昭示的审美现代性,无论其对抗启蒙现代性或社会现代化的质疑与批判,抑或其自身的矛盾性和暧昧性,都

可以从文艺运动的种种复杂表征中看出。

四、艺术世界的行动者

以上我们主要讨论了作为结构的社会体制和内在结构,艺术家作为行动者或动因是在这样的框架结构中行动的。现在,我们把焦点集中到作为行动者的艺术家及相关角色,考察他们自身的角色行为和角色意识,并由此深入到审美现代性问题中去。

在前面的讨论中,我们大致得出了一个结论性的看法,独立的自由职业的艺术家乃是一种现代现象,是现代社会和文化的产物。恰如布迪厄所说:“随着非个人化的市场的发展,不再依赖于保护人或收藏家,或者更普遍的是,不再依赖于直接委托订单,这就导致了艺术家越来越多的自由。”(Bourdieu, 1993: 114)也正是在这一点上,威廉斯所说的那些现代观念才会出现,诸如艺术所代表的文化优越于社会统治阶级的价值观,布迪厄则视之为“浪漫主义发明”。因为只是到了这个时候,作为审美现代性表征之一的关于现代艺术家的种种观念或“神话”才衍生出来,特别是将艺术家视作一个独立不羁天马行空的人,或是将艺术家视为具有特殊创造天赋的人,或是把他们当作生产一种超越其他任何物质商品的特殊创造物的人,等等。特别需要注意的是,关于艺术家的现代观念同时对应着许多相关概念:天才,想象力,美学,美的艺术,审美教育等等。而这些审美现代性的关键概念又是启蒙运动宏大叙事的产物,它依赖于诸如自由、平等、理性、主体性等启蒙叙事的观念。诚如有的学者所发现的,艺术作品和艺术家从宗教的合法性的律令和要求中解放出来,便导致了艺术获得了自律的社会地位。耐人寻味的是,正是在这个时候,出现了韦伯所说的知识分子对目的(工具)理性的最初批判,这种同时性绝非偶然,因为敏感的艺术家越来越感到目的理性乃是支配着资产阶级社会的主导原则(Debeljak, 1998: 65)。

更进一步,从结构与行动者的互动关系来看,现代艺术世界的完整运作,不仅需要艺术家,更需要种种中间角色,这些角色既包括种种“流通性”和“生产性”的中间人(出版商、经纪人等),又包括现代艺术世界的诸多新角色,诸如艺术批评家、美学家和理论家等等。用迪基的描述来说,就是现代艺术世界是由各种与艺术生产、传播和消费有关的人组成的,“艺术世界的中坚力量是一批组织松散的却又互相联系的人,这批人包括艺术家(画家、作家、作曲家之类)、报纸记者、各种刊物上的批评家、艺术史学家、文艺理论家、美学家等等。就是这些人,使艺术世界的机器不停地运转,并得以继续生存”(迪基, 1986: 111)。

前面我们提到了像布鲁斯伯里集团那样有代表性的艺术世界行动者,他们的社会地位和角色行为决定了他们属于统治者中的被统治者。正像这个学派的继承者们所描述的那样,他们是“知识分子贵族”(intellectual aristocracy)(Williams, 1982: 80)。在我看来,现代艺术世界的这些行动者最典型地代表了现代知识分子的某种社会角色,就像布鲁斯伯里集团的知识分子那样,他们不满于资产阶级社会的主导价值观,力图超越这种局部的价值观而渴望一种普遍的宽容的文化。他们是典型的人文知识分子或批判性知识分子。从这个角度来思考艺术世界的行动者,将把我们带入更加复杂的知识分子角色的演变逻辑及其与审美现代性的关系的思考之中。

将艺术家和相关的专业人士视为现代知识分子,便可以把一个在艺术这一专业领域劳作的生产者与更加广泛的精神生产者共同体结合起来加以考察。从历史角度看,知识分子乃是现代社会的产物,它和启蒙运动密切相关,换言之,是启蒙运动催生了现代知识分子。依据韦伯的看法,现代化的过程就是一个不断加深的分化过程,宗教一形而上学的世界观被不断细分的专业领域和知识所取代。如果说文艺复兴时代达·芬奇和米开朗基罗这样的艺术家,一人身兼艺术家、科学家、工程师、发明家、作家、哲学家等多重角色的话,那么,在马奈或毕加索时代,这种万能的“全人”已不复存在。伴随着现代社会剧烈的分化过程,艺术家已退入相当专业化相当狭窄的艺术领域。这一分化过程既给艺术家带来了限制,又给他们带来自由。现代艺术的自律性便从这一深刻的分化过程中应运而生,作为独立职业的自由艺术家因此而出现。但是,作为人文知识分子的艺术家,是一个常常想要越出自己专业边界的人,正像布鲁斯伯里集团所表明的那样,他们虽有自己的专业,心中却总是关怀着普天下的许许多多大事。这正是

现代知识分子角色的一个深刻悖论。一方面,现代社会的分化使得艺术家退缩到艺术世界从事专门的艺术品的生产;另一方面,他们又总是那样的不安分守己,担纲兼济天下的重任。这是艺术家的知识分子角色的内在矛盾,又是社会文化的复杂期待所致。

毫无疑问,现代社会是一个在分化基础上形成的专业社会,专家通常被误认为就是知识分子。威廉斯认为,就知识分子这个关键词的考察表明,“知识分子这个词现在通常被中性地加以使用,有时甚至是善意地加以使用,用来描述从事某些知识劳作的人,尤其是从事最一般的知识劳作的人。在大学里,有时需要在兴趣有限的专家或专业人士,与带有更广泛兴趣的知识分子之间做出区分”(Williams, 1985: 170)。这就意味着,专业人士虽有知识,但却不是严格意义上的知识分子,因为他们的工作只限于狭窄的专业领域,而知识分子却要对公众说话,说的决不是艰深难懂的专业话语。所以鲍曼认为,成为一个知识分子的意义就在于,“超越对自身所属专业或所属艺术门类的局部性关怀,参与对对真理、判断和时代之趣味等这样一些全球性问题的探讨中来。是否决定参与到这种特定的实践模式中,永远是判断知识分子和‘非知识分子’的尺度”(鲍曼, 2000: 2)。也正是在这个意义上,萨义德坚持认为,真正的知识分子是“业余的”(萨义德, 2001: 第四章)。这里便涉及到审美现代性的一个根本特性,那就是审美现代性本身并不只是关于艺术或审美,它必然关涉到更加丰富更为普遍的宏大叙事。从审美现代性出发,一定会进入更加广阔的社会文化领域,不可避免地要对普天下大事作批判和反思。因此,作家艺术家所构想的艺术世界就决不再是天才的想象力游戏,而是带有深刻的现实社会关怀和形而上终极关怀的性质。在艺术领域里劳作,这样的审美现代性冲动就是必然的。

如前所述,现代知识分子是启蒙运动的产儿。从启蒙运动到当代,知识分子的社会角色是不断变化的,这突出地反映在艺术家、批评家或美学家身上。这里我们可以采用社会学家鲍曼的一种历史描述,亦即自启蒙运动以来,知识分子经历了一个从“立法者”到“阐释者”的角色变化。在我看来,这个变化尤其明显地反映在艺术世界的行动者艺术家、批评家和美学家角色行为中。所谓立法者,在鲍曼那里是对知识分子策略的一种描述:“立法者角色由对权威性话语的建构活动构成,这种权威性话语对争执不下的意见纠纷做出仲裁与抉择,并最终决定哪些意见是正确的和应该被遵守的”。而“阐释者角色由形成解释性话语的活动构成,这些解释性话语以某种共同体传统为基础,它的目的就是让形成于此一共同体传统之中的话语,能够被形成于彼一共同体传统之中的知识系统所理解”(鲍曼, 2000: 5—6)。通俗地说,立法者具有某种至高无上的权威性 or 权力,而解释者只是在促进理解、交往和沟通方面展开解释工作。这种角色的变化是和现代性的发展密切相关的。简单地说,在启蒙运动时期以及后来现代主义时期,知识分子在宽泛的意义上乃是处于社会文化中心的权威的立法者,这一时期他们所以具有某种“立法权威”,在鲍曼看来是因为启蒙时代所确立的现代性的显著特征是“知识/权力”共生现象。导致这种现象的根源在于两个发展新趋向的合力作用:第一种力量是现代国家的诞生,它需要某种秩序模式来管理国家。在这个过程中,知识分子发挥了传授知识、宣传理性、驱逐蒙昧、确立规则等重要功能。另一种趋势是相对自律的理性论辩活动的出现,也就是哈贝马斯所说的公共领域及其理性论争规则的确立,知识分子担当了理性论辩的参与者和规则确立者的角色。在这两方面,知识分子,尤其是艺术世界的种种行动者都发挥了相当重要的角色功能,正像哈贝马斯在论证文学公共领域对于政治公共领域创立所具有的奠基性意义一样。所以鲍曼指出:

比喻地说,在某种权威中,这种对世界的看法确立了有知者的地位,而这一权威可以描述为“立法的”,它涉及到这样一种权利,即要求整个社会都服从的各种规则;而它本身又是依据由其生产的合适方法所保证的更好判断力和卓越知识而被证明合法化的。由于社会及其成员寻找着所需之物,有知者新的立法权威也就确立了他们自己的必要性,并被赋予某种资格。

(Bauman, 1989: 320—321)

这种“知识/权力共生”可以从两个层面上看出,第一是艺术世界及其理性论争超越了艺术自身,进入关于启蒙的宏大叙事,为确立人性、自由、平等、理性等重大启蒙观念作出了自己的贡献。其次,就艺术世

界自身来说,威廉斯所说的文化(观)的发现,以及艺术所代表的更高价值和趣味的强调,都和艺术家、批评家以及美学家的“立法权威”关系密切。换言之,在一般社会—政治层面和艺术层面,艺术家的风格多元化,批评家论争的理性规则和对话原则,美学家确立高雅趣味和文化价值的探索,都具有相当程度的“立法权威性”。这个特性只要翻检一下康德关于趣味判断和审美无功利性的分析,以及关于纯粹理性和实践理性的批判,或席勒关于审美教育和游戏冲动可弥合人性分裂的论断,或是黑格尔关于现代性与个体自由以及美学的演讲,便不难理解。启蒙时代的哲学家和美学家们具有某种意义立法者的权威和气象,“美是道德的象征”(康德),“只有当人游戏的时候他才是完整的人”(席勒),“审美带有令人解放的性质”(黑格尔),这些论断都带有明显的“立法性”和“权威性”。

这里特别要指出的一点是,在启蒙运动以来的现代性历程中,艺术世界不再是艺术家形只影单地生产,而是出现了重要的角色:理论家、批评家和美学家。他们拥有比普通公众更多的关于艺术和美学的专业知识,因此在文学艺术公共领域中,他们扮演了制定艺术规则和确立美学标准的角色,在一个从保护人资助形式向匿名市场交换的现代化进程中,这个角色就是美学和艺术领域中的“立法者”,由此出现了除了艺术家作为艺术品和艺术话语生产者之外的另一类话语生产——美学话语的生产(Debeljak, 1998: 81—86)。与现代剧院体制同时出现了戏剧评论家和理论家(如莱辛等),与报纸及现代小说这类体制同时出现了小说批评家(如别林斯基等),与现代绘画展览制度同时出现了美术评论家(如鲁斯金和波德莱尔等);在此基础之上涌现出许多专事哲学思考的美学家(康德、席勒、黑格尔等)。如果说现代艺术话语是审美现代性的感性形态的话,那么,现代美学话语则是审美现代性的理论形态。我们今天被视为天经地义的诸多美学观念和价值标准,都是这些伟大的理论家和批评家“立法性”劳作的产物。社会学家贝克认为,现代美学确立了关于艺术的一些重要假设,主要包括:(1)艺术家是具有特殊天赋的人;(2)他们创造出美的而且含义深刻的作品;(3)作品表达了丰富的人类情感和文化价值;(4)作品的独特品质证明了其创造者的特殊天赋(鲍曼, 2000: 184)。美学家费舍尔认为,关于现代艺术的基本假设主要有五个方面:(1)艺术是手工制作的;(2)艺术是独特的;(3)艺术应是美的;(4)艺术应该表现了某种观念;(5)艺术要求某种独特的技艺(Fisher, 1993: 121)。诸如此类的假设我们还可以找出许多,但有一点是可以肯定的,这些原则、标准、概念均是出自美学话语,因而都带有某种程度的“立法性质”和权威性。

或许我们可以把启蒙运动以来的现代历史大略区分为三个阶段:第一阶段从18世纪启蒙运动至19世纪上半叶,是公共领域的创立时期。这一时期社会和文化的分化开始加剧,艺术逐渐以其审美—表现理性与认知—工具理性、道德—实践理性区分开来。这一时期是启蒙运动的高峰期,艺术世界承担了非常重要的“立法者”功能。一方面以艺术来为启蒙运动的各项宏大目标服务,另一方面艺术又逐渐与非艺术的功利性要求相脱节,于是在启蒙现代性和审美现代性之间形成了紧张。这时形成的诸多文化观念和美学观念可以说是艺术家、批评家和美学家行使“立法权”的产物。第二阶段从19世纪中叶到20世纪中叶,是公共领域转型期,在文化上可以界定为现代主义运动时期。这一时期分化越来越深入,艺术自律性的构型渐趋完成。一方面审美现代性与启蒙现代性之间的冲突白热化了,艺术世界相当程度上承担了反思批判启蒙现代性及其工具理性的功能;另一方面,艺术世界自身的种种“立法”逐渐完成,审美现代性的诸多核心观念在这一时期得到了广泛的传播和认同。在这一时期艺术世界仍然在一定程度上扮演着“立法权威”角色,特别是批判家、美学家和理论家美学话语的完善,继续着“知识(权力)”的共生格局。第三阶段是20世纪上半叶以来,是公共领域的衰落时期。这时情况发生深刻变化,在哈贝马斯看来,由于国家和市民社会之间的距离消解了,大众媒介成为强有力的集中化的控制性手段,公共领域开始被“重新封建化”了。更值得注意的是,在现代性的分化继续进行的同时,去分化现象异军突起。鲍曼的理论中所指出的构成立法者的两种趋势——国家权力与自律性的公共讨论——开始分离,于是发生了国家与知识分子话语的分离,进而导致了另一种新的实践模式和观念,亦即我们通常称之为“后现代”的模式或观念。正是在这一时期,知识分子从“立法者”转变为“阐释者”。

在这个行动者的角色转变过程中,鲍曼注意到一系列重要的变化:首先,他认为后现代性的策略并

不是现代性策略的终结, 如果没有现代性策略, 后现代策略是不可能的。其次, 他强调, 就像两百年前的艺术家和思想家们从艺术开始, 然后进入广泛的政治和社会领域, 带来思想观念上的变革一样, 后现代艺术家和思想家们同样带来了新的变革。这就带来第三个方面, 亦即后现代的世界观。典型的现代世界观强调清晰、秩序、总体性等等, 而后现代的世界观则是对这些启蒙运动的普遍主义和本质主义的质疑。不过我认为, 这种质疑并不是到了后现代时期才出现, 它就暗含在审美现代性对启蒙的反思批判之中, 在后现代时期审美现代性的这种倾向变得异常突显甚至激进了。再次, 这些变化的直接后果是艺术世界不但对启蒙的宏大叙事表示怀疑, 而且对艺术和美学领域自身的种种曾经被“立法者”宣布为天经地义的观念和规则的怀疑。那种认为文化是优越的, 审美是高人一等的, 美学价值高于日常生活的现代主义观念, 也随着高雅文化和大众文化日趋合流而丧失了不言自明的有效性。更重要的是现代性中曾经赋予艺术家和理论家以力量的那种“知识/权力”共生结构已衰落。多元化、相对主义、少数话语、对差异的宽容等后现代世界观使得此前的“立法者”角色不再可能。鲍曼写道:

现代社会的总体结构具有对教育、真理、科学和理性的内在崇拜(以及对表述这些价值的权威者的尊敬), 保证了一种机制的存在, 这种机制能够吸收和消解对精英判断的潜在威胁。对于所有实践意图和目的而言, 精妙复杂的审美判断的优越地位, 从未在实践中遭到质疑, 不过, 它经常遭到怨恨或被忽视。波德莱尔坚持“凡是美的和高贵的, 都是理性和思想的结果”, 坚持“善永远是某一类艺术的产物”, 表明波德莱尔是一位最深刻的现代性思想家, 是一位固守权威的美学家和知识的传道者。

正是这种权威, 现在陷于困境: 作为一个问题而不是一个假设前提, 它开始进入了理论探讨的核心, 这恰恰是因为它在实践中无效。以下几个方面突然变得非常清晰了: 审美判断的有效性依赖于它所诞生的“位所”, 权威性是属于这个位所的; 这个陷于疑问中的权威, 并不是这个位所的“天然的”、不可剥夺的财产, 而是随着这个位所的位置的变化而变化, 这个位所则是处在一个更为广阔的结构当中; 传统上由美学家——艺术领域中的知识分子专家——保藏这个位所的权威性, 已不再被视为理所当然的了。(鲍曼, 2000: 182—183)

从立法者转变为阐释者, 使得艺术世界这个概念变得异常重要起来。从丹托对后现代主义艺术家沃霍尔作品的讨论, 再回溯到现代主义时期关于杜尚作品的争议, 一直到迪基对艺术世界与惯例功能的分析, 再到社会学家贝克强调的艺术世界不是独立的个体的艺术家在活动, 而是诸多艺术家之间的复杂关系决定了艺术及其判断。这些说法都表明, 对独行个体的天才艺术家以及拥有权威知识的美学家的崇拜消失了。从巴尔特“作者之死”到福柯的“作者—功能”概念, 从语言到话语, 从意义阐释的重心由作者经文本向读者的转移, 诸多征兆都表明那种中心的、权威的合法化消失了, 取而代之的是一种艺术世界商讨的、妥协的和主体间对话交往的新格局。“立法者”让位于“阐释者”, 中心模式让位于多元自治模式。鲍曼说道: “阐释者角色这一隐喻, 是对典型的后现代型知识分子策略的最佳描述。阐释者角色由形成解释性话语的活动构成, 这些解释性话语以某种共同体传统为基础, 它的目的就是让形成于此一共同体传统之中的话语, 能够被形成于彼一共同体传统之中的知识系统所理解。这一策略并非是为了选择最佳社会秩序, 而是为了促进自主性的(独立自主的)共同参与者之间的交往。它所关注的问题是防止交往活动中发生意义的曲解。因此, 它激发了对于深入到相异之知识系统中去的要求, 解释活动正由此而发生。”(鲍曼, 2000: 6)

我想, 后现代艺术家和美学们正处在这样的语境中, 清醒地认识到这一点, 是非常重要的, 它可以避免走入武断、偏狭和自以为是的误区。

参考文献:

鲍曼, 2000《立法者与阐释者》, 洪涛译, 上海人民出版社。

迪基, 1986《何谓艺术》, 载李普曼编:《当代美学》, 邓鹏译, 光明日报出版社。

- 贡布里希, 1987, 《艺术的历程》, 党晟、康正果译, 陕西人民出版社。
- 哈贝马斯, 1999, 《公共领域的结构转型》, 曹卫东等译, 学林出版社。
- , 2000, 《合法化的危机》, 刘北成、曹卫东译, 上海人民出版社。
- 马里内蒂, 1994, 《未来主义的创立和宣言》, 张秉真、黄晋凯主编:《未来主义 超现实主义》, 人民大学出版社。
- 萨义德, 2001, 《知识分子论》, 单德兴译, 三联书店。
- 齐美尔, 2000, 《金钱、性别、现代生活风格》, 顾仁明译, 学林出版社。
- Bauman, Zygmunt 1989, “Legislators and Interpreters: Culture as Ideology of Intellectuals.” in Hans Haferkamp (ed.), *Social Structure and Culture*, Berlin: Walter de Gruyter.
- Becker, Howard S. 1982, *Art World*, Berkeley: University of California Press.
- Bourdieu, Pierre 1991, “Universal Corporatism: The Role Intellectuals in the Modern World.” in *Poetics Today* 12: 4 (Winter).
- 1993. *The Field of Cultural Production*, Cambridge: Polity.
- Bürger, Peter 1984. *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Danto, Arthur C. 1998, “The Artworld.” in Carolyn Korsmeyer(ed.), *Aesthetics: The Big Questions*, Cambridge: Blackwell.
- Debeljak, Ales 1998. *Reluctant Modernity: The Institution of Art and Its Historical Forms*, Lanham: Rowman & Littlefield.
- Fisher, John A. 1993, *Reflecting on Art*, London: Mayfield.
- Hauser, Arnold 1985, *The Social History of Art*, New York: Vintage, Vol. 2 and Vol. 3.
- Kuhn, Thomas S. 1970. *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Williams, Raymond 1982. *Sociology of Culture*, Chicago: The University of Chicago Press.
- 1985. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, New York: Oxford University Press.

作者系南京大学中文系教授、博士生导师,文学博士
责任编辑:罗琳

中国社会学会 2003 年年会征文启事

中国社会学会 2003 年年会由四川省社会学学会承办, 拟于 2003 年 11 月中旬(具体时间另行通知)在四川大学举行, 现将有关事宜通知如下:

一、年会主题: 全面建设小康社会与社会结构变迁

相关分题:

1. 全面建设小康社会与中国社会学所面临的任务和挑战; 2. 全面建设小康社会与农村发展; 3. 转型时期中国社会分层与社会流动; 4. 西部地区社会发展与社会行为; 5. 非典、艾滋病与医学社会学研究; 6. 突发性事件与社会应急机制的建构; 7. 社会转型期的弱势群体及其社会支持; 8. 全球化背景中的文化冲突与文化适应。

二、会议代表均以文入会。请作者围绕主题及相关分题撰写并提交会议论文, 经会议论文评审小组审定后, 于 2003 年 9 月底前向入选论文作者寄发正式通知。

三、截稿时间: 请将论文和论文摘要(限 300 字)2 份并附软盘于 8 月 31 日前寄至: 成都市四川大学公共管理学院中国社会学会年会筹备组, 邮政编码: 610064, 联系人: 郑莉、陈静、李文星, 联系电话: (028)85412536(O), E-mail: sociology@vip.sina.com

四、会议期间将对入选论文进行评奖, 获奖论文将结集出版。

中国社会学会 2003 年年会筹备组
2003 年 7 月