

论雅俗之辩

南 帆

【摘 要】理论史上雅俗之辩源远流长,分支众多,旷日持久,而且存在种种巴别塔式的混乱。雅俗分别具有自己的美学起源,并且与阶级、阶层等社会学范畴相互解释。雅俗概念并没有一个抽象而绝对的定义。历史发展过程中,专业性知识积累、经遴选的经典、为艺术而艺术的先锋派、“有闲”阶级的活动等常常被纳入“雅”的范畴,而大众经验、民间狂欢、大众传媒内容时常汇入“俗”。现代文学史之中,启蒙、阶级的观念分别以不同的方式卷入雅俗之辩。20世纪下半叶,中国文化之中的雅俗之辩围绕“艺术”与“商品”的观念开始重新组织。每一个历史阶段对于雅俗的重新理解,往往表明审美趣味与历史之间正在重新建立联系。这个意义上,雅俗之辩始终是文化参与历史的见证。

【关键词】雅;俗;启蒙;阶级;市场

【作者简介】南帆,福建社会科学院研究员(福州 350001)。

【原文出处】《中国社会科学》(京),2022.10.4~24

作为文化史上一对古老而重要的概念,雅俗之间的对立与争讼形成众多理论波澜。古典文化的式微并未平息二者的分歧,相反,雅俗分别带动众多理论命题积极介入现代性主题,并且成为现代文化的内在组成部分。这种状况极大丰富了雅俗的概念内涵,同时赋予远为不同的理论指向。因此,雅俗之辩的清理和阐发不仅包含概念内涵的解读,更重要的是描述雅俗概念的理论竞争以何种方式呼应乃至催生历史的重大转折。

一、雅俗之辩的源与流

雅俗之辩源远流长,并且广泛分布于诸多领域,造就不同的分支。从诗词格律的形成到叙事文学的兴盛,从白话文的倡导到“先锋派”名噪一时,尽管雅俗之辩的导火索时常由文学或者艺术充当,但是,分歧往往会迅速扩展到亚文化乃至文化整体。迄今为止,雅俗之辩带有两个引人瞩目的特征:首先,旷日弥久,相持不下,历史演变很快瓦解二者之间既定的平衡基础,“雅俗共赏”依赖的公约数难以为继;其次,卷入雅俗之辩的各种观念谱系错杂,相互转换,巴别塔式的语言混乱往往持续转移理论的聚焦点。

雅与俗分别拥有各自的美学起源。双方互为“他者”分庭抗礼,这种对立至少可以追溯至孔子。《论语》中的《卫灵公》与《阳货》分别记载两段著名的表述:“乐则《韶》《舞》,放郑声,远佞人。郑声淫,佞人殆”;“恶紫之夺朱也,恶郑声之乱雅乐也,恶利口之覆邦家者。”^①孔子推崇庄重肃穆的雅乐而贬抑放浪浮靡的曲调,这种审美趣味可以在他的诗学观念之中得到证实,譬如“思无邪”或者“乐而不淫,哀而不伤”。儒家学说相信美学与世道人心存在特殊呼应,譬如“治世之音安以乐,其政和。乱世之音怨以怒,其政乖。亡国之音哀以思,其民困”,^②如此等等。因此,雅俗之辩的意义远远超出美学范畴而成为匡时济世的意识形态。

这或许是一个重要的历史事实:进入现代社会,雅与俗的不同根须伸入社会文化各个层面,产生种种隐秘的回响,并且与阶级、阶层等举足轻重的社会学范畴相互解释。从贵族、精英、知识分子、高雅文化、文言文、纯文学到平民、底层、乌合之众、通俗文化、白话文、消费文化,一批或褒或贬的概念积极提供各种现代版本的理论注释。各种新型历史主题的

巨大动能,使得雅俗与这些概念形成各种程度的结合,制造曲折的理论脉络以及声势浩大的文化交锋。因此,雅俗之辩至今风头不减,甚至历久弥新。

恰恰由于漫长的积累,雅俗之辩中保留的众多命题、判断、概念术语开始出现磨损、扩展或者引申、转义。因此,考辨内涵、澄清歧义不仅是一种理论预热,更重要的是再现雅俗之辩复杂的历史际遇,校准未来的文化方位,避免言不及义,张冠李戴。考辨与澄清恰恰表明,不存在某种高悬于不同历史语境的统一标准,周而复始的雅俗之辩更像是每一个历史段落重新涌现的内在需求:主题相似,内容已非。

一些批评家试图赋予雅俗概念固定的涵义。例如,钱穆的《雅与俗》认为,“俗”乃一时一地之风尚,“盖俗必限于地,限于时。既富区域性,亦限时代性。”“雅”的性质相反:“可以通行于各时各地,历久不变,故谓之‘雅’。”“雅取共同一致,俗则各趋所好。”^③然而,这种论断往往遭受历史事实的反证,甚至缺乏足够的逻辑自洽。只有从抽象的定义制定返回历史语境,才能从一批概念的互动之中察觉雅俗概念承担哪些功能,显示何种涵义,开拓与扩展哪些新型的理论路径。既要辨析概念的内涵、外延以及所属范畴,充分关注概念的形而上功能,又要考察概念进入的历史现场,发现概念的活力、展开的范围以及逻辑的限度。换言之,雅俗概念的基本内涵只能在历史语境之中不断充实,并且真正活跃起来。这个意义上,各个历史时期的雅俗之辩并非重新谋求一个标准的概念定义,或者复述已有的观点,而是雅俗卷入各种文化运动的理论再生产,从而激发特殊的思想能量的过程。

作为历史语境的辨别,一方面必须指出的是,中国古代批评家或者诗人心目中“雅”的相对坐标并非必定指向“俗”。刘勰的《文心雕龙·明诗》说:“若夫四言正体,则雅润为本”——这时,“雅”不是与“俗”对举,而是参照“奇”。正如《文心雕龙·体性》所言:“故雅与奇反”。^④李白感叹“大雅久不作,吾衰竟谁陈”,李白心目中遮蔽“大雅”的毋宁是风格“绮丽”的

浮华辞藻,或者用陈子昂的话说,“彩丽竞繁,而兴寄都绝”。^⑤另一方面,“俗”的相对坐标也可能不是“雅”。考察诗赋文章的时候,批评家所谓的“俗”时常指谓行文命意的陈陈相因,或者指拘泥于典籍的迂腐古板,例如李东阳曾经嘲笑此类诗作说:“秀才作诗不脱俗,谓之‘头巾气’”。^⑥因此,“俗”的相对坐标毋宁是“标新立异”的独创。陆游所谓“清心始信幽栖乐,穷理方知俗学非”的“俗学”已经扩展至对处世学问的非议。

从作者、作品、读者到修辞、文体、风格,文学可以按照不同的模式分解为各种组成元素。哪些元素可以作为鉴别或者衡量雅俗的有效标志?换言之,雅俗的分歧显现于修辞、文体还是来自作者的出身或者某种社会阶层的读者?显而易见,诸多元素的混合参与是产生巴别塔式语言混乱的重要原因。司马迁所谓“文章尔雅”是一种普遍的泛指;《典论·论文》的“奏议宜雅”形容某种文体特征;^⑦《冷斋夜话》记载白居易作诗追求“妇儿解,则录之;不解,则易之”,^⑧另一些批评家表示质疑:“白乐天令老妇解之,遂失之浅俗”^⑨——这时的雅俗之辩涉及文学的社会传播范围;然而,苏东坡所谓“元轻白俗”是倾向于一个诗人的总体风格概括,^⑩至于“雅望”一词的指向则是个人的仪表声望。总之,雅俗的区别分散于诸多因素,指标不一,更为复杂的是,这些因素远非同声相应,协调一致。一些古代诗话词话曾经围绕“俗字”的运用展开小规模的争论,譬如杜甫诗歌之中的“个”字与“吃”字。若干批评家认为,粗俗的字眼格调鄙下,“善古诗必属雅材,俗意俗字俗调,苟犯其一,皆古之弃也”;^⑪然而,另一些批评家的分析表明,巧妙的“俗字”运用仍然可能形成佳句,重要的是祛除“俗意”。薛雪的《一瓢诗话》说:“人知作诗避俗句,去俗字,不知去俗意尤为要紧。”^⑫所以,“诗之高下,并不取决于单字。单字作为一个要素,进入句子结构,其性质即为诗句所同化。雅字可为俗句,俗字也可为雅韵。”^⑬当字句的修辞与篇章的整体意向不一的时候,雅俗的评判可能卷入相互掣肘的漩涡。

如果说诸多元素的雅俗错杂是一幅共时的图景,那么,历时的演进还可能改变甚至颠倒一部作品或“雅”或“俗”的既定评判。宋词、元曲和章回体小说曾经风行于青楼艺妓、草台班子或者说书艺人之间,卑微鄙俗的起始并未阻止许多作品日后进入文学史的大雅之堂。西方文化也是如此:“威廉·莎士比亚现在被视为高雅文化的典型代表,然而在19世纪后期,他的作品大多被搬上普通剧院的舞台。查尔斯·狄更斯的作品也一样。同样可以看到,黑白电影已经跨过了高雅文化与通俗文化之间的界线:起初是普通电影的,现在成了专家学者和电影俱乐部的珍藏品。”^①历史之手翻云覆雨。许多高雅之作并未像预料的那样传诸后世,一些俚俗之作却意外赢得经典的荣誉。犹如点铁成金的魔术,经典的遴选机制隐藏“化俗为雅”之效。当然,雅俗之间的评判转换并未改变褒贬的原则。“化俗为雅”的分析表明,某些“俗”的作品之所以得到肯定,恰恰因为经典的名声赋予“雅”的荣誉。理论的弧形跑道圈仿佛存在许多令人迷惑的出口,尽管如此,跑道的终点仍然设置为“雅”。

经典与“雅”的相互认证似乎表明,“雅”的品质可以跨越作品的历史语境限制而成为传诸后世的普遍准则。然而,另一些以“雅”的名义庇护的作品不会逐渐抽干了生命的液汁,仅仅剩下徒有其表的木乃伊?解释散文的“发达”为什么在韵文之后的时候,胡适在《白话文学史》之中指出:

韵文是抒情的,歌唱的,所以小百姓的歌哭哀怨都从这里发泄出来,所以民间的韵文发达的最早。然而韵文却又不大关实用的,所以容易被无聊的清客文丐拿去巴结帝王卿相,拿去歌功颂德,献媚奉承;所以韵文又最容易贵族化,最容易变成无内容的装饰品与奢侈品。因此,没有一个时代不发生平民的韵文文学,然而僵化而贵族化的辞赋诗歌也最容易产生。^②

这些表述之中,“化俗为雅”显然被视为可耻的退化——胡适力图颠覆延续已久的雅俗主从关系。

相对于传统的文言文,五四新文化运动倡导的白话文带有大众口语的明白晓畅。很大程度上,这是启蒙使命的产物。通俗易懂的文字有助于开启民智,因此,“俗”堂而皇之地进入文化中心。陈独秀的《文学革命论》主张“建设平易的抒情的国民文学”“建设明瞭的通俗的社会文学”;^③周作人的《平民文学》肯定了“俗”的文学形式:“白话”与“普通的文体”。^④然而,这些理论主张与20世纪之初的世俗社会存在很大差距。至少在当时,《新青年》上发表的以及鲁迅、郭沫若等写出的新文学作品更像黑暗之中呐喊的文化先锋,而不是风靡市场的通俗文学。作为世俗旨趣的标志,担任市场的主角是武侠小说、侦探小说或者大同小异的“鸳鸯蝴蝶派”——周作人《人的文学》愤怒地谴责这些作品“妨碍人性的生长,破坏人类的平和”。^⑤这种状况再度证明雅俗概念的多义、缠绕乃至矛盾。如果说,“雅”的内涵可能在持续引申之中不断叠加,那么,伴随现代性的降临,“俗”似乎更为活跃地承担种种不同脉络的表述,这个概念在现代历史之中占据了更为重要的位置。

二、雅俗相对的基本内涵

雅俗的对举以及持续引申表明,拟订一个抽象而绝对的雅俗定义近乎不智。但是,如同诸多社会文化关键词一样,每一个历史时期的“雅”“俗”概念分别拥有相对稳定的基本内涵。这些基本内涵成为各种描述与论辩赖以展开的前提,并且在各个时期的雅俗之辩中不断承传、扩展。历史证明,雅俗的区别正是由于彼此参照而愈来愈清晰。

“雅者,正也。”^⑥雅被视为“正”的普遍规范。“雅”据说曾经是古代的乐器名称;另外,古字“雅”“夏”相通,“雅言”即“夏言”,指各地方言之上通用的标准语言,《尔雅》之称即是提供标准语义——“尔通‘迹’”,“迹雅”即接近“雅言”;中国古代诗学之中,“雅”又指一种文体,《诗经》之中有“大雅”“小雅”。从“正”的普遍规范转换为审美趣味,“雅乐”充当了重要的先导:“所谓‘雅乐’又称‘先王之乐’,是指正统的音乐”,通常包括乐舞、乐曲、乐歌,“雅乐”流行于宫廷,

严格按照祭祀对象、主持者与参加者的身份规定演奏的乐器、数量与形制,否则即为“非礼”。^③象征与维护“礼”的各种规范,“雅乐”的风格趋于舒缓、凝重、内敛肃然而不是轻快地激荡跳跃。由于儒家文化的倡导与规训,后世的诗词文赋很大程度上传承了这种美学:中正平和,持重端庄,怨而不怒,遵从“温柔敦厚”的诗教。所以,叶燮强调奉雅为宗:“雅也者,作诗之原。”^④古代批评家的论述之中,以“雅”为中心词的术语络绎不绝,例如典雅、高雅、淡雅、古雅、雅趣、雅训,如此等等。从“礼”到“雅乐”,同时意味了文化权威的确立与肯定,种种文化经典由于“雅”的品质而充当圭臬,尤其是儒家经典。刘勰的《文心雕龙·体性》释“典雅”为“典雅者,熔式经诂,方轨儒门者也”。^⑤经典是“雅”的至高范本,纳入经典意味着获得了“雅”的认可与批准。

“俗,习也。”^⑥“俗”首先指风俗民情,譬如入境问俗。通俗文化的一个潜在标识是,可以成为风俗民情的组成部分,譬如说唱、评书、民歌、谚语、笑话、相声、小品、地方戏等底层大众熟悉的文化形式。如同宫廷之于“雅乐”,流传的社会阶层也是“通俗”的首要地标。艰涩古奥的诗文与文人雅士的学识修养相称,所谓的“通俗”必须进入贩夫走卒、引车卖浆者的视野——作品的主题、语言、表演形式无不凝聚了这个社会阶层的审美趣味。相对于高雅文化的文字记载与书面形式,相当一部分通俗文化具有口头文学或者身体表演的现场性质——中国古代的一批“通俗演义”即是以声情并茂的说书形式叙述历史故事;相对于高雅文化的完整收集乃至官方支持的保存,通俗文化多半零散破碎,湮没无闻,或者仅仅流通于某个地域;相对于高雅文化的内敛节制与含蓄厚重,通俗文化倾向于放浪、泼辣以及乡野或者市井气息。“俗”指谓“世俗”的时候带有某种程度的贬义,近于庸常、迂腐以及热衷于功名利禄。古代士大夫多有出尘之想,谈禅说佛,诗文之中标举隐逸遁世之趣,时常以“俗”讥讽对于财富或者官阶的过度迷恋。^⑦进入现代社会,雅俗之辩既包含底层大众愈来愈

愈明确的自我文化表达,也包含世俗社会愈来愈强大的经济诉求。

要在英文之中寻找一个与通俗文化之“俗”相近的词,多数人大约选择 popular。尽管 profane、secular、vernacular、vulgar、kitsch 等词均有“俗”的涵义,但是,这些词更多指向了非宗教、乡土方言以及粗劣、粗俗等意味,而 popular 强调的是“民众的、通俗的、受欢迎的”。根据雷蒙·威廉斯《关键词》的阐释,popular“包含了‘讨人欢心’的特质,并且保有‘刻意迎合’的旧意涵”。因此,这个词时常与大众娱乐或者通俗文化联系起来:popular entertainment 或者 popular culture。^⑧考察西方文化之中的娱乐与通俗文化,利奥·洛文塔尔追溯到 16 世纪的蒙田与 17 世纪的帕斯卡尔之间存在的深刻分裂。中世纪标准崩溃之后,“即确定世界不再受一个教会、一个帝国(罗马—日耳曼帝国)和几乎是一成不变的封建社会经济的限制和统治”之后,^⑨西方文化出现普遍而内在的痛苦。如何逃避这种痛苦?蒙田与帕斯卡尔共同意识到消遣的强大冲动。然而,帕斯卡尔不愿意如同蒙田那样服从这种冲动,相反,人类必须以高贵的精神抗拒这种冲动:

蒙田和帕斯卡尔之间的不同,就他们的思想与那些现代争论的联系来看,可以概括如下:蒙田主张一种悲观主义的人的观念——人类天性之中的需要不能被改变,我们必须善待它们;阻止它们获得(幻想的或现实的)满足是毫无意义的。我们所能做的一切,就是尽力提升我们提供给人的文化产品的质量。帕斯卡尔的灵感和强烈的宗教动机则代表精神的进步——娱乐和逃避的需求不是必不可少的,必须动员人的高尚的冲动来抵抗它,并且只有远离娱乐的干扰,达到孤独的境界,我们才能增强内心的自我意识,从而走上救赎之路。^⑩

根据上述两种源头,洛文塔尔以 18 世纪英国文化为例总结了审美趣味的演变:17 世纪和 18 世纪早期,日益扩大的中产阶级倾向于认同贵族的审美趣味,“到了 18 世纪中期,中产阶级不仅由富有的商人和地

主组成,而且还包括店主、职员、学徒和农民,这些人变得越来越富有,也越来越有文化,有抱负。他们的文学兴趣与上层阶级并不一致”;“这些新兴受众并没有受过扎实的古典教育,他们关注的是情感的表达,而不是理性的争论。”^③当然,那些残留的贵族终将过时,众多辛勤的体力劳动者始终没有发言权,审美趣味高雅与否的评判规则最终由中产阶级之中的精英——知识分子制定。回顾西方文化史的时候,许多人都会在这个问题上给马修·阿诺德的《文化与无政府状态》保留一个醒目的位置。阿诺德反复阐述的是,文化追求完美,追求光明,追求“集体的最优秀的自我”和“民族的健全理智”。但是,“无政府状态”将破坏这种追求。他把“无政府状态”归咎于中产阶级和所谓吵吵闹闹、没有教养的群氓——劳工阶级。^④可以料到,阿诺德对于精英统治的推崇备受争议。他并不忌讳从文化差异引向社会等级,继而冒犯平等的观念。不少思想家公开承认,雅俗之别即是社会等级的优劣表征——“文化一直掌握在少数人的手中”,阿诺德之后的利维斯主义坦率地接受这个前提。^⑤由于文化认同与社会阶层保持稳定的联系并且相互激荡,雅俗之辩始终拥有双倍的强大动力。

相对于漫长的历史,雅俗概念的种种理论概括挂一漏万。如此简略的基本内涵仅仅企图提供一个方位坐标。所谓的方位坐标更像一个有待于历史充实的理论框架。进入不同历史时期的社会文化,还可以察觉另外一些先后抵达的支流。这些支流或强或弱地汇入雅俗之辩,此起彼伏,推波助澜,制造各种文化潮流。这种状况再度证明了另一个时常遭受忽视的理论故事:某些关键词的内涵将在历时之轴的描述之中不断地丰富、修正、调整与扩展。

三、“雅”的引申与叠加

现今至少可以发现,雅的概念隐含来自如下几个方面的理论增援。

首先,某些文学或者艺术门类的专业性知识积累会持续增强“雅”的概念。如同物质生产的高度分

工,文化生产的众多领域相对独立,而且形成分门别类的历史。无论是诗词、戏曲、音乐、舞蹈还是绘画、雕塑、书法、曲艺,各个门类无不拥有传统的主题、风格以及特殊的语言表述形式。愈是深入每一个门类内部的庞杂分支,种种规范与程式就愈偏僻,语言表述形式的特殊性就愈强,例如戏曲之中的京剧、昆剧、越剧,书法之中的篆书、隶书、草书,如此等等。专业性积累形成的审美趣味接近王国维所说的“古雅”：“吾人所断为古雅者,实由吾人之位置断之。古代之遗物无不雅于近世之制作,古代之文学虽至拙劣,自吾人读之无不古雅者,若自古人之眼观之,殆不然矣。”^⑥古雅之美并非天生,亦非天才式的灵感纵横,而是人工的,形式的,尤其是积累的。熟知文学或者艺术门类的独特传统之人时常显现出引以为傲的“渊博”或者良好的教养,“雅”的名义仿佛无形地设置了一个知识的“区隔”范围。多数作家、艺术家并未致力拆除“区隔”的边界,相反,他们有意无意巩固这些边界,更为乐意强调自己“专业人士”的身份。

积累与传统表示的“雅”往往隐含一个倾向:复古。如同孔子对于周朝雅乐的崇敬,许多文学或者艺术门类的鼎盛时期被设想为悠久的过去,它们的“失传”才是最大的威胁。历史上是否存在一个令人向往的黄金时代?这个问题的答案不太重要,重要的是“雅”保持的厚古薄今姿态。

其次,“雅”对于经典的器重和依赖可以视为积累、传统、厚古薄今的延续。按照艾略特的观点,经典的意义是摆脱个人成为衡量文学的标识。单独的个人是轻浮的,单薄的,不足为训;浪漫主义的个性神采飞扬,声名显赫,但是,艾略特所认可的“雅”毋宁是保守的。在他看来,“诗人,任何艺术的艺术,谁也不能单独地具有他完全的意义,他的重要性以及我们对他的鉴赏就是鉴赏对他和已往诗人以及艺术家的关系,你不能把他单独地评价。”这即是艾略特指出的“历史的意识”。^⑦这种“历史的意识”并非简单复古,而是将传统视为一个不可或缺的衡量因素。

这个意义上,围绕经典的激烈争辩恰恰是雅俗

之辩的回应。哈罗德·布鲁姆在《西方正典》之中宣称,文学经典的衡量标准是“文学性”,是“审美价值”,他的纯正品味代表了高雅文化的良好训练。但是,现今更多的批评家认为,经典的遴选机制内部充满了正统的意识形态偏见。艾布拉姆斯指出了西方文学经典遭遇到的理论抗议——这些抗议再度从审美趣味转向了社会阶层构造:

伟大作品的经典评价标准已不再以作品的艺术价值为主,而是以权力政治为主,即经典形成的依据是意识形态、政治利益以及白人、男性和欧洲社会精英阶层的价值观。其结果是,认为经典主要是由那些表达和支撑了种族主义、父权制和帝国主义的作品所构成,是为使黑人、拉丁美洲和其他少数民族的利益和成就,以及使妇女、工人阶级、大众文化、同性恋和非欧洲文明的成就边缘化或对其加以排斥服务的。

……

另一种呼声要求标准的经典之作应除掉精英统治和“等级主义”——即对高雅艺术和低级艺术之间固有的歧视性区别——目的是为了将诸如好莱坞电影、电视连续剧、流行歌曲和通俗小说等文化产品包括在内。^③

如果说,艾略特的“历史的意识”对于诗人或者艺术家过分强烈的个性持贬抑的态度,那么,另一批文学或者艺术作品桀骜不驯的个性开始被“雅”的概念所吸收——笔者指的是现代主义或者所谓的“先锋派”。在不那么严格的意义上,现代主义与“先锋派”两个术语可以互换。^④现代主义并非一个纲领一致的美学团体,现代主义的称谓之下包含各种宣言、主张以及纷杂的流派。尽管如此,相对于底层大众日常享用的通俗文化,现代主义通常被纳入高雅文化的范畴。现代主义文学的各种反讽、亵渎、嬉闹、颓废、荒诞感以及反抗锋芒与传统的“典雅”存在巨大差距。因此,高雅文化的评判通常直接或者间接地源于这种观念:现代主义的孤芳自赏背后隐含的是众人皆醉我独醒的精英式先知。许多现代主义作品显现出迥异于传统作品的形式,甚至颠覆了历代

沿袭的美学原则,惊世骇俗,无法获得大众的普遍肯定。然而,自从这些作品诞生的那一天开始,许多批评家坚定地认为,现代主义作家并非无知的江湖术士,也不是胆大妄为地戏弄观众,他们的艺术实验包含了严肃的目的。的确,许多作品晦涩难解,缺乏正常的故事情节,但是,文学或者艺术拥有自己的语言,独立自律,不负责证明种种额外附加的主题,形式的意义仅仅是形式。不论赞同还是否定,“为艺术而艺术”的观念时常将现代主义送入高雅文化范畴的“纯文学”或者“纯艺术”。可以预料,晦涩难解不可避免地遭到大众的贬损以及市场的冷遇,许多现代主义作家落落寡合,穷困潦倒。但是,他们个性倔强,自鸣得意,拒绝与各种反对的声音妥协。献身艺术面临的考验即是,不再与粗俗的庸众同流合污。许多时候,现代主义作家的傲慢令人恼火,只不过他们的信心是艺术使命而不是功名利禄。现今,经典的遴选机制已经延伸到现代主义作品。诸多遭受非议甚至遭到禁止的作品逐渐被舆论所认可,赢得经典桂冠的同时也获得了“雅”的赞誉。

当然,人们还可以意识到另一种相似的、同时也相对古老的“傲慢”——这种傲慢的目的是显示自己“有闲”。凡勃伦的《有闲阶级论》指出,炫耀自己的“有闲”生活的真正目的是炫耀自己的财富。充足的财富可以保证“安闲度日,衣食无忧”,没有必要如同底层大众兢兢业业地从事生产工作,养家糊口。这时,“有闲”阶级可以投身一些艺术工作或者学术研究,诸如“古代语言和神秘学,合标准的文字拼法,文章构成法与诗歌韵律学,各种类型的家庭音乐与其他家庭艺术,关于服饰、家具与设备的时尚,关于各种竞技与运动比赛,关于犬、竞赛用马之类不为实用而培养的动物,等等。”^⑤这时,“有闲”即贵族生活,也是令人羡慕的“雅”。无论将现代主义形容为“吃饱撑的”、无聊的游戏是否公允,人们至少可以察觉,“为艺术而艺术”遭到诟病是因为它伤害了底层大众,因为沉湎于这种“艺术”的主体是“有闲”阶级,即底层大众的对立面。

从专业性知识积累到经典塑造,再到现代主义与“先锋派”,以及“有闲”阶级的趣味,这些因素陆续成为“雅”内部的有机成分,将这个概念带入各种历史语境,使之成为理论空间的活跃角色。

四、“俗”的反抗与扩展

俗的概念不断地由底层大众重新诠释,一个重要的内容即是抗拒雅的压抑。“俗”意味着日常人间与烟火气息,意味着渺小而质朴的劳作、欢乐与苦难,意味着田野、厂房、穷乡僻壤或者边陲之地,这一切时刻提供“雅”中未曾有过的文化经验。这些文化经验天真未凿,不加修饰,饱满而粗糙,单纯而简陋。由于格格不入,“雅”代表的正统体系往往无视这些文化经验,或者冷漠地拒绝乃至严厉地驱逐它们。“雅”的文学或者艺术程式成为一种无形的栅栏,这些文化经验及其背后的社会阶层无法完整地露面,甚至仿佛不存在。因此,“俗”的反抗时常表现为无所顾忌的率直。“雅”的陈陈相因时常形成僵硬的躯壳与自以为是的雕琢,形成纷繁、堆砌而纤弱的形式风格,这时,“俗”的率直是一种解毒剂。“我手写吾口,古岂能拘牵?”^⑧“俗”不再尊重“雅”维持的各种森严规范,如同恩格斯所言,“古代人的性格描绘在今天已经不够用了”。^⑨这时,“俗”以开放的姿势重新接纳外部世界生机蓬勃的文化经验,并且与各种“为人生”的文学主张相互阐发。

文化史上“俗”的反抗屡屡发生,现在的文学或者艺术形式保留了种种遗迹。谚语、笑话、相声、快板书等相对短小的形式迄今仍然流传于底层大众中,充当简单的娱乐或者宣传。另一些通俗文化成功地占领了中心位置,获得“雅”的收编和改造,甚至以经典的面目存留于世。尽管如此,词、曲、章回小说等文体始终贮存了“俗”的记忆,这种意义上的“化俗为雅”是文人雅士心悦诚服的表现。文学或者艺术形式的遗迹证明,“俗”始终是历史之中主动的积极能量。

相对于“雅”的庄重与严肃,底层大众所热衷的“俗”往往隐含某种狂欢性质。由于巴赫金的阐述,

“狂欢节”概念业已成为理论史的一个著名范畴。显然,巴赫金心目中的狂欢节是一种全民庆典,抹掉了游戏与生活的界限,“这是生活本身的游戏。”狂欢节没有舞台,“狂欢节不是艺术的戏剧演出形式,而似乎就是生活本身现实的(但也是暂时的)形式,人们不只是表演这种形式,而是几乎实际上(在狂欢节期间)就那样生活。”也许,巴赫金的描述带有相当程度的象征意味,狂欢节的喧闹对于“雅”和一本正经甚至矫揉造作给予毫不掩饰的嘲弄。巴赫金兴致勃勃地指出了狂欢节的诸多特征:狂欢节是非官方、非教会、非国家的;狂欢节之中充满了肉体,享用食物是巨大的快乐;诙谐之趣也是狂欢节的重要品质,大众愿意为笑声奉献自己的智慧;狂欢节之中,人们可以不拘形迹,无视各种等级,摧毁一切禁忌,广场是狂欢节的真正空间,这里可以敞开一切;最为重要的是,狂欢节自下而上,没有必要顾忌权威颁布的礼仪规则。在他看来,“我们在文艺复兴时期所有的伟大作品里都能感受到渗透其中的那种狂欢化氛围,民间节日广场的自由旋风。”^⑩尽管狂欢节是西方文化的节庆,但是,可以在中国的民歌、民间演艺、地方戏、庙会等场合察觉相似的特征。很大程度上,“俗”的狂欢性质是抛开“雅”的陈规陋习之际不无过激的反弹,种种精致微妙、典雅斯文、欲说还休、含蓄蕴藉都将在粗犷的哄然大笑之中解体。

大众传媒通常是“俗”的温床。古代的戏曲舞台或者说书、演唱的茶馆酒肆如此,现代的报纸、杂志、广播、电视、电影、唱片、互联网也是如此。从印刷术到电子传媒,持续的升级换代从未改变这种状态:大众传媒对于“俗”的依赖远远超过了“雅”。各种大众传媒的起源远为不同:报纸最初是商人之间的私人通信,相互通报种种贸易消息;电视很大程度依赖图像传播技术,图像与电子信号的转换与传送构成了电视系统;互联网的原初构思是军事通信技术,网状的设计力图避免中枢遭受打击导致的整体瘫痪——互联网改造为无限开放的大众传媒是数十年之后的事情。尽管每一种大众传媒各显神通,但是,无远弗

届的传送与愈来愈广泛的参与成为每一代大众传媒崛起的首要理由。有趣的是,每一代大众传媒的崛起无不伴随或强或弱的非议。多数知识分子对于大众传媒表示反感。他们往往觉得,大众传媒的内容芜杂混乱,格调低下,耗费人们大量的时间,无助于培养深思熟虑的习惯。涉及文学或者艺术的时候,“俗气”是知识分子再三抨击的理由:如此肤浅的作品与如此发达的传播技术几乎成为一个可笑的对比。尽管如此,大众传媒与“俗”的结盟从未削弱。麦克卢汉的《理解媒介》围绕媒介发表了种种新颖之见,广告、报纸、游戏、电影、广播、电视均在谈论之列。然而,无论是“媒介即信息”“热媒介和冷媒介”或者“电子媒介是中枢神经的延伸”,知识分子仅仅在种种热闹话题之中扮演一个迟钝的角色。许多时候,知识分子对于大众传媒的不满以及后者的犀利反击即是现代社会的雅俗之辩的重要形式。

五、启蒙、阶级与雅俗转化

许多表述将现代形容为一个崭新的历史阶段,将古典社会隔离于鸿沟的另一边。无论是社会学还是经济学,人们曾经设立多种衡量现代社会的指标体系,文化往往开风气之先。1919年的五四运动被视为中国现代史的开端,五四新文化运动的意义举足轻重。在它丰富的内容中,雅俗之辩占据了醒目的位置。雅俗之辩并未停留在古典社会,而是跨越鸿沟,拉开中国现代文化的帷幕,内在地卷入现代性主题,不断地从历史演变之中获取新型燃料。雅俗之辩产生的能量不仅强烈冲击了古典文化,而且扩展至政治、经济等各个方面,成为积极召唤现代社会诞生的重要因素。

五四时期的雅俗之辩无疑显现为古文与白话文之争。古文代表了“雅”。古文作为正式文本流行于士大夫和文人之间。古文不仅指古典的文言文,同时还代表庄重、典雅与渊博。西方文化也是如此。正如马泰·卡林内斯库所言,古典(classicus)包含等级的涵义:“如我们本该想到的,‘古典’的反义词是‘粗俗’,而不是‘新’或者‘最近’。”所以,“‘古典’最初是

一个好词,适用于那些值得尊敬的事物”。^⑩白话显然代表了“俗”。胡适称“‘白话’有三个意思:一是戏台上说白的‘白’,就是说得出口,听得懂的话,二是清白的‘白’,就是不加粉饰的话,三是明白的‘白’,就是明白晓畅的话。”^⑪白话流行于大众之间,异于文言的书面语。胡适反复提到二者的真正区别是“白话是活文字,古文是半死的文字。”^⑫五四时期的雅俗之辩显然是执行启蒙使命的一个重要实践。繁杂的汉字令人生畏,文言的佶屈聱牙完全脱离底层大众,这时,文化教育开启民智只能成为一个空想。各种新的思潮蜂拥而至,观念的输入迫在眉睫,然而,如果语言文字成为无法跨越的屏障,“民主”与“科学”不啻天方夜谭。五四新文化运动的一批主将召唤文学为“俗”开道,从理论的发难到一批迥异的小说、诗歌问世,五四新文学迅速占据了文化的制高点。

尽管如此,文学的胜利并非理论的完成。胡适已经意识到,必须阐述某种白话文学的观念作为未来依循的理论后盾:“故又以为今日之文学,当以白话文学为正宗。然此但是一个假设之前提,在文学史上,虽已有许多证据,如上所云,而今后之文学之果出于此与否,则犹有待于今后文学家之实地证明。若今后之文人不能为吾国造一可传世之白话文学,则吾辈今日之纷纷议论,皆属枉费精力,决无以服古文家之心也。”^⑬很大程度上,胡适的《白话文学史》即是为白话文学的观念收集史料。引用汉朝的一些诗歌作为标本区分平民文学与庙堂文学之后,胡适得出结论说:“从此以后,中国的文学便分出了两条路子:一条是那模仿的,沿袭的,没有生气的古文学;一条是那自然的,活泼泼的,表现人生的白话文学。向来的文学史只认得那前一条路,不承认那后一条路。我们现在讲的是活文学史,是白话文学史,正是那后一条路。”^⑭按照胡适的表述,雅俗两种文学观念南辕北辙,各行其是。尽管如此清晰的二元对立带有很强的想象成分,但是,“白话文”的历史性肯定不仅在于开启了雅俗之辩的又一个阶段,

而且在于为现代社会的来临提供强大理论支持。人们甚至可以说,雅俗之辩的成效与现代社会的步伐息息相关。

20世纪30年代围绕“大众文艺”再度辩论的时候,“阶级”的概念开始协助区分雅俗两种阵营。林纾之流尖刻地嘲讽白话文学的保守主义遗老已经丧失市场,同时,所谓的“大众”正在被赋予阶级身份。很大程度上,“雅”的一方来自小资产阶级知识分子,“俗”的一方由无产阶级作为主角——无产阶级文学。布尔乔亚文学与普洛列塔利亚文学存在深刻分歧。当然,无产阶级并未真正到场,辩论的毋宁是两批知识分子。他们力图阐明的“大众化”是,谁以及如何完成无产阶级需要的文艺?这是启蒙使命之后雅俗之辩的重要转折。

郭沫若在1930年发表的《新兴大众文艺的认识》之中,倡导“无产文艺的通俗化”。他甚至口气夸张地说:“通俗!通俗!通俗!我向你讲五百四十二万遍通俗!”但是,“从事无产文艺运动的青年,无论是世界上的那一国,大抵都出自智识阶级(这理由让有空闲的学者去讨论)”。因此,“你要去教导大众,老实不客气的是教导大众,教导他怎样去履行未来社会的主人的使命。”“你是先生,你是导师,这层责任你要认清!”^⑧这时,郭沫若似乎远不如胡适那么激进。胡适肯定了白话文学背后的大众拥有独特的文艺观念;郭沫若心目中,文艺观念毋宁是知识分子充当的“先生”与“导师”传授给大众的——“通俗”乃是传授不得不遵循的形式。无形之中,这种图景不仅复制了雅俗的传统等级,而且将这种等级扩展到小资产阶级与无产阶级之间的文化结构。

这个时期的“大众文艺”阐述之中,知识分子/小资产阶级、大众/无产阶级与雅俗文艺观念之间的交错关系并未获得清晰的整理。与郭沫若相似的认识屡见不鲜,种种异议仿佛焦点不一。古代历时漫长的雅俗之辩与“阶级”概念遽然相遇,理论不得不重新设置对话的基础。随着辩论文章的陆续增加,人们可以察觉阶级逻辑的浮现与逐渐完成。

第一,“文学大众化的主要任务,自然是在提高大众的文化水准,组织大众,鼓动大众。直到现在为止,多数的劳苦大众完全浸在反动的封建的大众文艺里,我们一方面要对这些封建的毒害斗争,而一方面必须暂时利用这种大众文学的旧形式,来创造革命的大众文学。不过我们不要忘记劳苦大众是应该享受比小调,唱本,说书,文明戏等等,更好的文艺生活的。”^⑨这种表述似乎通情达理,然而背后是熟悉的潜台词:“雅”的范畴始终承担终极标准,哪怕所谓的大众文学暂时无法企及。

第二,仿佛是以上观点的间接证明,“俗”的现状不尽如人意。对于大众说来,繁重的体力劳动占据了大部分时间,文化教育十分匮乏,许多人文艺品味低下:“广泛的大众,虽然并不读我们的作品,但他们是有文艺生活的,他们完全浸在反动的‘大众文艺里’”;^⑩“中国的大众是有文艺生活。当然,工人和贫民并不念徐志摩等类的新诗,他们也不看新式白话的小说,以及俏皮的幽雅的新式独幕剧……城市的贫民工人看的是《火烧红莲寺》等类的‘大戏’和影戏,如此之类的连环画,《七侠五义》,《说岳》,征东征西,他们听得到的是茶馆里的说书,旷场上的猢猻戏,变戏法,西洋景……小唱,宣卷。这些东西,这些‘文艺’培养着他们的‘趣味’,养成他们的人生观。豪绅资产阶级所需要的,正是这样的民众的文艺生活!”^⑪这种表述之中,白话文学的启蒙使命不再那么乐观,阶级制造的文化贫困显出了巨大的阴影。

第三,然而,阶级分析的观点不再简单地认为,大众只能在启蒙导师的指引下逐步提高;相反,大众拥有自己的阶级立场——事实上,所谓的启蒙导师时常扮演另一种阶级的代言人。首先,“雅”是反动阶级的文化产物:“文学从来只是供资产阶级的享乐,不然便是消费的小资产阶级的排遣自慰的工具。大多数的民众所享受的是些文艺圈外所遗弃的残滓,而且这些残滓又都满藏着支配阶级所偷放安排着的毒剂。”^⑫作为文化的重要阵营,普罗文学不能

由“急进的知识分子”领导,无产阶级必须“在工农大众中间,造出真正的普洛作家”。^⑨他们不再是“拿鹅毛扇的自命导师”或者“自命清高的旁观者”。而且,无产阶级文学必须拥有自己的语言与形式。“章回体小说”或者“五四式的白话”已经不堪任用,“工农大众所说的普通话”将构成主导的语言体系,“特别是在工人中间的”。“工厂壁报,街头说书,合唱诗歌,群众演剧,报告文学以及墙头小说等等”不仅通俗可喜,同时是培养无产阶级作家的实践场所。^⑩尽管这些文艺形式尚未成熟,但是,它们的远大前景已经获得“国际普洛革命文学”的证明:“即如报告文学,墙头小说,大众朗诵诗等等。这些形式,都是真的从劳动大众中产生,从萌芽而成长为普洛艺术的新的形式的。在国际普洛文学的发达史上,这些形式的文学占着非常重要的位置;因为它最直接地反映着劳动大众的生活和斗争,一方面它又作为纯然新的艺术形式,供给那些从知识阶级转变过来的革命作家去采用和发展,给他们的艺术以新的力量。”^⑪

这时,雅俗之辩与阶级文化之间的相互辨认愈来愈清晰。

六、雅俗与文化承传

从封建王朝的终结、与传统文化的决裂到大众传媒的兴盛、白话文学的登场,从底层的觉醒与反抗精神、“阶级”概念引入到无产阶级大众进入历史舞台,文化天平持续地向“俗”倾斜。在毛泽东文艺思想中,“大众”占有重要地位。毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》力图集中解决的问题是:“一个为群众的问题和一个如何为群众的问题。”这必然涉及雅俗之辩的衡量。20世纪40年代,工农兵是大众的代表:“我们的文学艺术都是为人民大众的,首先是为工农兵的”。^⑫《在延安文艺座谈会上的讲话》以很大篇幅论述工农兵与小资产阶级的关系,“普及”与“提高”作为一个后续的问题与雅俗之辩联系起来。毛泽东指出:

有些同志,在过去,是相当地或是严重地轻视了

和忽视了普及,他们不适当地太强调了提高……因为没有弄清楚为什么人,他们所说的普及和提高就都没有正确的标准,当然更找不到两者的正确关系。我们的文艺,既然基本上是为工农兵,那末所谓普及,也就是向工农兵普及,所谓提高,也就是从工农兵提高。用什么东西向他们普及呢?用封建地主阶级所需要、所便于接受的东西吗?用资产阶级所需要、所便于接受的东西吗?用小资产阶级知识分子所需要、所便于接受的东西吗?都不行,只有用工农兵自己所需要、所便于接受的东西……那末所谓文艺的提高,是从什么基础上去提高呢?从封建阶级的基础吗?从资产阶级的基础吗?从小资产阶级知识分子的基础吗?都不是,只能是从工农兵群众的基础上去提高。也不是把工农兵提到封建阶级、资产阶级、小资产阶级知识分子的“高度”去,而是沿着工农兵自己前进的方向去提高,沿着无产阶级前进的方向去提高。^⑬

这些论述指出了阶级与文化演变之间的正向关联。历史证明,一个阶级崛起之后,或迟或早必然将本阶级的意志投射于文化领域,继而转换为种种审美趣味。这个历史阶段的雅俗之辩显现出工农兵对于文化领导权的逐渐掌控。当然,“阶级”是一个社会学概念,其划分及兴衰、交替通常根据生产资料的占有程度;雅俗之辩显现于文学或者艺术的各个门类内部,诸如文类、文体、语言风格、表演场所、流传范围等等,二者分别拥有相对独立的逻辑与演变速度,两条曲线形成复杂的交叠、交错、追随与呼应。换言之,生产资料占有程度的改变以及新兴阶级的诞生不可能立即兑现为独享的阶级文化。由于步调错落,性质不一,无法想象边界清晰、毫无杂质的阶级文化整体,例如纯粹的地主阶级文化整体或者资产阶级文化整体。这时,雅俗之辩卷入阶级与文化之间复杂的交织肌理——二者并非简单的动静相随,立竿见影。

毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》曾经对托洛茨基的观点表示异议。托洛茨基认为,无产阶

级不可能造就自己的文化。托洛茨基虽然意识到,不能简单地将“伦理学、美学、语文学、历史批评和所有问题”合并到同一个逻辑之上,^⑤但是,他否认无产阶级文化形成的理由可能出乎许多人的意料。在他看来,无产阶级的主要精力是与资产阶级进行政治搏斗;革命成功地取得政权之后,“无产阶级将自己的专政设想为一个短暂的过渡时代”,一个完美的无产阶级社会即将随之到来。短短的几十年时间,无产阶级甚至来不及创造出自己独一无二的文化。相对地说,封建社会对于资产阶级的孕育远为长久,这同时赋予资产阶级优越的文化条件:“无产阶级脱离文化上的学徒期之前,它就不再是无产阶级了。再提醒一遍,第三等级的资产阶级的上层是在封建社会的屋檐下度过其文化学徒期的;在封建社会内部,资产阶级已在文化上超越了旧的统治阶层,它在夺取政权之前就已成了文化的推动者。”^⑥这是资产阶级拥有众多文化大师的重要原因。

托洛茨基对于“过渡时代”的历史长度存在重大误判;同时,他尚未对新兴阶级“文化学徒期”内部继承与超越的复杂机制进一步分析——雅俗之辩显示,新兴阶级的“俗”并未完全拒绝依附于传统名义的“雅”,而是包含了吸收、借鉴与扬弃。许多迹象表明,新兴阶级不仅强烈地表达自身的文化诉求,同时也或积极或谨慎地承传被取代阶级的文化积累,二者构成文化内部独特的新陈代谢。新兴阶级的文化不可能彻底割断传统。激进的颠簸期结束之后,相当一部分文化遗产仍将纳入革命者的视野,甚至成为举足轻重的资源。所以,马克思曾经赞叹古希腊的艺术和史诗“就某方面说还是一种规范和高不可及的范本”。^⑦“雅”所代表的那一部分传统文化既不可能完整地复制、沿袭,也不可能因为暴风骤雨式的阶级革命而销声匿迹。哪些内容遭到历史栅栏的阻拦,哪些内容渗透到新兴阶级的文化,以压缩的形式或者开放的姿态存在,多方面因素的博弈将会形成各种变数。

作为一个范例,毛泽东的《新民主主义论》描述

了革命历史与文化传统的错综关系。考察了新民主主义历史阶段的特征之后,毛泽东指出革命范畴的改变如何催生了“新民主主义的文化”:“至于新文化,则是在观念形态上反映新政治和新经济的东西,是替新政治新经济服务的”,“属于世界无产阶级的社会主义的文化革命的一部分”。这种文化必然是“民族的科学的大众的”。“民族”“科学”“大众”三种特征有机联系,构成了文化传统的继承与超越机制。首先,“中国文化应有自己的形式,这就是民族形式”,其次,新民主主义文化的民族形式必须接受“科学”的鉴别,在真理的基础上保持历史连续性:“我们必须尊重自己的历史,决不能割断历史。但是这种尊重,是给历史以一定的科学的地位,是尊重历史的辩证法的发展,而不是颂古非今,不是赞扬任何封建的毒素。”当无产阶级成为新民主主义革命的主体之后,文化不再由精英阶层垄断,而是以通俗的形式转换为大众手里的武器:“它应为全民族中百分之九十以上的工农劳苦民众服务,并逐渐成为他们的文化”,这也是“提高”和“普及”的指导原则。^⑧这种继承与超越机制必将具体地分布到各个文化门类的保存、筛选与再生产之中。因此,古代文化遗产与经世致用之间,经典的规训与芜杂而生机勃勃的众声喧哗之间,雅俗之辩由于阶级的叠加而制造出更为复杂的分歧、联盟与互动。

七、艺术、商品与雅俗之辩

20世纪下半叶,阶级概念的式微与市场经济的兴盛带来巨大的转折。两个相互联系的历史事件同时投射到文化领域,一批陌生的观念迅速卷入雅俗之辩。“俗”所依赖的大众从平民、无产阶级更换为消费者,“雅”代表了知识分子为主体的文化精英。脱离阶级形成的文化对立之后,雅俗之辩的阵营围绕艺术与商品两个范畴开始重新组织。熟悉的革命动员与蛊惑人心的市场号召既异曲同工,又分道扬镳。

五四新文化运动的启蒙使命很快转向激烈的阶级革命,以至于通俗文化及其依托的市场经济并未进入人们的视野中心。阶级范畴带动的种种表

述告一段落之后,人们才意识到另一条线索的理论故事——西方文化之中,围绕通俗文化的争论早已如火如荼地展开。

通俗文化可以追溯至工业化与都市化,二者造成了现代社会的“原子化”。一方面,土地不再成为劳动的基础,乡村社群的瓦解、宗教的衰落以及机械化与异化的工厂劳动动摇和侵蚀了古老的社会结构与价值结构,心理与道德的认同感正在消失,这时的“个体就很容易受大众媒介和通俗文化这样的核心公共机构的操纵和利用。”^⑧另一方面,现代社会的文化生产方式异于古典社会,而且,市场经济将向文化消费提供发达的商业网络。这个意义上,一些批评家力图更为严格地区分“通俗”与“民间”——譬如“通俗文学”之中再度派生出“民间文学”概念。现代性降临对于文化生产与消费形成不可忽略的后果。一种观点认为,“通俗文学”与“民间文学”之别的标志是生产者。“通俗文学”生产者是作家个体——他们同时享受知识产权获取的经济报酬;“民间文学”多半是民间无名氏的集体创作,并且按照传统的民间社会脉络传播,诸如瓦舍勾栏的说书演唱、乡村祭祀之际的社戏以及市井之间的道听途说。^⑨人们时常以 folk literature 翻译“民间文学”,以 popular literature 翻译“通俗文学”。^⑩考察 folk 与 popular 微妙区别的时候,雷蒙·威廉斯的《关键词》也指出了工业化、都市化前后文化生产及其消费的差异。他以“流行歌曲”与“民歌”为例说明:“虽然‘流行歌曲’(popular songs)——包括新兴工业的工人在工作时所哼唱的歌曲仍然不断被创造出来,但是 folksong(民歌)的影响力只局限在工业化、都市化、文字化以前的世界。在这个时期,folk 这个词产生了一个作用,就是把所有形成‘大众文化’(popular culture)要素的时间往前追溯,并且经常被拿来与现在各种形式的大众文化做对比——不管是激进派的工人阶级文化形式或者是商业文化形式。”^⑪

法兰克福学派无疑是批判文化商品性质的一个重镇。阿多诺与霍克海默的《启蒙辩证法》是一部众

所周知的理论名著。文化生产有权利赢得报酬,但是,阿多诺等哲学家深恶痛绝的是,赢利的企图正在将文化生产纳入工业生产模式——“文化工业”毋宁说包含了褻渎文化的涵义。如同冰箱或者汽车,文化按照标准化模板批量生产,雷同的程式既有助于加快生产速度,又有助于复制相同的消费趣味。“文化工业”将摧毁不同的个性而塑造大众千篇一律的精神面貌,文化商品的广泛流通无形地巩固了资本主义经济秩序和拜物教。一些人可能申辩说,现代社会的市场消费并非强制,消费者是在需求的驱动之下走向市场的柜台。显而易见,这是一种假象。市场早就配备了强大的宣传机器。大众传媒的无数广告正在产生如此巧妙的效果:消费者坚信那些需求是从自己的内心涌现出来,而不是来自他人的外在灌输。这种令人迷茫的时刻,以知识分子为首的文化精英必须抵抗市场,保卫反抗的个性,维护高雅文化拥有的空间。阿多诺在自己的音乐批评之中坚持实践这种理念。

即使在西方的左翼阵营,法兰克福学派的观点也带来了很大的争议。文化主义、阿尔都塞意识形态理论或者葛兰西霸权理论均显示了不同的视角。约翰·费斯克力图以“金融经济”与“文化经济”分解市场经济内部的不同脉络。在他看来,通俗文化可能在“金融经济”的意义上赞助资本主义经济秩序,但是,“文化经济”之中“交换和流通的不是财富,而是意义、快感和社会身份。”^⑫这些快感和意义恰恰可能讽刺、调侃乃至抨击资本主义社会。相对于各种视角的通达、灵活与机智,法兰克福学派仿佛有些固执。“法兰克福学派通常因为两个特别的缺点而被人挑出来:它没有为自己的理论提供经验上的证据;用来表达其观念的语言晦涩艰深。”这显然来自精英主义:“精选的和给人启迪的少数人,通过从事他们的智力活动和文化活动,能够使他们自己与大众的世俗活动相隔绝,并由此抵抗文化工业的力量。”精英主义是通俗文化批评之中的普遍倾向:“悲叹大众民主和大众文化市场的出现,把精英先锋派看成是各

种文化标准唯一潜在的救星。”尽管如此,法兰克福学派始终充当一个众目睽睽的坐标,一个展开争议的“基准点”。^⑥

“艺术”与“商品”催生的雅俗之辩投射到20世纪80年代之后的中国文学,激烈程度丝毫不逊色。这个时期的中国文学被称为“新时期”文学,五四新文学曾经拥有的活力开始逐渐复苏。重温“现实主义”口号的时候,“现代主义”美学突然降临,两种美学的激烈交锋带来音量超常的理论喧哗。然而,进入80年代后期,这种交锋开始演变为“高雅文学”的内部事件,大众的目光更多地投向另一批作家,譬如金庸或者琼瑶。20世纪上半叶的武侠小说或者“鸳鸯蝴蝶派”再度重逢久违的气候与土壤。作为武侠小说乃至通俗文化的杰出代表,金庸的声望如日中天——金庸武侠小说之中的某些“桥段”甚至成为广为流传的典故,例如“华山论剑”或者“独孤求败”。无论是将武侠小说贬为文学史的沉渣泛起还是援引精神分析学的“白日梦”加以嘲讽,一个无可辩驳的事实是:金庸的拥趸与日俱增。“朦胧诗”的诗人或者先锋小说家曾经毫不掩饰地向世界摆出一副孤傲的姿态——雅俗之辩开始的时候,孤傲与“高雅文学”的相互认同不言而喻。然而,金庸拥有如此庞大的读者数量意味了什么?一些批评家力图复述阶级革命时期曾经赋予“俗”的强大意义:大众的“喜闻乐见”即是至高的美学标准;另一些批评家将金庸列为20世纪小说大师,文学史座次隐含的经典遴选机制毋宁说谋求“雅”的肯定。多数人仿佛不屑于考察庞大的读者数量与发行量、版税、作家经济收入之间的联系,尽管金庸的小说出现大量的盗版以及某些浑水摸鱼的状况,例如以“金庸”署名发表武侠小说。即使涉足雅俗之辩,“俗”似乎仅仅是审美趣味而不是庸俗的商品和金钱。

雅俗之“俗”与市场的联系不可能长期遮蔽,“畅销书”的概念形象地揭示了印刷文化带来的利润。尽管如此,电子大众传媒铺开的经济规模还是超出了许多人的意料。从电影、广播电台、电视到互联网

与手机,电子大众传媒广泛进入日常生活意味了一个新的阶段。这时,经济收益不再是一个令人忌讳的话题。电子大众传媒的运行要求巨大的成本投资,同时形成高额回报,雅俗之“俗”具有十足的含金量。将票房、收视率、点击率作为评判作品的重要依据,这种做法已经从新闻报道延伸到批评家的论述。推荐一部电影或者贬抑一部电视连续剧,票房、收视率指标的意义往往超过作品的主题、情节以及人物的成败。很大程度上,这隐喻了市场在“俗”的名义下对于审美趣味的征服。

大半个世纪之前,本雅明《机械复制时代的艺术作品》指出了技术带来的文化民主:机械复制技术将艺术从神坛上请下来;如果说博物馆保存的书画作品真迹珍贵无比,那么,众多的电影拷贝或者无数电视机播放的肥皂剧不再像真迹那样令人敬畏和膜拜。然而,“本真”的艺术固有的“灵韵”(aura)会不会消逝在机械复制之中?这是本雅明难以释怀的疑虑。“灵韵”概念显然来自“高雅文化”体系,尽管人们对于“灵韵”内涵的阐释见仁见智。技术、文化民主之间安装了经济引擎之后,市场为二者提供了愈来愈丰富的机会,本雅明式的疑虑产生的回声愈来愈微弱。

事实证明,电子大众传媒远比印刷文化擅长与商业合作。除了播放传统意义的新闻以及冗长的肥皂剧,电视不仅插播广告,而且开设购物频道或者养生节目,甚至生产与销售某一个动漫节目或者科幻作品的周边产品,互联网干脆由“网红”明星直接“带货”。愈是发达的技术可能愈是深刻地介入世俗生活,这个特征在大众传媒的演变之中获得反复证实。电子大众传媒形成的商业网点进入每一个家庭的客厅,甚至握在每一个人的掌心,譬如电视机与手机。历史分析表明,大众传媒对于时间和空间更大范围的覆盖很大程度地来自世俗生活真实的或者虚幻的渴求。如果说,“雅”的过度苛求往往表现为经典或者传统对于个性与独创的抑制,那么,“俗”的泛滥多半热衷于以低劣、畸形乃至变态的趣味投机市

场,例如展示大量的“怪力乱神”挑逗猎奇的心理,展示色情或者暴力冲击社会公序,如此等等。对于高度依赖市场的娱乐圈来说,各种负面传闻尤为频繁。大众传媒与市场的彼此震荡正在形成前所未有的传播范围,这种倾向可能严重损害文化的教化功能。

围绕大众、启蒙、阶级、市场的一系列重大理论命题同时表明,20世纪之后的雅俗之辩远比古典社会激烈。不同的审美趣味不仅带动强大的文化风尚,而且内在地嵌入社会组织,深刻地影响社会阶层的互动。所以,现代社会的雅俗标准并不是逐渐统一于某种理论规范,而是与社会背景紧密互动,波谲云诡。约翰·斯道雷发现:“那些想为高雅文化与通俗文化区别辩解的人,一般来说总会坚持认为这两者之间的区别是绝对清楚的”,“而且,这种区别会永远存在下去。”^⑥因此,任何时候都有可能发生雅俗之辩。重要的是时间状语——必须注明“任何时候”指的是唐宋时期、五四新文化风起云涌之际还是21世纪的互联网时代。无法设置恒定的、超历史的雅俗标准。每一个历史阶段都会重新公布独特的雅俗指标及其涉及对象,继而诱发另一轮雅俗之辩。每一个历史阶段对于雅俗的重新理解,往往表明审美趣味与历史之间正在重新建立联系。这个意义上,雅俗之辩始终是文化参与历史的见证。雅俗概念之所以保持长盛不衰的理论活力,恰恰由于与历史文化的广泛联系。从审美趣味、经典遴选、文化运动到文化遗产、阶层与阶级、经济与市场,人们都可能发现雅俗之辩的踪迹。

注释:

①《论语注疏》,阮元校刻:《十三经注疏(附校勘记)》下册,北京:中华书局,1980年,第2517、2525页。

②《毛诗正义》,阮元校刻:《十三经注疏(附校勘记)》上册,北京:中华书局,1980年,第270页。

③钱穆:《雅与俗》,《晚学盲言》上册,北京:九州出版社,2011年,第761、764、763页。

④参见周振甫:《文心雕龙今译》,北京:中华书局,1986年,第62、258页。

⑤陈子昂:《修竹篇序》,徐鹏校点:《陈子昂集》,北京:中华书局,1960年,第15页。

⑥李东阳著,李庆立校释:《怀麓堂诗话校释》,北京:人民文学出版社,2009年,第184页。

⑦参见曹丕:《典论·论文》,郁沅、张明高编选:《魏晋南北朝文论选》,北京:人民文学出版社,1996年,第13页。

⑧释惠洪:《冷斋夜话》,张伯伟编校:《稀见本宋人诗话四种》,南京:江苏古籍出版社,2002年,第18页。

⑨李东阳著,李庆立校释:《怀麓堂诗话校释》,第85页。

⑩参见苏轼:《祭柳子玉文》,李之亮笺注:《苏轼文集编年笺注》第8册,成都:巴蜀书社,2011年,第393页。

⑪刘熙载:《艺概》,上海:上海古籍出版社,1978年,第71页。

⑫薛雪:《一瓢诗话》,王夫之等撰:《清诗话》下册,上海:上海古籍出版社,1978年,第681页。

⑬陈一琴、孙绍振:《聚讼诗话词话》(增订本),台北:万卷楼图书股份有限公司,2015年,第665页。

⑭约翰·斯道雷:《文化理论与通俗文化导论》,杨竹山等译,南京:南京大学出版社,2001年,第9页。

⑮胡适:《白话文学史》,北京:东方出版社,1996年,第23页。

⑯陈独秀:《文学革命论》,赵家璧主编,胡适编选:《中国新文学大系·建设理论集》,上海:上海文艺出版社,1980年,第44页。

⑰周作人:《平民文学》,赵家璧主编,胡适编选:《中国新文学大系·建设理论集》,第210、211页。

⑱周作人:《人的文学》,赵家璧主编,胡适编选:《中国新文学大系·建设理论集》,第197页。

⑲《毛诗正义》,阮元校刻:《十三经注疏(附校勘记)》上册,第272页。

⑳李天道:《中国美学之雅俗精神》,北京:中华书局,2004年,第245-249、229-230页。

㉑叶燮:《汪秋原浪斋二集诗序》,王镇远、鄢国平编选:《清代文论选》上册,北京:人民文学出版社,1999年,第265页。

㉒周振甫:《文心雕龙今译》,第257页。

㉓许慎:《说文解字》,北京:中华书局,1963年,第165页。

㉔文学研究之中“俗”的涵义,可参见谭帆:《“俗文学”

辨》，《中国雅俗文学思想论集》，北京：中华书局，2006年。

②⑤参见雷蒙·威廉斯：《关键词》，刘建基译，北京：生活·读书·新知三联书店，2005年，第355、356页。

②⑥参见利奥·洛文塔尔：《文学、通俗文化和社会》，甘锋译，北京：中国人民大学出版社，2012年，第34页。

②⑦利奥·洛文塔尔：《文学、通俗文化和社会》，第37页。

②⑧利奥·洛文塔尔：《文学、通俗文化和社会》，第133页。

②⑨参见马修·阿诺德：《文化与无政府状态》，韩敏中译，北京：生活·读书·新知三联书店，2008年，第64、73页。

③⑩参见约翰·斯道雷：《文化理论与通俗文化导论》，第36—39页。

③⑪王国维：《古雅之在美学上之位置》，聂振斌编：《中国现代美学名家文丛·王国维卷》，杭州：浙江大学出版社，2009年，第102页。

③⑫T. S. 艾略特：《传统与个人才能》，卞之琳译，赵毅衡编选：《“新批评”文集》，北京：中国社会科学出版社，1988年，第26页。

③⑬M. H. 艾布拉姆斯：《文学术语词典》，吴松江等译，北京：北京大学出版社，2009年，第61页。

③⑭参见约亨·舒尔特—扎塞：《英译本序言：现代主义理论还是先锋派理论》，彼得·比格尔：《先锋派理论》，高建平译，北京：商务印书馆，2002年，第11页。

③⑮凡勃伦：《有闲阶级论》，蔡受百译，北京：商务印书馆，1964年，第38页。

③⑯黄遵宪：《杂感》，《人境庐诗草》卷1，吴振清、徐勇、王家祥编校：《黄遵宪集》上卷，天津：天津人民出版社，2003年，第90页。

③⑰《马克思恩格斯文集》第10卷，北京：人民出版社，2009年，第175页。

③⑱米哈伊尔·巴赫金：《弗朗索瓦·拉伯雷创作与中世纪和文艺复兴时期的民间文化》，《巴赫金全集》第6卷，李兆林等译，石家庄：河北教育出版社，1998年，第299、9、319页。

③⑲马泰·卡林内斯库：《现代性的五副面孔》，顾爱彬、李瑞华译，北京：商务印书馆，2002年，第19、97页。

④⑩胡适：《自序》，《白话文学史》，第8页。

④⑪参见胡适：《逼上梁山》，赵家璧主编，胡适编选：《中国新文学大系·建设理论集》，第6页。

④⑫胡适：《历史的文学观念论》，赵家璧主编，胡适编选：《中国新文学大系·建设理论集》，第57—58页。

④⑬胡适：《白话文学史》，第11页。

④⑭郭沫若：《新兴大众文艺的认识》，《大众文艺》第2卷第3期，1930年3月1日。

④⑮起应：《关于文学大众化》，《北斗》第2卷第3、4期合刊，1932年7月20日。

④⑯洛阳：《论文学的大众化》，《文学》第1卷第1期，1932年4月25日。

④⑰史铁儿：《大众文艺和反对帝国主义的斗争》，《文学导报》第1卷第5期，1931年9月28日。

④⑱郑伯奇：《关于文学大众化的问题》，《大众文艺》第2卷第3期，1930年3月1日。

④⑲何大白：《文学的大众化与大众文学》，《北斗》第2卷第3、4期合刊，1932年7月20日。

④⑳参见寒生：《文艺大众化与大众文艺》，《北斗》第2卷第3、4期合刊，1932年7月20日。

④㉑洛阳：《论文学的大众化》，《文学》第1卷第1期，1932年4月25日。

④㉒《毛泽东选集》第3卷，北京：人民出版社，1991年，第853、863页。

④㉓《毛泽东选集》第3卷，第859—860页。

④㉔参见托洛茨基：《文学与革命》，刘文飞等译，北京：外国文学出版社，1992年，第542页注解4。

④㉕托洛茨基：《文学与革命》，第172、181页。

④㉖《马克思恩格斯文集》第8卷，北京：人民出版社，2009年，第35页。

④㉗《毛泽东选集》第2卷，北京：人民出版社，1991年，第695、698、706、707、708页。

④㉘多米尼克·斯特里纳蒂：《通俗文化理论导论》，阎嘉译，北京：商务印书馆，2001年，第12页。

④㉙参见谭帆：《“俗文学”辨》，《中国雅俗文学思想论集》，第15—17页。

④㉚周作人的《关于通俗文学》（《现代》第2卷第6期，1933年4月）即是如此。

④㉛雷蒙·威廉斯：《关键词》，第187页。

④㉜约翰·费斯克：《大众经济》，戴从容译，陆扬、王毅编：《大众文化研究》，上海：上海三联书店，2001年，第134页。

④㉝多米尼克·斯特里纳蒂：《通俗文化理论导论》，第85、87、55页。

④㉞约翰·斯道雷：《文化理论与通俗文化导论》，第9页。