



自觉应对“艺术学”面临的新挑战

——文艺理论家王一川访谈

□朱珍平

例如林毓生的学术研究及其提倡的“比慢精神”深得我心,从此要求自己敢于脱离学术新潮的牵引而按自身的学术逻辑前行,当然也要在岸上时时关注学术新潮的潮起潮落,但不会再轻易追逐新潮了。我在文艺美学研究中的语言论、修辞论、感觉论等理论演变,主要就是按自己的内在学术探究逻辑走的。它们已远离了那些惹人关注的学术新潮,难免打上我与别人不同的独特学术印记。而对这种岸边独行之旅,人们当然也可以见仁见智。

提出艺术学研究新命题

朱珍平: 近些年来,您开始转向艺术学研究,提出并阐释了“国民艺术素养”、“素养论转向”、“艺术公赏力”、“文化的物化”等一系列富有理论张力的新命题,为艺术学这一新的“学科门类”的建设作出了切实的贡献。想请您谈谈您个人由美学、文学而转向艺术学的这一过程,并谈谈您对艺术学科升格为“学科门类”之后的展望。

王一川: 我读本科时就选择了“美学”为未来学术人生的立足点,并且在这条道上一直走了下来。这可能有几个方面的原因。第一个原因,那时身处全国性的“美学热”大环境中。刚进校时,朱光潜、宗白华等美学家们的一举一动,总是引来我们的关注。美学热给我的巨大影响,可从听李泽厚讲演这件事见出。在1980年第一届全国美学大会后,李泽厚应邀到我的母校四川大学讲学。那年他刚满50岁,正当盛年,名气如日中天,李泽厚以其变革姿态、开放思想和奔放文笔,俨然为人文学界第一名媛,引发全国青年学子们竞相崇拜和效仿。听讲时虽吃惊于他的谨言慎行,直觉远不如其文笔来得潇洒奔放,但并不妨碍那么多青年学子热捧他。

第二个原因,是我意识到自己搞创作不如做理论。我在大一时,当了“文学概论”课代表,对文学理论情有独钟。那时许多同学进校后纷纷投入创作,写诗、小说、散文或剧本的都有。同学们自发成立了“锦江文学社”,办《锦江》杂志。我自己也与苏丁同学合作以“丁川”为笔名发表了生平第一篇印成铅字的文论短评。自己写的字变成了正规的铅字,这个感觉太美妙了!我还与同学们骑自行车到成都街头巷尾去卖《锦江》杂志。我曾试过写诗、写小说,但试来试去,终于意识到自己搞文学创作不灵,得不到诗兴的召唤。而一旦做文论、读美学著作和思考,就感觉很对味,所以就想到了文学理论定为今后的主攻方向。

第三个原因是川大美学氛围的强力引领。我们1977级大学生多数是“知青”,来自农村“广阔天地”或矿厂,面对十年浩劫,希望通过文学创作和研究而寻求真正人性的生活、美的生活,于是对美学抱以莫大的期待。那时的成都乃至全国,可能是全国“美学热”中最热的西部省会城市和省份,而川大无疑处在核心地带。改革开放之初,成都的“盆地文化”有一种特点:由于自感地缘上的偏僻或边缘,生怕被戴上封闭和落后的帽子,因此特别渴望开放。川大同学从而远比北京中心和东部沿海的大学生可能更充满开放和先锋的强烈渴求。

第四个原因是,是我本科毕业时就幸运地考上了北京大学中文系文艺美学硕士研究生,实现了我的“北大梦”。既然喜欢美学,那在当时最好的地方就应该是美学老人朱光潜和宗白华所在的北京大学了。碰巧听说那时的北京大学中文系胡经之在全国倡导在文艺学学科里设立“文艺美学”学科,并在北大率先开出了“文艺美学”选修课程,受到77级大学生的欢迎。而到我报考硕士生选择学校和专业的1981年秋,竟欣喜地发现胡经之已经开始招收文艺美学方向硕士生了!正是胡经之和他在北大开创的文艺美学学科,为我梦圆美学提供了理想的条件。

第五个原因是,是硕士毕业时来自北京师范大学中文系副主任童庆炳的召唤。他正谋划振兴北师大的文艺学学科,需要新人,于是委托那时在北大进修的同事齐大卫到北大选人,胡经之推荐了我。于是,我幸运地从1984年9月起在北师大开始了“美学”课的教学生活,其间还跟随黄药眠和童庆炳在职攻读文艺学博士学位,并一直工作了长达27年,才在2011年得到北大校领导和叶朗的信任及召唤而重返北大。

这些告诉我,走一条学术道路并非仅仅出于个人选择,而要依赖于多种原因(当然不限于上面这些)形成的合力。个人的主动选择,只有通过大小环境和众多“贵人”的共同恩惠,才可能有所成就,否则你什么也不是。

甘于岸边独行之旅

朱珍平: 在当代学者中,您是具有突出学术个性的一位,那就是不趋流俗,不赶新潮,冷静自持,既有定力,又有耐力,始终扎实踏实,持续发力,不断取得一个又一个厚重的学术成果,为什么您会具有这样的学术追求和治学特点呢?

王一川: 是否够得上“有突出学术个性”,不敢自评,但这确实是我个人的自觉追求,希望跟别人不一样,既不跟风又保持敏锐度。在开放的中国大学做学问,你不得不同时面对两方面力量的竞相拉扯:一是国内外学术新潮的强力影响,它们很诱人,可赢得一时的光环和掌声,但也很危险,因为可能迫使你跟进学术时尚而缺乏深度和独立品格。二是来自学术自主性及内心良知的无声召唤,它逼迫你脱离学术新潮而回归学术本心,尽力按学术自身内在逻辑去探索,但你却必须忍受不被人看好的落寞。坦率地讲,人有时不能免俗。我的早期学术研究就显然受到了当时的学术新潮的牵引。后来得童庆炳推荐、由北师大派遣到牛津做博士后,在“立之年”又经历了一段痛苦的自省,领悟到学术自主的重要性。

艺术的符号表意世界诚然可以激发个体想象与幻想,但需要履行公共伦理责任。这应当属于公民社会中一种美学与伦理学结合的新型知识论假定,具体地体现为一种新型的公共伦理的形成。这样,根据上述新的知识论假定,不再是艺术的审美品质而是艺术的公赏力,成为新的艺术素养论范式的研究重心或关键概念。

朱珍平: 希望您能对“艺术公赏力”这一艺术学新命题作一简要阐释。

王一川: 艺术公赏力,是我经过多年思考,参照传播学中的“媒介公信力”(public trust of media)或“媒介可信度”(media credibility)概念,根据对于艺术素养的研究需要,而尝试新造的概念。与传播学把媒介是否可信或可靠作为优先的价值标准从而提出媒介公信力不同,当今艺术对于公众来说,诚然需要辨识其可信度,但最终需要的却不仅是可信度,而且更是建立于可信度基础上的可以共通地鉴赏的审美品质,或者简称为可赏质。如果说传播学通过媒介公信力概念而突出媒介的疑问问题,那么,艺术学与美学则需要通过艺术公赏力概念而强调艺术的可赏与否问题。可以说,可信度基础上的可赏质才是当今艺术至关重要的品质。但这种可信度基础上的可赏质靠谁去判定和估价呢?显然不再是仅仅依靠以往艺术学与美学所崇尚的艺术家、理论家或批评家,而是那些具备特定的艺术素养的独立自主的公众,正是他们才拥有艺术识别力和鉴赏力。由于如此,艺术研究首先考虑的正是艺术的满足公众鉴赏需求的品质和相应的主体能力,这就是艺术公赏力。艺术公赏力,在我的初步界定中,是指艺术的可供公众鉴赏的品质和相应的公众能力,包括可感、可思、可玩、可信、可悲、可想象、可幻想、可同情、可实行等在内的可供公众鉴赏的综合品质以及相应的公众素养。艺术公赏力作为一个有关艺术的可供公众鉴赏的品质和相应的公众能力的概念,包括如下具体内涵:从社会对艺术的基本要求看,艺术公赏力表现为艺术品所具备的满足公众信赖的可信度;从社会对艺术的审美需求看,标举艺术公赏力意味着,艺术需要具备满足公众鉴赏的可赏质;从公众的素养角度看,艺术公赏力的高低很大程度上还取决于公众对艺术是否可信所具备的主体辨识力;从公众的审美素养看,艺术公赏力还表现为公众对艺术是否美所具备的鉴赏力;从艺术的生存语境看,艺术公赏力概念力图揭示如下现实:艺术不再是传统美学所标举的那种独立个体的纯审美体验,而是在纯审美与泛审美的互渗中呈现出越来越突出的公共性。艺术公赏力,就是这样在艺术可信度与辨识力、艺术可赏质与鉴赏力、艺术公共性等概念的交汇中生成并产生作用。

自觉应对“艺术学”新挑战

朱珍平: “艺术学”从在2011年起成为统辖五个一级学科的独立的学科门类即第13个学科门类,这应该是一件令人喜悦的事,您认为这已经和正在给全国艺术学界的研究与教学带来怎样的新变化?

王一川: 当艺术学成为独立的学科门类时,研究上的新挑战便接踵而至。简要地看,以下几个矛盾问题是值得重点关注的,第一,社会影响力提升但学科实力薄弱;第二,艺术特殊性凸显而艺术普遍性淡忘;第三,普通艺术学独立而与部门艺术分离;第四,普通艺术史与部门艺术史关系成疑;第五,部门艺术学科群的内在逻辑亟待梳理;第六,两大视觉艺术学科之间的分离代价应予重视。以上只是简要的矛盾问题列举,其实远不止这些。沉浸在升门喜悦中的我们,确实有必要随处保持清醒的头脑。带着忧患去面对矛盾,正是为了更加冷静地迎接复杂的挑战。

同上面的艺术学研究新挑战相应,艺术学教学也随之面临一系列新问题,呈现出一些新趋势。其实,研究上的问题与教学上的问题本来就是不可分离地相互缠绕在一起的,它们不过是同一枚硬币的两个不同侧面而已。教学上的问题更能暴露研究上的深层症结或症候,而且表露得更加急迫。一是急需建构五个一级学科教学与教材体系;二是根据五个一级学科设置而重新认识各部门艺术的特性,特别是重新认识音乐与舞蹈的艺术群特性,以及戏剧、电影与电视艺术的艺术群特性;三是认真研究跨媒介艺术交融在当前艺术中的作用;四是分析中国当代艺术体制对艺术的构型作用;五是研究当前中国艺术创作新趋势,并探索中国艺术美学传统在当代的传承与创新的必要性和可能性;六是关注当代艺术批评的新格局;七是重视当代艺术观众在艺术生产中的新角色。这些只是列举,当然还可能更多。我想,梳理和应对这些问题,可能推动艺术学逐步地走向成熟。

新中国60余年艺术学的重心位移

朱珍平: 您近年来在致力于艺术学研究的同时,又开展了关于中国当代艺术学史的研究,同样取得了重要成果,其中较有影响的是,您提出了新中国60年艺术学经历了五次重心位移的观点,您能介绍其基本内容。

王一川: 考察新中国60多年来艺术学发展状况及当前新取向,可以有多重视角,这里不妨首先聚焦到艺术学所经历的研究重心位移状况,再由此就当前艺术学新取向作点分析。由于新中国建立以来国家发展一直在不断的变动状况中,因而具有“配合”角色的艺术学不得不随着国家发展状况的变化而发生改变,从而形成不同的和错综复杂的演变状况。以极简化的方式去观察,可以见具有较为明显特征

的大致四个演变时段,目前应处在新的第五个时段中。

第一时段为1949至1965年,属于工农兵的艺术整合时段。这时的艺术界被统称为“文艺战线”,体现了一种特殊的传统和“配合”角色。这个时段虽然把文艺服务的对象主要规定为人民,但人民在此是特指国家确认的以工农兵为主体的各阶层群众联合体(有时称为“工农兵学商”)。此时的艺术还是在美学和文艺学的统摄下运行,服务于一个统一的目标——以工农兵为主体的人民群众通过艺术而实现政治整合和情感整合,这样做正是要给予新民主主义及随后的社会主义建设以有力的“配合”。由于是以初等文化或无文化的工农兵群众为主体,这种艺术整合和“配合”的重心,显然就必须是艺术普及或艺术俗化(而非艺术提升),也就是把国家的整合意志通过通俗易懂的艺术活动传达给工农兵。而承担这种艺术俗化任务的艺术理论家面对两种不同情形:在解放区成长和伴随新中国生长的艺术理论家,可以合法地全力履行上述使命;而来自国统区的老一辈艺术理论家,面临的首要任务则是改造自我以适应新角色和新使命,而只有改造完成才能获得投身艺术整合使命的合法性。

第二时段为1966至1976年,为阶级的艺术分疏时段。特殊的文化大革命形势虽然基本上延续了上一时段的艺术俗化重心,但又从不同阶级有不同审美与艺术趣味这一极端立场出发,把以往17年的艺术进一步分疏成“无产阶级文艺红线”和“资产阶级文化黑线”两条泾渭分明的战线,由此而对更久远的艺术传统做出阶级分析,从而非同一般地突出艺术趣味的阶级分隔、疏离和尖锐对立。这时段的艺术和艺术学主要演变为政党政治斗争的工具。其时艺术学的重心所在:不是知识分子孤芳自赏的高雅艺术,而是工农兵群众容易接受的通俗的革命文艺,被视为无产阶级革命斗争的工具而被推崇和风行。

第三时段为1977至1989年,可称人民的艺术启蒙时段。这个时段是对上述两时段加以改革的结果。由于知识分子被确认为工人阶级的一部分而享有与工农兵同等的历史主体地位,“右派”被予以平反,这使得人民概念的范围同上述两个时段相比都远为扩大了。扩大的人民中,无论是昔日历史主体工农兵还是新的历史主体知识分子,都被要求接受改革开放时代艺术的启蒙教育,以便顺利投身到新时期以经济建设为中心的改革大潮中。因而艺术在此时段扮演的,就不再是新中国前17年的工农兵整合、也不再是“文革”中的阶级分疏角色,而是人民的艺术启蒙角色。艺术启蒙,意味着艺术界需要运用以高雅艺术为主的艺术手段,把处在蒙昧状态的人民(包括知识分子自身)提升到理性高度,所以艺术的雅化成为此时段大趋势(当然,通俗艺术也受到应有的重视)。解放被禁锢的文艺创作自由和创造活力,创造出新的富于美感的艺术,满足新时代人民的艺术与文化启蒙需求,成为这时段艺术学的重心。这种效果突出地表现在,各艺术专业院校恢复招生,使得一批批富于艺术专长的“知识青年”得以进入大学深造,成为高层次艺术专门人才。

第四时段为1990至2000年,即学者的艺术专业化时段。艺术学借助上一阶段的艺术启蒙成果,在此时段进而向艺术学科的专业化层次进军,在专业化领域取得如下几方面实绩:一是各艺术专业院校纷纷提升艺术人才培养层次,力争获得硕士和博士学位授予权;二是综合性研究型大学纷纷恢复、扩充或新设艺术专业及艺术学院系(如北京师范大学和北京大学分别于1992年和1997年恢复并重组艺术系);三是由于艺术学科专业发展势头愈益迅猛、独立呼声越来越强劲,一向依附于美学和文艺学的艺术学终于独立出来,获得自身的学术家园,其鲜明的标志性成果便是:在国家学术体制和教育体制中建立起独立的艺术学一级学科和二级学科体系。这为今后全国艺术学科新的高速发展奠定了学术体制与教育体制基础。

2001年至今,我以为当属于目前尚未被清晰认识和重视的第五时段,即国民的艺术素养时段。随着国家进入“全面建设小康社会”和“和谐社会”建设阶段,以往的“工农兵”、“无产阶级”、“人民”等概念在此时段扩大为更广泛的全体性概念——“国民”或“公民”。艺术的最基本任务就应当是服务于全民的愈益增长的安定与和谐生活需求,这种需求中包含着艺术素质的涵养即艺术素养。于是,国民艺术素养(包括普通公众的艺术素养普及和专门人才的艺术素养提升)都成为此时段艺术学的新的重心。这一重心转移有若干显著标志加以支撑:一是艺术学者运用电子媒体向大量普通公众宣讲中国文化传统获得成功。二是面向各年龄段人群的各种通俗的艺术欣赏品、艺术学讲演、艺术学读本、艺术教学参考读物等大量畅销,体现了公众的旺盛的艺术素养养成需求。三是高校艺术学科博士点在国家指导下从2005年起纷纷办起艺术硕士专业学位授权点(MFA),从而让一批批艺术从业者(包括知名主持人、明星演员及高校艺术专业教师等)获得在职提升专业素养的机会。

上述五时段之划分诚然是大致的,其间也存在某些连续性或关联性,但可以看到,面向“全面建设小康社会”时代的国民艺术素养,已经必然地成为艺术学的新的重心。上述五时段之划分诚然是大致的,其间也存在某些连续性或关联性,但可以看到,面向“全面建设小康社会”时代的国民艺术素养,已经必然地成为艺术学的新的重心。上述五时段之划分诚然是大致的,其间也存在某些连续性或关联性,但可以看到,面向“全面建设小康社会”时代的国民艺术素养,已经必然地成为艺术学的新的重心。上述五时段之划分诚然是大致的,其间也存在某些连续性或关联性,但可以看到,面向“全面建设小康社会”时代的国民艺术素养,已经必然地成为艺术学的新的重心。

中式大片的美学困境

朱珍平: 您较长时间兼任北京电影家协会副主席、中国电影家协会理事,多次担任北京大学电影节组委会执行副主任,您一直对艺术中的

重要门类电影比较关注,产生了不少成果,其中您对中式大片的评论和研究尤其有影响,您提出过“中式大片的美学困境”的观点,希望您能谈谈这一观点。

王一川: 我原来自以为是专业做文艺美学而业余做电影评论,又因为工作原因而参与组织电影节,但毕竟电影批评成了我20多年来一直不间断的业余爱好。我说的中式大片或中国式大片是指由我国大陆电影公司制作及导演执导的以大投资、大明星阵容、大场面、高技术、大营销和大市场为主要特征的影片。称得上这类影片的如《英雄》《十面埋伏》《无极》《夜宴》《满城尽带黄金甲》等等。鉴于这些大片无一例外地都以古装形式亮相、叫阵,也可称为中式古装大片。同以冯小刚为代表的贺岁片已初步建构大陆类型片的本土特征并成功地赢得国内票房相比,这古装大片却从一开始就陷入热捧与热议的急流险滩而难以脱身。对古装大片面临的诸种问题我不在此作全面探讨,这里仅打算从美学角度去做点初步分析,看看这批中式大片究竟已经和正在遭遇何种共同的美学困境,并就其脱困提出初步建议。

可以看到,这批中式大片不约而同地精心打造一种几乎无所不用其极的超极限东方古典奇观,简称超极限奇观。超极限奇观是说影片刻意追求抵达极限的视觉听觉上的新奇、异质、饱满、繁复、豪华等强刺激,让观众获得超强的感性体验。从《英雄》中秦军方阵的威严气派和枪林箭雨、飘逸侠客的刀光剑影、美女与美景的五彩交错,到《十面埋伏》中牡丹坊豪华景观和神奇的竹林埋伏,到《无极》里的豪华动画制作及《夜宴》里的宫廷奢华(如花瓣浴池),再到《满城尽带黄金甲》里的雕梁画栋、流光溢彩,观众可以领受到仿佛艳丽得发晕、灿烂到恐怖的超极限视觉听觉。

但是,问题在于,尽管有如许多超极限奇观镜头,有如许特殊的电影美学建树,为什么许多观众看后仍是不买账、甚至表示失望之极?

我以为,至少有这么三点可以提出来探讨:一是有奇观而无感兴体验与反思,二是仅有短暂强刺激而缺深长余兴,三是宁重西方而轻中国。第一,从观众的观看角度看,在这一幕幕精心设置的超极限奇观的背后,却难以发现在奇观中体验与反思生命的层面,也就是说只有奇观而不见生命体验和反思。丧失了生命体验与反思的奇观还有什么价值?第二,进一步说,从中国美学传统根源着眼,这些大片在其短暂的强刺激过后,却不能让中国观众牵扯、发掘出他们倾心期待的一种特别美学意味。这种对于蕴涵或隐藏在作品深层的特别美学意味的期待和品味,就存在于以兴味蕴藉为代表的古往今来的中国美学传统中。就眼下的古装大片来说,当中国观众以这种兴味蕴藉美学传统赋予他们的审美姿态去鉴赏时,必然要习惯性地从令他们眼花缭乱的超极限奇观中力图品评出那种由奇而兴、兴会酣畅和兴味深长的东西。如果在豪华至极的超极限奇观背后竟然没有兑现这些美学期待,他们能不抱怨或暴动?

第三,上述两方面问题的形成,还需从古装大片的直接的全球电影市场意图去解释,因为正是这种意图或明或暗地制约着编导的电影美学选择。这其中关键的一点就在于,这些中式大片的拟想观众群体首要地并非中国观众而是西方观众及国际电影节大奖评委。这就使得以东方奇观去征服西方观众及评委成为首务,至于中国观众对奇观的期待视野如何,就远是次要的了。这样,中国观众观看这些东方奇观时总觉“隔”了一层,无法倾情投入自己的情感,就不难理解了。另一方面,国际电影市场及电影节评奖的偏好或口味是变幻难测的,很可能出现“市场疲劳”,你想迎合却未必就能成功,上述影片先后冲击奥斯卡等一流电影节均铩羽而归,也是不应奇怪的。一方面主动迎合国际市场却屡屡受挫,另一方面连本土观众的芳心也无法抓牢,古装大片面临的困境就可想而知了。这种困境既是市场的也是美学的,市场选择制约美学选择,美学选择又反过来加重市场选择的后果,于是形成一种美学困境与市场困境交织的双重困境。

朱珍平: 请您具体谈谈对《英雄》《让子弹飞》的看法。

王一川: 功与过常常是如影随形地相互伴随的。《英雄》有多少功就应该有多少过,功与过大致是相伴的,假如一定要论功摆过的话,《英雄》在其有功之处就正是其有过之时。相对而言,最令人遗憾的功与过就集中在视觉形式体验与价值观错位两方面上。论其功,一在于大大拓展了中国电影的视觉形式表现力,给予观众以极大的身体慰藉;二在于打破了以往陈旧呆板的价值观,让观众的思想获得解放,进入到前所未有的价值观开放地带。但论其过也在同样的地方,好比一枚硬币的另一面,这就是,一没有给超级视觉形式匹配出合适的心灵感召阀门,导致观众身热而心不热;二没有在解放了观众的价值观后及时诉诸他们以新的明确的价值观,致使他们常常茫无头绪,无法获得真正的心灵感召。

《让子弹飞》也像《英雄》那样带给观众以超常的视觉愉悦,甚至还有比《英雄》做得稍微成熟的地方,这就是试图由单纯的身体慰藉而进展到更深的心灵慰藉上。但是,由于编导在基本价值观层面陷于混乱而未能最终实现,令人扼腕叹息。例如主人公张麻子到底想要什么,属于哪路英雄或侠客?显然直到影片最后也不清楚。连影片绝对主人公的立场都没弄清,那整部影片的价值观又立于何处呢?那些因仰慕而愿跟从他的民众,又应该跟随他走向何方呢?就难免陷入混乱无序了。