

傅守祥：大众文化的审美现代性批判

来源：美学研究 日期：2007年10月22日 作者：傅守祥 阅读：1230

一、多元现代性的内在张力

当现代性作为一种同质性、整一性的理念作用于现代世界的历史叙事时，一元论的价值体系的生成便是不可避免的事情；进步、变革、求新是现代性理念所拟设的社会发展的必然趋势，但诚如本雅明指出的那样：“这些趋势越是经久不变，它们的过程所涉及的一切标志着‘全新’的东西便越发显得陈腐过时。”（本雅明，第110页）作为现代性悖论的两端，求新与变革因此成为一把双刃剑，它总会反过来刺伤自己，使得“现代性的知识体系最终显现出理论的深刻矛盾、范式危机和自我解构的因素”（汪晖，第13页）。其结果必然是导向现代性理论体系的开放性，而“审美现代性”尤其构成了现代性的知识体系自我解构的重要力量。

美国学者马泰·卡林内斯库在《现代性的五副面孔》中首先把现代性定义为一种对时间的线性体验，一种对历史发展进步的信仰。他把这一现代性称之为“资产阶级文明的现代性”，其理想包括了理性、实用、科学、进步等观念；同时，他认为还有一种现代性，可以称之为“审美的现代性”，代表着上一种现代性的反面，是对它的反动，表现出工业文明的危机和人类对它的反抗。在“审美的现代性”中，非理性、非实用、历史循环、审美感觉构成了它的主要内容（Calinescu, pp. 3-10）。而马歇尔·伯曼则在《一切坚固的东西都烟消云散了——现代性体验》中把现代性的核心思想表述为“以浮士德精神为象征的发展的观念”。现代世界为人类提供了无限发展的可能性，人类终于破除了来自宗教、政治的束缚后感到了前所未有的自由和力量，然而正是在这个不存在上帝的世界里人类也面临着一个虚无的深渊；传统的崩溃带来的是一个极其可怕的价值空白，一种“生活中不能承受之轻”（Berman, pp. 15-16, 22-23）。对于这种体验，尼采称之为“虚无主义”，马克思称之为“烟消云散”，霍克海默和阿多尔诺称之为“启蒙辩证法”。霍克海默和阿多尔诺尖锐地指出：“从进步思想最广泛的意义来看，历来启蒙的目的都是使人们摆脱恐惧，成为主人。但是完全受到启蒙的世界却充满着巨大的不幸。”（霍克海默、阿多尔诺，第1页）

美国学者埃伦·迪萨纳亚克认为：“现代性带来了许多新的‘商品’，但也有种种相关的‘弊病’。现代性带来了个人主义和从习俗与权威的统治中的解放，但也有和自身的工作以及他人的疏远；带来了思维和体验的新的可能性，但也有对人在这个世界中的位置的确定性和安全性的空前丧失；带来了新的舒适和方便，但也有逐渐的规格化、束缚于钟表和迁离自然世界；理性使客观和公正成为可能，但伴随着在非逻辑的却在情绪上使人满足的传统活动中得以表现的创作神话的和幻想的思维方式的贬值。和其他每个人一样，艺术家们发现，新秩序既使人解放又不安全。随着19世纪的推进，他们失去了传统的保护人、教堂和法庭。现在他们发现自己在可能形成的一个艺术市场中要依赖于公众——多种多样的、没有面孔的、像今天一样被广告和新奇所支配的公众。胸怀大志的艺术家们不再在一个行会体制中充当学徒，而是要了解新设立的国家学院和国家博物馆的收藏品能够接受的标准是什么。个体商贩和画廊似乎在艺术家和公众之间进行调解。为报纸和新创刊的艺术杂志写作的职业批评家促成了新的社会氛围……”（迪萨纳亚克，第272-273页）

而20世纪更是一个中心离散的世纪，正如叶芝的诗歌中所写的那样：“一切都四散了，再也保不住中心 / 世界上到处弥漫着一片混乱。”卡西尔则说这个世界的“理智中心”失落了，阿多尔诺称资本主义时代使小说丧失了“内在远景”，本雅明指出世界失却了“统一性”，卢卡契则认为在我们的时代“总体性”成了难题而只是一种憧憬和向往。那些对现代人的生存经验保持关切和敏感的小说家所面对的必然是一个分裂的世界，一个支离破碎的世界，一个只有漂泊没有归宿的世界。正是在这个意义上，卢卡契认为现代小说已经成为小说家“直觉漂泊感”的写照；他认为小说家们借助小说的经验世界所呈现的更多的是异质性和差异性。现代主义艺术家们肯定意识到了混乱、多样性和相对性（譬如乔伊斯、托马斯·曼、普鲁斯特的小说等），有些已经质疑了科学和理性的使用，并且试图用他们的艺术提供一个能够为一个人实利主义的、伪善的资产阶级社会重新定位并使之再生的神话（譬如艾略特的《荒原》、斯特拉文斯基的《春之祭》以及毕加索等人对原始雕刻品的着迷）。而后现代主义者毫无怨言地拥抱了现代生活的短暂性、零散化、间断性和混乱，并不试图反抗或超越它，或者试图在它里面界定任何永恒

的成分，并宣扬“艺术即阐释”的主张。

其实，以“现代”命名的20世纪的主要特征正是一种广泛传播的危机感：科学知识和工业技术被视为能够像改变生活环境那样改变人类的世界观，而且所达到的程度足以使人们感觉到他们与自己的文化历史脱节了，宗教信仰、社会价值观念、自我形象都成为不确定的东西。在文学、绘画和音乐中，人们寻找新的表现形式，旧的形式被滑稽地加以模仿和嘲笑，想像逃遁到抽象中去了。二战以后的几十年中，西方知识界产生了一种新的激进主义：他们对设想一种危机感的做法表示怀疑，他们主要关心的不是事实而是那些解释的结构。他们在旧结构的消失中看到了解放的前景，而在他们自己的结构“科学”中有一个优于其他一切观点的观点。文化的基本构成因素受到了仔细的审视：文学或写作或任何别的知识实体是什么呢？那种神秘地组合的东西——世界观——又是什么呢？那个所谓的“世界”的神秘，其实只是一种文化的神秘化行为而已。因此，语言学便被认为是众科学之冠，它对于洞察自我的心理制品像对于自然或社会的意义进行分析一样是必需的。对于20世纪后期的“后现代”阶段，一些人认为它表现了一种虚无主义——否认意义与价值有任何现实的基础；另一些人则认为它提供了免于幻想和杜绝妄称权威的可能（拉兹洛，第29页）。理论家的这些争吵和辩论并没有引起人们的多少注意，倒是此时艺术表现上的多样性更加引人注目：在音乐和建筑、文学和雕塑艺术中，先锋派在基本材料和表达规范方面采取了非常自由的态度，用来发现新的可能的式样与效果，发现一种对现有形式的新的运用的自由、一种新的坦率感。

总之，在20世纪，人类的生存与文化的发展是危机四伏、困境重重。然而，最具根本性的是随着经济发展和科学技术进步而日渐暴露和凸现出的工业文明的隐患、技术理性的统治以及功利主义的膨胀，而其内在的核心就是自近代确立起来的崇尚理性、张扬主体的现代性价值观念濒临严重的危机。作为人类整体反思的一部分，基于审美现代性立场的大众文化批判，主要是针对技术理性和物欲至上思潮的一种文化哲学思考与辨析；而大众文化内蕴的审美化生存，即现代人感性存在的快感体验与大众向度，又是大众文化内在活力与文化市场机制外的民间智慧的体现。

二、大众文化的现代性分歧

“大众文化”作为西方文化研究的一个重要范畴，有着浓郁的现代性意味；人们在相似或相关、宽泛或狭窄的意义上理解和使用着，赋予了“大众文化”极不相同的意义和内涵。其中，在一种意义上大众文化是指共同文化即一定时期多数人所拥有的共同的行为习惯和生活方式，譬如俄国文艺理论家巴赫金所分析的日常生活中的狂欢、娱乐和节日聚会活动，作为一种“大众文化”就是在这一层面立意的，在此，大众文化等同于某种共同性的民间文化和民俗文化。这种意义上的大众文化是源于日常生活的原生形态的文化，是基于某种文化传统和习俗而形成的自发性的文化。在这种文化模式中，文化的主体或载体是大众，文化的形式是民间的，文化的内容是传统或习俗。大众文化的民间形式、通俗形式或日常形式，有时也被知识分子、文化精英主义赋予低级、粗俗的意味，由此大众文化便有了与精英文化、高雅文化、先进文化等相对立的意义，在某种意义上成为未开化、蒙昧的、粗俗的、落后的文化类型的代名词。这种文化理解体现了比较鲜明的二元对立式的划分，如精英与大众之分、进步与落后之分、高级与低级之分以及文明与野蛮之分，突出了文化之间的等级性、差异性和界限性。这种文化理解可以在十分广阔的历史视域中被使用，并不局限于现时代的文化形式和文化发展。

然而，对大众文化概念的这种意义解码并不适用于对大众文化范畴的现代能指的完整解读，因为在现代的文化研究和文化批判理论中，大众文化范畴更主要的是立足于文化的现代发展而立论的。“大众文化”是在发达工业社会和后工业社会中随着文化进入工业生产和市场商品领域而产生的新的社会现象，是由现代大众传媒技术和现代信息技术塑造并加以支撑的文化生产形式和文化传播形式，并因此能够成为被大众广为使用和利用的文化消费形式，是基于文化成为大众普遍的消费品而赖以确立起来的文化形态。“大众文化”一方面是一种文化的现时代的存在方式，另一方面也是人的一种新的生存方式，因此，对于“大众文化”，我们应当在现时代的意义上、在发展的意义上加以理解。对“大众文化”内涵的这种定位已成为法兰克福学派、伯明翰学派、后现代主义等现代文化理论研究中占主导性的理解范式，“大众文化”被作为文化工业、媒体文化、消费文化、视听文化、娱乐文化等加以界定、理解、分析和批判。

法兰克福学派通常所使用的大众文化范畴与“文化工业”的概念非常接近。他们指出所谓的“文化工业”是指凭借现代科学技术手段大规模地复制、传播文化产品、文化商品的娱乐工业体系。这种娱乐工业产生于发达的资本主义工业国家，它以制作和传播非创造性的、标准化的大众通俗文化商品为手段和载体，通过独特的大众传播媒介，如电影、电视、广播、报刊、广告、杂志等多种普遍有效的途径送达消费者，供其消费，进而从中达到获取高额利润、实现发财致富的目的，如通俗小说、流行音乐、叫座的影片、广告艺术、大批量生产和复制的艺术品等。在他们看来，大众文化将文化、艺术、宗教、哲学与商业、政治、消费、娱乐巧妙融合，从而形成了物化的、虚假的文化，满足人们被动、虚假的需要。西方社会的统治阶级通过这种文化的兜售，占据人们的闲暇时间，通过娱乐来实现对大众的欺骗，从而操纵广大群众的思想与心理，培植支持统治和维护现状的顺从意识。

法国理论家罗兰·巴特认为：“大众文化”并非起源于大众，而是由企业家所炮制的、用来赚取利润的意识形态工具；“大众文化”的符号系统被塑造出来，并不是为了满足大众的审美需要，而是被作为一种伪意识，作为一种资产阶级（布尔乔亚）制造出来的意识形态神话，影响和左右大众，使特殊的阶级利益和需要普遍化和合理化。波德里亚从“大众文化”的媚俗的社会学性质出发指出：“媚俗的激增，是由工业备份、平民化导致的，在物品层次上，是由借自一切记录（过去的、新兴的、异国的、民间的、未来主义的）截然不同的符号和‘现成’符号的不断无序增加造成的；它在消费社会学现实中的基础，便是‘大众文化’。”（波德里亚，第114页）这里的“大众文化”被理解为基于文化工业和平民化而产生的大量符号的聚集，是一种媚俗性的文化。而詹姆逊在分析“晚期资本主义的文化逻辑”时指出：文化是消费社会自身的内在因素，消费社会到处都充斥着商品性的记号和影像，这便是后现代主义文化。具体说来，后现代主义“热衷于广告、汽车旅馆、拉斯维加斯的脱衣舞、午夜场和好莱坞的B级片，以及机场旅行类的准文学，包括哥特式的、罗曼蒂克的、通俗传记、推理探案和科幻小说等。他们不再‘引用’像乔伊斯或马勒写过的‘文本’，而是将它们合成，以致高雅艺术与商业形式之间的界限似乎越来越难以划清。”（詹姆逊，第2页）所以，后现代文化消弭了传统的高雅文化和大众通俗文化之间的区别，文化走向了平面化。

由此看来，法兰克福学派及其他一些大众文化批判者所针对的“大众文化”，是与一种民间习俗性的大众文化极为不同的文化类型。这种“大众文化”是指依托文化工业和大众传媒技术而形成、发展起来的，供大众进行消费的商业型文化或商品性文化。这种类型的“大众文化”与民间文化的不同在于，前者不是从大众中自发产生和主动接受的文化，而是由统治阶级主动开发和制造，并施与普通大众的，具有功利主义价值和意识形态功能的消费型文化。因而，在这种“大众文化”中，大众并不是真正的主体，毋宁说是被动的客体。“民间习俗型”的大众文化体现的是民众的生活经验和自发性的文化心理，是民众对传统的习惯性的认可与遵从；而“消费型”的大众文化注重消费者的趣味选择，强调表现最浅层的普遍性生命体验或游戏体验，在文化市场动向的揣测中为消费者搭建一个宣泄情感或者实现梦幻的个性化舞台或虚拟空间，蕴含着与统治阶级的经济利益和政治利益的共谋性关系。

在最近几十年间发生的数码技术革命和全球化大潮中，信息技术的高度发展和资本主义的全面渗透，促使现代性文明序列中的文化不断泛化，人类的文化重心也由思想精英型走向消费大众型，物质世界极大丰富却又极不均衡，文化影响极其广阔却又极不厚重；同质性的“文化工业”大有独霸世界的趋势，许多大众被巨大的生存压力和快速的流行时尚所左右，沦为工业化和市场化的奴隶，成为无思想、无主见、无个性的精神盲流，整日沉浸于替代性和虚拟性的满足之中而不能自拔。阿多诺、马尔库塞等人所提倡的审美主义的精神救赎有相当大的价值和参考意义，法兰克福学派的诸多思想并非耸人听闻，但是毕竟审美趣味的转向与审美关注面的转换已成事实，一味抵制和反对也是不切实际的唐吉珂德行为，像十九世纪的浪漫主义和唯美主义那样的审美避世论更是一种虚幻的、一厢情愿的审美乌托邦；只有认真彻底的分析和解剖，加以批判性的引领，才有可能在适当的时机促成现行被资本异化了的“文化工业”转变为真正代表普通民众的原生性的“民间文化”，即真正含义上的“大众”文化。问题的关键是：现在的思想精英们彻底边缘化了，他们不再具有掌控审美文化发展方向的权利，当代居主流地位的大众文化的掌舵者是那些完全听命于资本和市场的所谓“文化媒介人”（布尔迪厄语）或“文化经济人”/“经济文化人”，归根结底还是资本和市场。

三、大众文化的审美化陷阱

在全球化境遇里，大众文化的审美化是一场“审美日常生活化”的变革，其实质就是使神圣美学世俗化、高雅艺术大众化的过程，当代艺术摘掉了头上的“光晕”，逐渐向日常生活靠近；同时，大众文化的兴盛又带动了日常生活的艺术化与审美化，使审美泛化的质变双向展开。这种局面本来是自启蒙主义思潮以来历代思想精英们渴望实现的理想，但是，这个理想现在表面上实现了，深层里却存在许多严重问题，尤其是这次变革的内在动力来源于市场资本和技术文明的控制，而非历代启蒙主义者所期待的自上而下的大众的文化自觉或曰审美自觉，启蒙现代性“自由解放”的理想预期与“人自身不断被物化和异化”的现实结果之间出现了巨大反差。

正是缘于这种深层的现代性分歧，当代边缘化的思想精英们不顾自身社会影响的变化而不遗余力地大声疾呼，“知其不可而为之”地坚持批判市场资本和技术文明对人类社会的全面的控制，揭露大众文化产销中的“迎合”与“媚俗”阴谋，抵制大众文化发展中潜藏的消费主义原则。在“为胸部和下半身”写作或制作风行的时代，在像动物一样坦诚地、赤裸裸地高歌欲望和表白功利的时候，思想精英们凭借审美主义依然坚守着人性升华和精神进化的立场，反对各种形式的人类异化，并试图打动那些习以为常的大众以改变现状、防止文化恶果的出现。

“感性、愉快、当下”应该成为大众文化审美品格的低限而非全部，完全放弃对观念和思想的执著追求而只注重制造一种身体幻象的文化定位，也许最终会使大众文化在本雅明所担心的“审美物化”中彻底丧失了其自省的可能性，这才是我们关注的焦点问题。

审美活动不是人对于对象的占有，也不是对于客观知识的探求，而是对于审美对象的直观感受、鉴赏判断、情感交流和智慧感应。审美日常生活化的现代变奏，必然促使经典美学的文化立场和理论视域做出相应调整，当代美学已经逐渐突破过去那种狭隘的就美论美的框框，深入到人的各种生存活动中，以期在对当代人的生存活动的解读中强化美学介入现实的力度、化解人的精神困惑。毫无疑问，美学与人的生存关系是新时期美学转型的内在需求与真正根据；美学改变先前那种从某一种实体性的定点出发去确证美是否存在的抽象思辨，转而以自己特有的方式和不断扩大的视野关注当代人的生存状况、追问生命的价值、探索生活的意义。生存论视角的转换，意味着美学以自身可能的方式参与当代人的生存论态度的建设，也以其对理想的深情呼唤而为人的存在架设起超越性的坐标，更好地肩负起为人类“操心”的使命。

然而，美国学者卡林内斯库不仅把“媚俗”视为“现代人的五副面孔”之一，而且他认为：“媚俗艺术是对现代日常生活单调乏味的一种快乐逃避”（卡林内斯库，第246页），“构成媚俗艺术本质的也许是它的无限不确定性，它的模糊的‘致幻’力量，它的虚无缥缈的梦境，以及它的轻松‘净化’的承诺”（卡林内斯库，第245页）。这一切与消费时代一般读者的需求——轻松、愉悦与净化或者说是“休闲”——极其吻合。亚伯拉罕·莫莱斯则依据其“通向‘好趣味’的最简单、最自然的途径要经过‘坏趣味’”的著名论断，指出：“媚俗艺术的教育功能被普遍地忽略了，这是因为该词具有的无数坏含义，也是因为论述这一主题的作者们过高地估计自己审美判断力的本能倾向。在一个资产阶级社会中，以及更一般地说在一个贵族社会中，穿越媚俗艺术的通道是达到真正艺术的正常通道……媚俗艺术对于大众社会的成员来说是令人愉快的，而通过愉快，它允许他们达到有较高要求的层次，并经由多愁善感到达感觉。艺术与媚俗艺术之间的关系因而特别含混……媚俗艺术本质上是一个大众交流的美学系统。”（卡林内斯库，第278页）他认为，媚俗艺术的“审美幼稚病”尽管存在，但是它毕竟为人们提供了另外一种认识的可能、教育的可能、休闲的可能、猎奇的可能及搞笑的可能。他援引法国学者托克维尔名著《美国的民主》中话说：人们“偏爱那些容易到手、读得快且无须研究学问就能理解的书。他们寻求那些自动呈献的、可以轻松地欣赏到的美；顶顶重要的是，它们必得有新的、出乎意料的东西。习惯了斗争、烦恼和实际生活的单调，他们需要急遽的情感，惊人的情节……”因此，“作者们将瞄准迅疾的效果，更甚于细节的完美。小册子将比大部头更常见……作者们的目标将是耸人听闻而非使人悦乐，是搅动情感而非魅惑趣味”（卡林内斯库，第256页）。若是清醒而谨慎的文化乐观论是值得赞赏的，但富有远见的文化忧患意识和具有穿透性的文化反省更让人敬佩；尽管迥然各异的文化观的有效性存在，可以使文化与审美始终保持着一种走向多样性的可能。媚俗艺术的受宠，加剧了多元现代性的内在紧张，凸现了文化亟需扩大视野的时代诉求；它也许契合了特定人群在特定时段、特定情境下的文化心理，譬如无厘头文化和青春期文化，但是，这种文化本身的时空局限性和对个体世界观的影响之微是显而易见的。

随着经济全球化的发展，以消费主义为标志的后现代文化思潮对中国当代社会的全方位浸染已是在所难免，以情感制作与“快适伦理”为表征的“后情感主义”审美趋向也日渐明朗；美学的视觉转向使大众文化常常呈现为高品质、虚拟性甚至能以技术之“真”淘汰生活之“真”的影像文化，传统的以文字中介为核心的想像方式被视觉想像与技术想像所替代。然而，大众文化承诺给人们的欢乐神话与身体解放，却往往陷入娱乐透支后的身心疲乏和性感聚焦后的精神空幻，形象的欲望满足取代了文化的意义追索，消费时代大众文化的审美化内蕴着莫大的吊诡，尤其是以所谓的“审美疲劳”为表象的欲望亢奋问题，以及由娱乐化导致的思考衰竭与是非泯灭等问题，值得特别关注。

在一个科技发达、信息泛滥的时代，娱乐至死的倾向与审美正义的缺失呈现一种日趋巨大的反差。就此，著名的媒体文化批评家尼尔·波兹曼在《娱乐至死》一书中曾这样郑重告诫世人：“如果一个民族分心于繁杂琐事，如果文化生活被重新定义为娱乐的周而复始，如果严肃的公众对话变成了幼稚的婴儿语言，总而言之，如果人民蜕化为被动的受众，而一切公共事务形同杂耍，那么这个民族就会发现自己危在旦夕，文化灭亡的命运就在劫难逃。”（波兹曼，第202页）因此，每个成熟的人文学者都要尽最大可能弥合审美泛化表象、欢乐想像瞬间与失落的审美批判、文化反省之间的鸿沟，将审美介入进行到底。朱大可先生认为：“大众文化研究的目标不是要消灭这种文化，也不是要成为它的语奴，而是要利用话语的有限功能，去识读它的秘密和修正它的偏差，并重建知识分子作为警醒的批判者的历史传统。”（朱大可，第2页）大众文化诚然离不开直接的娱乐性，但仅有娱乐显然是远远不够的。娱乐只有当其与文化中某种更根本而深层的东西融合起来时，才富有价值。失却了审美精神与人文理想制衡的文化权利是可怕的，文化陷入经济单边主义和商业实用主义是危险的；这种可怕的背后是非人化与物化，这种危险的内里隐藏着自我的失落和意义的虚无（傅守祥，第90页）。

参考文献

本雅明，1989年：《发达资本主义时代的抒情诗人》，张旭东译，三联书店。

汪晖，1998年：《韦伯与中国的现代性问题》，载《批评空间的开创》，东方出版中心。

Calinescu, Matei, 1987, Five Faces of Modernity. Durham: Duke University Press. (另参见卡林内斯库, 马泰, 2002年: 《现代性的五副面孔》, 顾爱彬、李瑞华译, 商务印书馆。)

Berman, Marshall, 1983, All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity. London: Verso.

霍克海默、阿多尔诺, 1990年: 《启蒙辩证法》, 洪佩郁、阙月峰译, 重庆出版社。

迪萨纳亚克, 埃伦, 2004年: 《审美的人——艺术来自何处及原因何在》, 户晓辉译, 商务印书馆。

拉兹洛, 欧文, 2001年: 《多种文化的星球——联合国教科文组织国际专家小组的报告》, 戴侃、辛未译, 科学文献出版社。

波德里亚, 让, 2000年: 《消费社会》, 刘成富、全志钢译, 南京大学出版社。

詹姆逊, 弗雷德里克, 2000年: 《文化转向》, 中国社会科学出版社。

波兹曼, 尼尔, 2004年: 《娱乐至死》, 章艳译, 广西师范大学出版社。

朱大可, 2004年: 《大众文化的解密时代》, 载《文化的病症——中国当代经验研究》(序言), 上海文艺出版社。

傅守祥, 2006年: 《欢乐之诱与悲剧之思——消费时代大众文化的审美之维刍议》, 载《哲学研究》第2期。

《哲学研究》2007年第7期

版权声明: 任何网站, 媒体如欲转载本站文章, 必须得到原作者及美学研究网的的许可。本站有权利和义务协助作者维护相关权益。

【 全部评论 】 【 打印 】 【 字体: 大 中 小 】

上一篇: 傅守祥: 消费时代大众文化的审美伦理与哲学省思

下一篇: 傅守祥: 数字艺术: 技术与人文的博弈

>> 相关新闻

全部新闻

>> 相关评论

全部评论

- 傅守祥: 当代审美文化的意义想像与审美生存 (1月26日)
- 傅守祥: 审美化生活的隐忧与媒介化社会的陷... (1月26日)
- 傅守祥: 文化经济的转向与文化开放的平台 (11月21日)
- 傅守祥/应小敏: 视觉文化的超美学: 大众经验... (11月10日)
- 傅守祥: 文化产业呼唤观念创新 (11月10日)
- 傅守祥: 泛审美时代的快感体验——从经典艺... (10月27日)
- 傅守祥: 数字艺术: 技术与人文的博弈 (10月22日)
- 傅守祥: 消费时代大众文化的审美伦理与哲学... (10月22日)

发表评论

点评:

字数

验证码:

姓名:

管理入口 - 搜索本站 - 分类浏览 - 标题新闻 - 图片新闻 - 推荐链接 - 站点地图 - 联系方式

地址: 中国·北京·海淀区中关村大街59号 Email: Aesthetics.com.cn@gmail.com

制作维护: 美学研究 京ICP备05072038号