

# 政府资助艺术：支持与反对

单世联<sup>1</sup>，刘述良<sup>2</sup>

(1. 上海交通大学 媒体与设计学院, 上海 200240; 2. 南京农业大学 公共管理学院, 江苏 南京 210095)

**摘要:**政府是否应当以及如何资助艺术,是当代文化政策和文化理论中的一个重要课题。从文化史来看,无论何种赞助方式,均不能充分满足艺术繁荣的需要。尽管文明世界大多数政府都在持续地对艺术进行资助或补贴,但在理论和实践两方面都存在一系列的矛盾和困难,迄今仍无圆满的解决方案。基于完善与改革中国文化政策的考虑,文章以英美两国的相关争论为线索,分析政府资助艺术方面的多歧性和复杂性,同时结合文化产业发展所带来的文化转型,提出改革以政府资助或补贴为中心的文化政策主题。

**关键词:**政府;艺术;资助;文化政策

**中图分类号:**J120.0 **文献标识码:**A **文章编号:**1009-0150(2016)01-0011-15

政策创新是我国文化健康发展的基本动力,政府扶持是我国文化特别是艺术发展的基本保障。作为公共政策、文化政策的一部分,现代文明国家的政府大多有资助或补贴文化特别是艺术的政策。这类政策的实施,对文化艺术、经济社会的发展都产生了积极影响,同时也带来不少弊端,因此无论在理论上还是在实践中,这类政策的合理性、有效性等都有待进一步探索。从总结历史经验与深化理论研究的角度来看,20世纪英美两国有关政府在应不应当资助艺术以及如何资助艺术这一问题上的讨论,还没有得到我国文化界的充分评估和吸收。本文即以此为线索,讨论作为当代文化政策中心议题之一的政府资助问题,意在深化理论研讨并为我国文化政策的调整改革提供借鉴。

## 一、永远的遗憾：艺术充分资助的不可得性

文化艺术是宝贵的。它不但是人类创造精神和理想价值的充分表达,而且也最为广大的公众所需要和喜爱。但是,令无数创造者和欣赏者不安的是,从事文化艺术的人经常不能养活自己,一些伟大的杰作无法获取经济和实用的回报;以牟利为目的的创作通常会受到批评,至少也是评价不高。法国路易十四时代的布瓦洛(Nicolas Boileau Despreaux)在为文艺制定规则时,明确批评“凭利害决定褒贬,为金钱出卖讴歌”的拜金主义,并在金钱与文艺之间划下一个严格的界限:“如果你

**收稿日期:**2015-10-12

**基金项目:**国家社会科学基金重点项目“文化产业社会效益研究”(14AKS011);国家自然科学基金面上项目“我国农村公共产品‘供给后管理’研究——以农田水利为例”(71473126);中国博士后基金面上项目“我国农村公共产品‘供给后管理’优化研究——以江苏为例”(2014M561676)。

**作者简介:**单世联(1962—),男,江苏扬州人,上海交通大学媒体与设计学院特聘教授;  
刘述良(1978—),男,湖南隆回人,南京农业大学公共管理学院副教授。

的心目中一味地只爱金钱,那么,赶快离开这白美斯幽雅之区,因为这河的两岸绝没有财神庙宇。对最渊博的作家正如对伟大战士,阿波罗只许给了一些荣誉和桂枝。”<sup>①</sup>一直到文化产业、文化经济蓬勃发展的今天,文化活动也不能与逐利行为完全等同。

文化与经济、艺术与财富的这种疏远甚至对立,除了一些文化人或作品自觉对抗当时当地的政治—宗教权力,挑战流行的趣味和标准,因而受到打压或冷落之外,文化艺术一般不能直接进入交换领域是一个更基本的原因。诗歌不能卖钱,美术不能致富,在贫困中死去的并不只有《堂吉珂德》的作者塞万提斯(Miguel de Cervantes Saavedra)。所以,在相当长的历史时期内,文艺繁荣的前提是恩主(patronage)的保护和资助。19世纪之前,首先是宗教机构,然后是宫廷与王族,最后是特权阶级,如贵族和富裕的资产阶级,担当了艺术资助者的角色。文艺复兴时期意大利的梅迪奇(Medici)家族的王公贵族、奥地利的帝王等都是著例。“恩主制”意味着艺术家和赞助人之间存在一种个人关系,艺术家得到的自主程度取决于恩主的个性和价值观。就社会地位而言,艺术家比一个仆人好不了多少,不过这种情况并不像听起来那样沮丧,因为那时社会中的每一个人都是这个或那个王公的仆人。以18世纪为例,当时的艺术家一般是在贵族赞助下进行创作,他为那些在社会地位和财产地位上比他高的公众创作。当然,这并不意味着他的作品没有普遍意义,因为接受赞助的艺术是技巧娴熟的大师,是接受赞助人的委托而工作的匠人,而赞助者感兴趣的是他的作品而不是他的个性,所以其创作必然会被引向古典主义的客观性和自我克制,而不只是对恩主个人的趣味和标准的满足。赞助制度使艺术家能够获得经济保障并能够在社会中发挥作用,这种制度使那些成功地适应其要求的伟大艺术家得到很多好处,像德意志音乐家海顿(Franz Joseph Haydn)所显示的那样;而奥地利作曲家莫扎特(Wolfgang Amadeus Mozart)的悲惨命运又说明那些不能适应的艺术家,这一制度强加给他们的负担是多么沉重。这种制度赞助的对象总归有限。路易十四确实保护了文艺,但不是每个国王都像他那样,而且他的宫廷也只是保护了极少数他所喜爱的诗人。

从19世纪开始,资本主义市场体制开始扩展到文化领域。艺术创作越来越被组织到市场体系之中,越来越多的作品不是直接销售给公众,而是通过中介得以出售,这导致了文化生产中更严密的分工。随着公众的文化需求日益释放,文化市场也逐步繁荣,一些成功的文化生产者也因此获得独立的职业地位和较好的经济收入。小说家巴尔扎克(Honoré de Balzac)、狄更斯(Charles Dickens)都是成功的典型。不过,即使在资本进入文化或文化进入市场的时代,艺术与财富的联姻也并不完美。德意志诗人歌德(Johann Wolfgang Von Goethe)、海涅(Heinrich Heine)在与出版商打交道时都没有什么书生气,但前者仍要从宫廷得到支持,后者亦终身接受银行家叔父的资助,并因此产生许多矛盾。<sup>②</sup>音乐家瓦格纳(Wilhelm Richard Wagner)的乐谱非常值钱,但其成功主要是靠巴伐利亚国王路德维希二世(Ludwig II)的慷慨资助,而不是市场。更为复杂的是,艺术需要钱,但真正的艺术家对资本社会又有着本能的反感。19世纪末的法国画家高更(Paul Gauguin)卓越地表达了这种困境。一方面,诗人与艺术家也要生活,他们中的许多人因为贫困而耽误了创作。“我们这些画家,我们这些被宣告为一贫如洗的人,除了在物质生活方面的困难无处抱怨外,更为苦恼的是,这种物质困难造成了我们画画的障碍。为了寻找每天的面包,我们得失去多少时间啊!低三下四的工作,破旧不堪的画室,加上其他种种困难,所有这些都令人气恼,而跟着来的是软弱、不满

<sup>①</sup> 布瓦洛:《诗的艺术》(1647),任典译,人民文学出版社2009年版,第67页。“白美斯”(Permesse)与“巴那斯”(Parnasse)是希腊神话中是诗神阿波罗(Apollon)手下各司一种文艺的9个缪斯(muses)的徜徉之地,此处代表诗坛、文坛。

<sup>②</sup> 参见西格弗里德·翁泽尔德:《歌德与出版商》(1996),张世广译,云南人民出版社2001年版;弗里茨·拉达茨:《海因里希·海涅》(1997),胡其鼎译,东方出版社2001年版。

和暴怒。”<sup>①</sup>另一方面,诗人与艺术家又习惯于将自己的贫困归因于金钱的压迫,拒绝服从权力和资本的逻辑。高更就因为受不了纸醉金迷的巴黎而决定到南太平洋的小岛上生活和创作:“……我将隐居到大洋洲的一个岛上的森林里,去享受狂喜、宁静和艺术。带着一个新家庭,远离欧洲那争名逐利的斗争。……我最终将在没有金钱和烦恼的情况下自由地去爱,去唱,去死。”“我很快就要去大洋洲的一个小岛塔希堤。在那里,生活的必需品不用金钱即可得到。我想忘却过去所有的不幸,我想抛弃一切在别人眼中视为荣誉的东西,然后自由地画画。我想死在那里,被人遗忘。如果我的孩子也愿意去并能和我在一起,我不会感到与世隔绝。对于下一代来说,一个可怕的时代——金钱王国的时代——即将在欧洲发生。一切都堕落腐败,甚至我和艺术也不例外。……一旦我的物质生活安排妥当,我就在那里献身于伟大的艺术。我将排除一切艺术的嫉妒,也不需要任何卑鄙的交易。”<sup>②</sup>高更的选择是明智的,正是在这个小岛上,他创作了许多举世震惊的作品。然而,不是每个画家、诗人都会找到自己的“塔希堤”,他们也不可能全都远离城市。当代社会绝大部分文化产品和艺术杰作,都还是在城市社会中诞生的。20世纪以降,不但文化市场日益完善,而且在文化市场的基础上形成了完整的文化产业,进而艺术产品进入市场、艺术家因创作而获取收益的渠道更为畅通。但理论与事实都证明,即使在文化市场与文化产业体系中,一些艺术类产品仍然不能获得充分的回报,文艺家贫困这个老问题仍未圆满解决,“饥饿的艺术家”并不只是说的小说家言。直到2008年,奥地利还有三分之一的艺术家收入低于贫困线。21世纪初仍然有人注意到:“目前,在任何一个国家,没有哪家大剧院、乐队或公共图书馆仅靠经常光顾者支付的费用就可能实现收支平衡的。”<sup>③</sup>

这一简要的历史叙述表明,文化艺术在经济上不能自我维持,而无论传统的恩主还是现代的市场,在支持、回报艺术方面都有内在的不足。文化艺术的繁荣,需要有新的赞助方式。当代文艺的赞助体系,主要有社会主导和政府主导两个体系。不同的社会组织有其特定的考虑和动机,为了获得这种赞助,艺术家必须遵循组织所制定的繁缛标准,艺术品则被用于体现组织的目标,成为公共关系的一种工具,因此很难体现其公共性<sup>④</sup>。

政府文化政策依赖于各国的国情和传统。在欧洲,艺术资助主要来自中央或地方政府。此种资助相对简单、固定、集中,主要由大型的文化部门加以实施。同时,由于艺术人才通常属于公务员序列,或属于执政党政治上的受益人,因此具有浓厚的政治色彩。值得注意的是,这种体制在为艺术机构提供畅通和稳定资助的同时,亦潜在地把艺术工作者区分为“圈内人”和“圈外人”。相应地,圈内艺术组织每年都能得到大量资助,而那些圈外艺术组织即使有幸存活,也只能在文化的边缘苦苦挣扎。在美国,艺术资助是一个新现象。除20世纪30年代大萧条期很短的一个时间之外,直到20世纪60年代中期,美国政府才开始设置机构赞助艺术。这一赞助系统结合了联邦、州、地方政府的公共资助和来自个人、公司、基金会的民间资助,因此显得复杂、分散、多样和灵活。联邦政府设立“美国艺术基金会”、“国家人文基金会”为文化艺术和人文社会科学提供资助、咨询和建议,并根据各州投入先期基金。相应地,各州也成立“文化艺术理事会(或基金会)”予以配套投入。在直接资助外,政府还出台各种税收、担保等优惠政策,鼓励社会兴办文化。此外,联邦或地方政府还设立若干服务性的文化机构,如“公共广播公司”(CPB)、“博物馆和图书馆服务协会”、“史密森学会”、

<sup>①</sup> 高更:《致安德列·丰丹纳》(1899年3月),赫谢尔·B·奇谱:《塞尚、凡高、高更书信选》,吕澎译,四川美术出版社1984年版,第80页。

<sup>②</sup> 高更:《致妻子曼特》(约1890年2月),《致威留姆森》(1890年秋),赫谢尔·B·奇谱:《塞尚、凡高、高更书信选》,吕澎译,四川美术出版社1984年版,第88、88—89页。

<sup>③</sup> 贝尔纳·古奈:《反思文化例外论》(2002),李颖译,社会科学文献出版社2010年版,第4页。

<sup>④</sup> 关于艺术公共性这一议题,本文作者拟另文研究,此处不深入探讨。

“国家美术馆”、“肯尼迪演出中心”、“艺术委员会”、“历史遗迹保护咨询委员会”等,这些非营利机构的资金来源部分是政府投入,更多的是社会捐赠。总的来看,几乎所有的政府都以两种方式资助艺术:或者使一类特殊的人得到好处,包括艺术作品的制作者(作家、画家、建筑师等)、演绎者(演员)和推广者(出版商、书商等);或者通过一系列的遴选将资助授予某一艺术家、作家或艺术组织的领导者。

表1 几种主要艺术赞助的特征比较<sup>①</sup>

赞助类型	受众	艺术家自由的决定因素	艺术品属性
恩主制	上层阶级	恩主的性格	恩主趣味的反映
艺术市场	中产阶级	市场的规模与可变性	商品
社会组织	官僚	组织制定的规范	公共关系
政府机构	官僚与公众	政府制度的规范	政治工具

政府补贴保护了一些文化门类,也解决了一些艺术家的生活困难。但政府也像过去的赞助人一样,资助艺术亦呈现出明显的选择性。以美国为例,长期以来美国文化艺术一直属于地方和私人事务,政府很少关注。第二次世界大战末期,鉴于文化艺术在影响公众方面的重大作用,政府和政治家们开始介入文化艺术领域。无论是公共基金、优惠政策,还是官方支持的非营利机构,都不同程度地带有政治和权力的标准。事实上,所有支持文化艺术的官方行动,都有自己的标准、成见和意识形态立场,它们在支持了一些文化艺术的同时也可能限制另一部分文化艺术。即使政府努力、公正并广泛地吸取艺术界专家和公众的意见,也很难做到公平公正。原因很简单,政府的运作逻辑与艺术的生产逻辑并不一致。文化艺术的一个重要特征,是艺术家和艺术产品没有普遍认可的评价标准,政府及其所代表的民意很难认同艺术家的创新,而其官僚主义的行为方式亦无法了解艺术界的真实状况。所以,对于一些真正的艺术家来说,政府补贴很可能用得不是地方。早在19世纪,高更就发现政府艺术基金的集权倾向:“古代画家们真幸运,他们没有法国美术学院。过去50年的情况却不同:国家对平庸之辈的保护越来越多,适合每个人的内行人士只得被虚构出来。然而,在那些学究们旁边,勇敢的斗士已经出现,并且敢于公开展示打破清规戒律。学究们讥笑的卢梭的作品如今却挂进了卢浮宫;米勒的作品也是如此——他们曾经对这位差一点被饿死的伟大诗人百般羞辱。记住1867年的展览会:库尔贝和马奈自费在香榭丽舍大道上举办了画展。那一次又是他们取得了胜利,他们和学院派画家们站在一起时总使其相形见绌。法国能够为之感到骄傲的艺术荣誉在什么地方?那些没有得到赞赏的具有一流天赋的思想精英包括:卢梭、德拉克洛瓦、米勒、柯罗、库尔贝、马奈——所有这些人曾经都以不同方式遭到过拒绝。”高更后来补充道:“那些独立艺术家的才华和他们树立的榜样足以说明经费的无用和官方艺术部的无能。库里埃的话至今仍是真知灼见:‘政府鼓励的东西日趋衰落,政府保护的东西寿终正寝’。”<sup>②</sup>

## 二、英国的分歧:政府如何资助艺术

基于“市场失灵”,政府介入文化领域。但实践结果是,在文化艺术领域,政府似乎也失灵了。这是一个涉及文化、美学与公共政策的复杂问题。在政府是否应当以及如何补贴艺术的问题上,英国经济学家凯恩斯(John Maynard Keynes)与英国文化研究的奠基者威廉斯(Ramond Williams)之间的不同意见,始终比较重要。这不仅因为两人在各自领域的显赫地位,而且也因为他们的讨论

<sup>①</sup> 戴安娜·克兰:《文化生产:媒体与都市艺术》(1992),赵国新译,译林出版社2001年版,第148页。

<sup>②</sup> 转引自泰勒·考恩:《商业文化礼赞》(2000),严忠志译,商务印书馆2005年版,第145—146页。引文中的卢梭、德拉克洛瓦、米勒、柯罗、库尔贝、马奈均为法国画家。

展开了政府艺术政策的一些核心议题。

凯恩斯以经济学成就著称,同时也是对文化艺术以及更广泛的社会政治议题保持高度敏感的公共人物。正如他在经济上主张政府干预一样,他坚持认为政府在文化艺术上也应当有所作为,多次就政府资助艺术的理由和方式进行阐释。其所思所论,实际上代表了政府应当资助艺术的主要观点。

客观需要有两个方面。在艺术家这一面,他们只有在生活得到保障的前提下才能创造公众需要的艺术,而市场无法做到这一点。凯恩斯注意到,不但青年艺术家的作品无人问津,一些已经知名的艺术家的市场行情也不好。比如艺术批评家弗莱(Roger Fry)向公众推介法国后印象派的画作,但其声音似乎来自无垠荒原,而不是来自未来的希望之乡。凯恩斯早已是国家名人,但他也必须就一篇文章的稿酬而与《听众》编辑进行多次讨价还价。这类经验加上他对文艺与经济的深切理解,使他理所当然地认为,市场妨碍艺术,如果没有人热心资助,艺术就不能蓬勃发展。在社会公众这一面,大多数人对艺术知之甚少,有些人花费大量金钱,购买的却是丑陋无比的东西。凯恩斯身体力行,为《国家文艺》等刊物和展览撰写大量文艺评论,甚至专门写了《阅读小议》来告诉人们如何阅读。个人的能力总归有限,凯恩斯因此向更广大的社会发出呼吁。1925年,凯恩斯发起成立“伦敦艺术家协会”,期望在“使其成为一些艺术家的代理机构,通过给他们得到保证的收入,并且为其承担整个商务管理事务,从而让他们享有更大的自由,以免除他们所受的财务困扰”<sup>①</sup>。在动员社会力量的同时,凯恩斯反复强调,艺术是公共文化生活的一部分,政府也有责任为公众提供优秀的艺术。如果说古代的“恩主”赞助艺术是基于个人的爱好和需要,那么社会与政府对艺术的资助,则是基于对公众文化生活的关切。“公共性”是凯恩斯,也是一切支持政府资助艺术主张的主要理由。

政府资助艺术是西方的老传统。凯恩斯论述和行动的价值,在于他是在政府疏远了艺术之后为政府资助艺术提供了新的理论和行动方案。原因是,从18世纪开始,英国政府已不再关心艺术。原因有二。一个是经济上的。当一种新的有关政府和社会的观点主导社会时,经济价值至上成为政府政策的依据。“这就是功利主义的经济——我们几乎可以说财政——理想,它被视为整个社会唯一值得尊重的目的,也许它是文明人听说的最可怕的异端邪说。人们追求的是面包,只是面包”。<sup>②</sup> 根据功利主义的逻辑,政府在任何非经济目的上的任何花费都是邪恶之举。

另一个是政治上的。从表现形式来看,不同的艺术在公共性和私人人性上相差甚远,建筑是公共性最强的艺术,其次是音乐、表演艺术、造型艺术和工艺美术,最后是诗歌与文学。政府的责任是提供公共服务和公共物品,它所应资助的主要是各种“公共艺术”。但即使是公共性艺术,英国政府也未予充分支持,如不再保护受到开发破坏的乡村、不再修缮林肯大教堂等。而且,一些最具公共性的公共表演和公共仪式,不只是英国,而且所有西方民主国家都被忽视了。民主政府和舆论将这类公共艺术或视之为古旧的奇特之物,或视之为野蛮的、或至多是幼稚的行为。凯恩斯认为,这是一个极大的、也将是灾难性的误解。因为同一地方的人聚集在一起共同庆祝、共同感受,是人类的一种普遍性需要;而这类活动所唤起的共同感情也是地区、民族与国家的凝聚力之一。无论从满足公民需要还是强化国家整合来说,政府都应对之高度重视。那么民主政府何以不鼓励、不支持这样的活动呢?据说,这是因为政府担心大量人群的集聚可能会导致动乱。凯恩斯明白地指出:“大量民众积聚起来,表达自己的感情,这可能非常危险,超过了任何其他场合;然而,正是由于这个原因,这

<sup>①</sup> 约翰·梅纳德·凯恩斯:《伦敦艺术家协会:起源和宗旨》(1925),《凯恩斯社会、政治和文学论集》,严忠志译,商务印书馆2014年版,第303页。

<sup>②</sup> 约翰·梅纳德·凯恩斯:《政府与艺术》(1936年8月26日),《凯恩斯社会、政治和文学论集》,严忠志译,商务印书馆2014年版,第412页。

样的情感应该受到正确的引导,并且加以满足,而不是被忽视。”<sup>①</sup>英国工业革命以后,大量人群的集聚确实是社会动乱的温床。对此,阿诺德(Mattew Arnold)在《文化与无政府》(1869)一书中,从维护秩序的角度予以批评,恩格斯在《英国工人阶级状况》(1845)一书中,基于工人的立场予以支持,而英国政府则是长期为公众的集会、游行和示威而头疼,进而把公共文化活动与社会抗议甚至政治对抗联系在一起,因而对之毫无兴趣。可以支持民主政府这种冷漠的事实是,在德国、俄国这类独裁国家,却频繁地举办这类大型公共文化活动。凯恩斯认为:“在一定程度上,这是具有侵略性的种族精神或者国民精神的一个侧面;就此而言,这就带有危险性。然而,它在某种程度上也可能证明是一种可供选择的途径,借此满足人们对社会团结的渴望。我们阅读相关文章时将会发现,现在国外流行的这类公共仪式和庆祝典礼带有强迫的特征,完全是人为之物,是发表激烈演说的场合,有时候非常愚蠢。我们应该对此有更多了解。这是政府具有的一种古老功能,是政府的一种统治之道,在大多数情况下被视为基本的东西。这样的东西大体上已被我们抛弃,被视为仅仅适合儿童和野蛮人的做法。我们这样做是否正确?”<sup>②</sup>独裁国家的公共仪式和庆祝典礼有其确定的政治目的,比如纳粹党就特别善于组织大规模的群众集会,希特勒则是第一个、也是最成功的以演讲对群众进行催眠的政治家。<sup>③</sup>很显然,民主国家拒绝各种政治化的公共艺术是合理的,但若因此而忽视甚至取消这类公共活动,则又会带来两个消极后果。一是文化品格的下降。“在这个世界上出现的许多时代、国家和文明中,是否只有我们给后人留下的除了防弹避难所之外,没有什么具有全国意义的纪念碑式的建筑呢?”<sup>④</sup>另一个是社会团结的松弛和政府权威的削弱。“一般说来,提供适当机会,满足这类几乎堪称人类的普遍需要,这在政府事务中应被置于很高的地位。在历史上,如果哪种社会制度以不适当的方式忽视了这类活动,可能被证明给其自身带来危险。”<sup>⑤</sup>“民主政府在19世纪没能继续政府的庄严和体面,我认为这至少是其衰败的根源之一。”<sup>⑥</sup>

民主体制下不会产生伟大的艺术,这一点,19世纪的诗人海涅、小说家司汤达(Stendhal)、思想家托克维尔(Alexis de Tocqueville)、哲学家尼采(Friedrich Wilhelm Nietzsche)等早已点明。凯恩斯一方面再度揭发资本主义扼杀艺术的罪恶:每一代人都会树立永久的纪念碑,以便崇尚庄严,彰显美丽,表达时代精神。比这类纪念碑更重要的是各种持续时间短暂的仪式、表演和娱乐活动,这样的活动不但让一般人工作之余可以借此获得愉悦,而且让他们觉得自己是社会的一分子。“人们的经验直截了当地显示,如果这些事情带有旨在获利的经济动机,它们是不可能成功实施的。利用公共娱乐提供者具有的才华,让其为经济目的服务,从而进行剥削和伴随而来的破坏,这是当代资本主义犯下的最糟糕的罪行之一。……各类艺术家目前在社会中的地位堪称灾难重重。”<sup>⑦</sup>另一方面积极推动政府对文艺的资助以挽救艺术。特别要说明的是,凯恩斯是懂艺术的,他是当时具有世界影响的伦敦精英沙龙“布鲁姆斯伯里圈子”(The Bloomsbury Circle)的一员。据这个圈子的另一个成员——艺术批评家贝尔(Clive Bell)声称:在他那个时代,整个英国只有6个人懂得艺术。凯恩斯当然是其中之一,所以他才能说出这样的话:“艺术家需要经济方面的保障,需要得到足以为生的收入;在这两点得到满足的情况下,他希望在为公众和雇主服务的同时,保持自己的独立性。给

<sup>①②⑤⑦</sup> 约翰·梅纳德·凯恩斯:《政府与艺术》,《凯恩斯社会、政治和文学论集》,严忠志译,商务印书馆2014年版,第417、418、417、414页。

<sup>③</sup> 单世联:《黑暗时刻:希特勒、大屠杀与纳粹文化》,第6、13章,广东人民出版社2015年版。

<sup>④</sup> 约翰·梅纳德·凯恩斯:《给〈新政治家与国家〉编辑的信》(1938年8月22日),《凯恩斯社会、政治和文学论集》,严忠志译,商务印书馆2014年版,第431页。

<sup>⑤</sup> 约翰·梅纳德·凯恩斯:《给JR爱克利的信》(1936年5月28日),《凯恩斯社会、政治和文学论集》,严忠志译,商务印书馆2014年版,第405页。

艺术家提供帮助不是一件容易的事。”<sup>①</sup>政府必须资助艺术,但又不能妨害艺术家的独立性。以凯恩斯主持的“音乐与艺术促进会”为例,该会从财政部获得经费,又得到教育总长的支持,但它并不是一个官方机构,其政策宗旨是“将艺术控制权力交给相关的团体和个人。艺术家们表演话剧,展示画作,举行音乐会,他们的作品多种多样,展现了不同的才华和良好愿意”。<sup>②</sup>

凯恩斯的努力甚具成效。战争期间,“音乐与艺术促进会”在支持艺术、繁荣文化方面取得的成绩得到英国社会的赞誉。1945年6月,英国政府宣布,政府将通过“英国艺术委员会”的方式,以更持久的方式继续原“音乐与艺术促进会”的活动。这标志着政府正式介入文化生活。作为新老两个委员会的灵魂人物,凯恩斯发表“艺术委员会的政策与希望”的广播讲话,具体提出了政府资助艺术的一些重要原则。

政府资助艺术的途径。这事关“艺术委员会”的性质和工作方式问题。凯恩斯介绍说:本会“在组织上保持独立性,不受官僚气息的影响,但是由财政部拨款支持,从根本上对议会负责”。“一个半独立的机构得到适度数量的资金,以便刺激、抚慰并且支持任何由私人或者地方组建的协会或者机构。这样的协会或者机构具有严肃的目的,表现出一定的成功前景,致力于给公众提供戏剧、音乐和绘画方面的艺术享受。”<sup>③</sup>英国政府成立“艺术委员会”标志着它已经摆脱了18世纪以来的唯“经济”论,但政府出钱绝非意味着必须由政府来办,官僚机构往往是艺术的大敌,所以理想情况下“艺术委员会”应力求独立,只是因为它要从政府拿钱,所以只能是“半独立”的。在“半独立”这个修饰语中,“独立”才是凯恩斯所关注的。当然,这种制度性设计能否真正落实,还是一个问题。

政府资助艺术的范围。上面已经说过得到资助的是“戏剧、音乐和绘画”,凯恩斯接下来又说:公共财政终于发现,应该支持和鼓励具有教化作用和生命力的艺术活动。这表明,政府对艺术的资助是有选择的,并非什么艺术都能得到资助。因此,选择什么、排斥什么,便有一个文化权力的问题。

政府资助艺术的方式。凯恩斯深知政府资助艺术的危险性,因此再次强调艺术创作的特殊性和自由性的观点:“就其性质而言,艺术家的工作从各个方面上都具有个人特征,是自由的,不受约束的,没有组织的,不受控制的。艺术家根据自己的精神气息采取行动,不能叫他朝着某个方向发展。……官方机构的任务不是说教,不是审查,而是给予鼓励、增强信心、提供机会。”<sup>④</sup>这一原则,在一定程度上把政府资助与政府干涉区分开来,是凯恩斯的卓越之见。

政府资助艺术的目的。文化精英凯恩斯并不满足于精英艺术,他对文化“公共性”的认知使他的目光始终没有脱离广大民众。他认识到,艺术的公众和潜在的公众远比一般估计的要大得多,也高度评价英国广播公司在扩展公众艺术渴望、恢复地方艺术、提高公众欣赏能力方面的贡献,并由此强调,政府资助艺术的目的,是把艺术带给那些被剥夺了接近艺术权利的公众,激活公众的艺术创造力和欣赏水平:“艺术家依赖他们生活的世界,依赖当时的时代精神。我们没有理由假定,与我们最珍视的东西几乎全都出现在某些短暂时期相比,在没有建树的时代中,可以诞生具有本土特征的艺术天才。如果有了普遍的机会,让人接触到具有最崇高形式的传统艺术和当代艺术,艺术新作将会在出人意料的地方,以没有洞见到的形式大量展现出来。”因此“艺术委员会的目的是,满足这些新近激起并且广为

① 约翰·梅纳德·凯恩斯:《政府与艺术》,《凯恩斯社会、政治和文学论集》,严忠志译,商务印书馆2014年版,第415页。

② 约翰·梅纳德·凯恩斯:《战争时期的艺术》(1943年5月11日),《凯恩斯社会、政治和文学论集》,严忠志译,商务印书馆2014年版,第417页。

③④ 约翰·梅纳德·凯恩斯:《艺术委员会的政策与希望》(1945年7月12日),《凯恩斯社会、政治和文学论集》,严忠志译,商务印书馆2014年版,第442页。

传播的艺术期望”<sup>①</sup>。凯恩斯的文化观之所以是民主的,在于他强调政府资助艺术的目的不只是保护某些艺术,而更在于满足公众的文化需求。这对于那种“为保护而保护”的文化政策是一种有力的针砭。反对官僚主义、重点支持艺术、保护创作自由、维护公民权益——凯恩斯的论述几乎无可挑剔。但文化问题总是复杂的。至少有三个方面,凯恩斯的观点以及“凯恩斯主义机构”——“英国艺术委员会”的实践受到了质疑:其一,政府的资助方式是否真正摆脱官僚化?其二,政府资助的艺术是否摆脱市场的纠缠?其三,政府资助的艺术是否适应变化了的文化形势?把这些问题集中提出来的,是当代英国文化研究的奠基者雷蒙·威廉斯。

首要问题是,“英国艺术委员会”是否是一个“中间体”,其运行是否“不受官僚气息的影响”?“英国艺术委员会”运行多年,有效地支持了许多艺术创作,但到20世纪70年代末,也是其委员之一的威廉斯已经发现,此时的“艺术委员会”已经“举步维艰”,其“公共形象一度很差”。<sup>②</sup>威廉斯当然同意,对艺术的实质性支持不能通过普通的市场运作和偶然的私人赞助来实现,这是因为一个商业团体必然会使其政策服务于其自身利益;也不能通过政府艺术部门的管理来实现,这不仅因为政府部门要服从政治观点的变化,而且政府部门对门类众多、形式多样、良莠不齐的艺术实践缺少高度敏感,所以“中间体”是必要的也是合理的,但在从原则到恰如其分地实现原则之间,还有若干问题。结合自己在委员会3年工作的经验,威廉斯认为,“艺术委员会”并非真正的中间体,“它是大臣们和某个政府部门的囊中之物,它的独立性是有限的”。这是因为,在组织体制上,委员会的主席是执政党提名的,它的新委员是教育大臣、工作人员与委员会主席、高级官员之间磋商定下的,委员会各小组的主席是委员会主席及其官员私下磋商的结果。在政策制定中,真正发挥作用的不是那些来自社会各界、只有3年任期的委员和小组委员,而是委员会的官员。在工作作风上,由繁忙工作诱发的稀里糊涂的善意,逐渐在这些官员中间形成了一团和气的氛围,以至于对一些争论性问题,从来没有付诸表决。威廉斯承认,任何事务繁忙、机构复杂的组织中都会碰到这样一些困难,但其中有些是可以内部改革来解决的,比如主席的任免、重大项目的表决等。

其次,“艺术委员会”资助的对象是不清晰的。凯恩斯1945年说的是“戏剧、音乐和绘画艺术”,艺术委员会1946年的《章程》说的是“唯有美术”(包括戏剧、歌剧、芭蕾、音乐、绘画和雕塑),1967年又变成笼而统之的“艺术”,把文学、电影、摄影、表演艺术、社区艺术也囊括进来。威廉斯认为,凯恩斯以及“艺术委员会”没有考虑文学,而作家们与其他艺术家一样处境艰难,即使在艺术委员会把文学重新包括在“艺术”范围之内后,也一直没有找到一种公正的文学政策。很糟糕的是,“美术”在传统中一般被理解为绘画和雕塑,现在却包括音乐、戏剧,同时又似乎可能排除电影、摄影、无线电和电视。由此可见,委员会在究竟要庇护什么艺术的问题上并不清晰。与此相关的是,“按照一种解释,艺术委员会的任务是分发资金去支持较古老的、传统的‘美术’,如1946年《宪章》所说的‘唯有’。按照另一种解释,既然实际上不是国家而是一般公众在为并非‘庇护人’(富人和权势者,以及受他们庇护的人),而是公共服务的一种形式提供资金,那么,‘艺术’能够被现存的少数派公众局限在那些已得到认可、已被接受的各种形式上吗?或者说这种范围必须被扩大到时代的实际艺术创作范围吗?”<sup>③</sup>委员会的这种“国家庇护人”观念,一方面不能明确它究竟“庇护”什么艺术,另一方面

① 约翰·梅纳德·凯恩斯:《艺术委员会的政策与希望》,《凯恩斯社会、政治和文学论集》,严忠志译,商务印书馆2014年版,第443、444页。

② 雷蒙·威廉斯:《艺术委员会》(1979),《希望的源泉——文化、民主、社会主义》(1989),祈阿红等译,译林出版社2014年版,第47页。

③ 雷蒙·威廉斯:《政治与政策:艺术委员会的实例》(1981),《现代主义的政治——反对新国教派》(1989),阎嘉译,商务印书馆2002年版,第205页。



作为一种公共服务,它只是“庇护”一些少数公众(富人、权势者、强势集团等)认可、接受的各种艺术形式,而没有涵盖一定时代的全部艺术。更重要的是,文化形势已经迅速变化,委员会无法应对不断变化的社会与文化关系。与此同时,不同艺术的归属也很混乱:艺术归教育部,通过凯恩斯又归于财政部,1964年又回到教育部。报纸、出版和电影归贸易和工业部,广播归内政部。这就表明,政府从来就没有一种连贯的、整体性的文化政策。

与此相关的是,凯恩斯认为对艺术资助的目的是诱发艺术的“自我资助”,威廉斯则认为,在资本主义的各种条件下,不但是艺术,而且更为广泛的文化活动也并不是自我资助的。在管弦乐队、舞蹈、剧团和诗人之外,大多数的英国报纸、英国电影、大多数体育活动、无线电和电视等,在直接收入方面,也是“亏本”的。因此把赤字问题限定在“艺术”上,是没有道理的,现实存在的是一种“整体的、普遍的、弥漫着的文化上的经济危机”,缺钱的不只是“艺术”。问题的另一方面在于,艺术也并不真的无法创造收入。威廉斯认为:“事实上,我们社会真正而持久的财富的一个很有意义的部分——我在这里指的是可流通的财富、现金价值,而不是指重要的、但在这种语境中是含糊其辞的‘人类财富’——是在艺术作品中。其他时期的艺术作品公开地、甚至是众所周知地进入这个货币交换的世界,经常是以它们的一些最持久和最可信赖的形式。正统的算法把整个这一领域从艺术的盈亏范围中排除掉了。然而,如果我们要进行两种新的实践活动的话——一种是艺术销售征税,从这种交易的利润中提取大量的百分比,投入到其他人的创作中去;一种是全国版权基金,在作者的权益及其资产到期之后,可以继续收取某些被大量使用的作品的版权收益,……可以清楚地看出:说艺术从来都赚不到钱,这是一种该死的谎言。”<sup>①</sup>此处,“正统的算法”是指经济学和统计学的传统测算手段,在文化经济形成之前,它们一般不考虑艺术经济。但实际上,“艺术”也是有经济效益的,关键是如何看待某些非常重要的长期收益与短期亏损之间的关系。不难看出,威廉斯此论不仅质疑政府仅仅资助“艺术”的合理性,也指出了艺术经济效益的复杂性。

第三,“艺术委员会”资助的目的是把艺术带出一般市场之外。换言之,有了政府资助,艺术是否就能摆脱市场体制的束缚?凯恩斯希望国家挑选几个领域进行干预,比如通过资助艺术,可以使它不再“被出卖……以获取金钱的目的”。这个想法当然是好的,但在威廉斯看来,却是不切实际的。首先,当代英国仍然是资本主义社会,各种社会关系和主导经济的各种观念都充满粗糙的商业和利润观念,它们对被挑选出来的领域日益不满,受到资助的艺术机构根本不可能突破市场体制的控制,以至于一些满怀希望地被带出去、按不同原则运转的东西,最终又落入那个主要的运行轨道。20世纪60年代以来,通过广告和赞助商,艺术被重新挤进一种新的市场压力之下,各种商业标准和优先权被逐步重新强加于其中,艺术成为艺术产业。其次,主导经济拥有自身利用这些经过挑选的领域的各种方式。那些有声望的艺术机构收取了“艺术委员会”的大笔资金,但它们不仅被当作艺术来利用,而且也被当作巡回演出的吸引力来利用,并被用于商业娱乐,它们本身就具有直接的商业目的;很多艺术创作,既得到“艺术委员会”的资助,又被各种商业机构以相对少的花费注资。这就是说,受到资助的艺术机构在从事商业导向的活动,而商业机构在“赞助”创作时其实是在廉价地利用公共基金系统。当然,这不是“委员会”本身的过错。比如“那些赞助商给的钱比我们的拨款少得多,但却能在文艺演出中冠以‘由帝国烟草公司赞助’等等字样。艺术委员会曾坚持要相应地标明它给它们的拨款,但这个压力集团却说,把公共款项下拨给艺术团体是委员会的本职工作,而

<sup>①</sup> 雷蒙·威廉斯:《政治与政策:艺术委员会的实例》,《现代主义的政治——反对新国教派》,阎嘉译,商务印书馆2002年版,第207页。

商业赞助与否则是由公司自己确定的”<sup>①</sup>。所以说在资本主义条件下,艺术不可能因其接受政府资助就可以被带出市场之外。而且,当这种“混合资助”被限定在“高雅艺术”时,非传统艺术、社区艺术、各种低成本的实验作品等就被丢弃,所以政府的资助行为加剧了一种文化偏见和习惯:“得不到资助的地区和利益将乐于被告知:它们不仅必须通过税收和价格继续向高层次的国家艺术和商业艺术的这种混合物做贡献,而且它们本身也将被那种最强有力的准则所排除:各种标准!”<sup>②</sup>威廉斯强调的是,“艺术委员会”需要改革。遗憾的是,我们没有看到他的改革方案。

第四,威廉斯高度赞同的是,凯恩斯超越了高雅文化的成见和习惯,他同时鼓励一种严肃的、扩展中的、变化中的通俗文化,所以“艺术委员会”资助的不应只是“高雅艺术”。威廉斯认为只有这一点,才重新界定了艺术的性质和目的。他一方面说明艺术目的、艺术与观众的关系总是变化的,所以不能以传统的高雅文化作为所有艺术的标准;另一方面又进一步扩展了凯恩斯艺术观的开放性,强调传统艺术观众在变化的同时,传统艺术也在变化。而这一过程与新的、变化的艺术观众一样,并非只是数量上的延伸或扩展,而是艺术、艺术家与广泛而多样的公众之间的交流。威廉斯认为,无论从艺术和文化层面,还是从政治的和经济的层面来说,主要是因为这一点:“前三个界定中的任何一个都可能吸引某种有限的公共资助,但确实只有根据第四个界定,我们才可能凭良心从总收入中为艺术筹集资金。”<sup>③</sup>

凯恩斯是政府干预论者,威廉斯是社会主义者,虽然二者在政府资助艺术问题上没有分歧,但在资助什么、如何资助等问题上,威廉斯揭示了政府文化政策的一些根本性的内在矛盾,从理论上说,威廉斯的观点更为正确:“艺术委员会”没有如所期待的那么摆脱“官僚气息”;政府的“公共政策”不能只保护传统的“艺术”而不顾其他文化形式;受到公共资金资助的艺术仍然与商业行为纠缠不清,如此等等。问题是,如果任何机构都有官僚化的惯性,那么即使进行一些改革又如何能使“艺术委员会”这样一个拿着政府资金的机构成为真正的“中间体”?应当得到资助的确实不只是“艺术”,但文化领域广大无边,任何政府也都只能有选择性地支持其中一些,而“艺术”则是最有可能减少争议的领域;得到政府资助的艺术机构仍然可能参与商业活动,那么政府是不是就不再资助了呢?凯恩斯的观点乐观而单纯:艺术需要资助,政府通过中间机构可以在保障创作自由的前提下对艺术进行有效的扶持,政府的资助可以使艺术家摆脱市场束缚,如此等等,虽简单却便于实施。而威廉斯则在“英国艺术委员会”的运作实践中发现了一系列深层次的问题,其中最重要的是政府所掌握的公共资金如何才能真正“公共”地使用?这些观点即使没有动摇也质疑了政府资助艺术的合理性、合法性。在政府行为受到全民日益严格的监督、文化形式日益多元、“艺术”再也不是传统的狭隘领域的当代,威廉斯所论反映了新的时代需要。然而,在凯恩斯及“英国艺术委员会”的背后,是数百年积累起来的对“艺术”的信任和信念,因此其理论和实践迄今仍为大多数国家所奉行;而威廉斯的新论如何落实到行为与制度之中,还需要探索。在威廉斯质疑凯恩斯之后,发生在美国的一场论争,再度提出了一些值得深入思考的问题。

### 三、美国的争论:政府是否应当补贴艺术

认为艺术具有崇高目的、对艺术应当资助等观点,基本上是“旧欧洲”的文化共识。所以威廉斯与凯恩斯的差别,实际上仅限于政府是否应当资助、如何资助以及资助什么艺术等技术性问题上。

<sup>①</sup> 雷蒙·威廉斯:《艺术委员会》(1979),《希望的源泉——文化、民主、社会主义》,阎嘉译,商务印书馆2002年版,第47页。

<sup>②③</sup> 雷蒙·威廉斯:《政治与政策:艺术委员会的实例》(1981),《现代主义的政治——反对新国教派》(1989),阎嘉译,商务印书馆2002年版,第210、212页。

与欧洲不同的是,北美“新大陆”既无悠久的历史传统,也乏欣赏艺术、资助艺术的贵族富贾。在一个崇尚自由的市场,以为政府对经济、文化的干预应该最小化的气氛中,政府资助艺术是一个需要审慎论证的问题。“对于一个不为农业或者住房提供补贴,不为工人提供失业保险,也不为最贫困人口提供生活保障的政府,人们不会要求它补贴歌剧、交响乐会或者芭蕾。”<sup>①</sup>如上所述,直到20世纪中叶,以1960年“纽约州艺术委员会”(NYSCA)和1965年“国家艺术基金会”(NEA)的成立为标志,美国才形成明确的文化扶持政策。但从一开始,政府是否应当补贴艺术就有无数争论。典型的例子是,上世纪80年代,当里根政府试图削减国家艺术基金会与国家人文科学基金会的5%时,那些支持政府补贴艺术的自由主义者与赞同取消这个机构的保守主义者,就展开了一场有关文化政策的争论。

大体循欧洲的观点而来,长期研究文化政策的马尔卡希(Kevin Vincent Mulcahy)在《公共文化的合理性》一文中提出政府应当补贴艺术的五个理由<sup>②</sup>:经济理由,没有公共赞助艺术机构无法生存;社会理由,公共赞助扩大了艺术品和艺术活动的受众;教育理由,对艺术的公共赞助应当包括增强受众艺术鉴赏力的教育措施;道德理由,艺术体现和证实了我们的文化遗产和价值;政治理由,分配公共赞助应当鼓励多元主义而不是鼓励赞美国家的官方文化。

尽管上述每一点都可能存在争议,但它们还是代表了当代各国政府在赞助艺术时所持的理由。然而,对于保守派来说,这五个方面都不是政府的责任,因为人们的审美需要不是政府所应关心的事。在这些人看来,通过城市中的文化产业和大学里的师生所进行的活动,艺术已经得到了赞助。

从政府和市场的关系看,政府是否应该补贴艺术,属于广义的政府干预问题。规制经济学认为,政府补贴存在的主要理由是由于市场失灵,而市场失灵的原因在于垄断、外部效应、公共物品供给不足及信息不对称等。艺术市场作为市场体系中的重要部分,同样存在上述问题。其中最重要的是,在存在着外部效应的情况下,政府应提供一定的补贴来补偿外部效应所带来的激励缺失,以确保市场有足够的生产艺术品的热情。然而,艺术会造成集体受益吗?“当人们观赏现场表演艺术、参观博物馆和美术馆或从事其他与艺术作品相关的活动时,都会从中获得私人收益,其中包括娱乐、鼓励及启发。然而不论这种个人得到的快慰是多么丰富或令人兴奋,除此之外,是否还存在某种类型的外部收益或集体利益?这是一个很难回答的问题,并且是艺术经济学领域中争论时间最长的问题,这本身就表明了该问题没有明确的答案。”<sup>③</sup>根据美国学者海尔布伦(James Heilbrun)和格雷(Charles M.Gray)的总结,肯定艺术有外部收益的主要有六个理由,而它们又都是可以争论的。

1. 艺术是留给后代的遗产。但也有疑问:如果私营部门对艺术文化已有浓厚兴趣,那么是否无须政府补贴它们也能得到妥善保存呢? 传承文化是真正的外部收益,但这种遗产的边际价值很低,以至于根本不需要补贴。

2. 艺术增进民族认同及威望。但人们也可以质疑:也许民族自豪感是这个时代的罪恶,不应补贴。或者说,在争取艺术补贴之前,人们不仅应该证实补贴是达到有效目标的可能办法,还要证实这是成本最低的方法。比如民族威望值得支持,但为什么是补贴艺术而不是补贴体育队伍到国外旅游? (3) 艺术有利于地方经济发展,如吸引外地消费者,吸引新公司来该地定址而不是到其他城市等。但严格说来,地方经济受益不能说国家一定要支付补贴。(4) 艺术有利于文科教育。这一

<sup>①③</sup> 詹姆斯·海尔布伦、查尔斯·M. 格雷:《艺术文化经济学》第2版(2001),詹正茂等译,中国人民大学出版社2007年版,第251—252、227页。

<sup>②</sup> Kevin Vincent Mulcahy, The Rationale for Public Culture. In K. V. Mulcahy & C. R. Swaim (Eds.), Public policy and the arts. Boulder, CO: Westview Press, 1982, pp. 302—322.

点较少为人提及,因为值得补贴的好像只是艺术教育本身,而非任何特定的教育设置以外的艺术的生产 and 分配。(5)艺术参与者带来的社会进步。参与者得到改善,也为其他人带来满足,这当然是参与者产生的外部效应。然而,那些观看了拙劣戏剧或歌剧的人又怎么样呢?没有科学依据可以支持所谓的艺术对个性或行为具有良好影响的说法。(6)鼓励艺术创新。创新是重要的,所以要用专利权去保护技术创新。但在艺术领域,创新是没有专利可言的。“某件艺术品,例如一幅绘画、作曲或编舞是受到版权保护的。但是版权不能为任何创新原则——例如,一种新的绘画技巧或一种新的舞蹈风格——提供保护,而这些原则就体现在具体的作品中,如果不对其进行保护,就会造成社会效率低下。艺术实验是昂贵的,也是容易失败的。如果失败了,这些努力的艺术家或是非营利机构将独自承担所有的成本(并且没有商业情况中的税收减免)。但是,如果其成功了,创新者无法阻止其他人免费利用这些新技术。从而,艺术创新者的积极性就会受到削弱,他们所进行的实验也将低于社会期望的水平。”<sup>①</sup>因此,为了提高艺术创新者的积极性,需要对艺术进行补贴。不过,在实际情况下,我们不能臆断这些可用的政府补贴中会有多少用于艺术创新,实际上提供捐赠的实体一般会避免实验风险以求稳定。

海尔布伦和格雷认为,如果艺术的外部收益或集体收益确实存在,那么它就是“公共物品”:它们是联合消费品,且不具有排他性。他们认为,艺术符合这两个条件,因此可以视为“公共物品”,问题是如何计算艺术外部收益的实际价值。“我们可以努力查明的是,公众是否认为艺术文化能够带来外部收益,如果是,他们愿意为此支付的代价是多少。然后,就可以用人们愿意支付的总和与政策补贴目前的水平进行比较,看看实际的补贴量是小于、等于还是大于公众对艺术的外部收益的认可。”<sup>②</sup>在澳大利亚和加拿大进行的调查表明,人们大体同意艺术能够带来公共收益,并愿意缴纳一定的税收以支持艺术。外部效应之外,一些文化比如博物馆递减特性;信息缺乏使得消费者由于不懂艺术而不去参加艺术活动,由于需求受抑使得很多艺术企业无法实现本应获得的规模经济;生产力滞后引起表演艺术实际成本的增加;所有公民都至少应该拥有一定的接触艺术文化遗产的权利,需要用补贴来克服高价格与低收入的障碍,所有这些也都是主张政府补贴艺术的理由。

关于政府补贴所涉及的社会公正问题。在美国,收入不平等令贫困者很难接近文化。调查表明,相对贫困的人根本无法按市价负担大量现场艺术和文化活动,因此,保证让大多数人更多地接触文化传统,是对艺术进行补贴的强有力的道德理由。连带的一个问题是,艺术补贴是不是牺牲了富人而帮助了穷人,或是相反?澳大利亚的情况是,因为富人参加艺术活动要比低收入者频繁得多,这些高收入者从艺术补贴中获得的收益超过了他们为支持补贴而缴纳的税收,因此艺术补贴会使收入分配变得更加不合理。而美国的情况则是,对艺术的补贴稍微有利于穷人,因为高收入者缴纳的税收高于他们所获得的艺术补贴。综上,两位作者认为:“我们必须认识到,艺术补贴在任何国家都可能产生分配不当的结果,除非采取公平累进税制,或艺术补贴中包括大量明确针对于低收入人群权益的方案。……无论在什么情况下,那些将其收益有效地集中于低收入者的补贴计划都不会对收入分配产生不当影响。”<sup>③</sup>

如此,政府应当补贴艺术的理由有三:一是除参与者的直接收益之外,艺术还为整个社会带来了外部效应。如为后代保留的文化遗产、对文科教育所作的贡献,以及艺术创新所带来的集体收益等。二是对艺术的享受是后天习得的品味,而许多消费者对此缺乏做出明智选择的信息和经验。三是公平性考虑。所有公民都至少应该拥有一定的接触人类艺术和文化遗产的权利,这就需要用补贴来克

①② 詹姆斯·海尔布伦、查尔斯·M. 格雷:《艺术文化经济学》,中国人民大学出版社2007年版,第231、233页。

③ 詹姆斯·海尔布伦、查尔斯·M. 格雷:《艺术文化经济学》,中国人民大学出版社2007年版,第242页。

服高价格和低收入的障碍,以及在地理上存在的难以获得特定文化艺术产品和服务的问题。

在这个前提之下,海尔布伦和格雷介绍并反驳了保守主义者反对公共补贴的理由。

一个理由涉及政府的权力问题。社会学家哈格(Ernest van den Haag)以为,政府没有适当的社会政治理由强迫纳税人补贴政府选择的艺术。他否认以艺术可以带来集体收益。以歌剧为例:“无论歌剧拥有什么样的价值,我们也不能说——即使在意大利或奥地利可以对其这样认为——它对我们国家的凝聚力、历史、文化或意识做出了什么贡献,或者说它现在有任何可能做出的上述贡献。歌剧如此,古典音乐、包括芭蕾在内的舞蹈,以及就总体而言,我们博物馆内的伟大艺术也是如此。它们在我们的历史上,或者在形成或公布我们的国债上都不占重要的地位。……我们博物馆的内容与我们的国民生活无关,并且它们对我们的国家凝聚力或认同感也没有任何贡献。”<sup>①</sup>海尔布伦和格雷认为,此论忽略了很多艺术分支具有浓厚的美国传统,而且有些博物馆专门致力于美国的绘画和雕刻。进而此论也暗示了欧洲传统不能对美国文化的发展起到任何重要作用,但实际上美国很多的艺术来自于欧洲,高雅艺术的国际化已经打破了地域的局限。这种建立在一个单一情况之下的论点,当然不具有说服力。

另一个理由涉及政府补贴的公正性。哈格认为,政府补贴艺术等于是迫使所有阶层去补贴中产阶级。补贴结果存在两种可能:一是艺术补贴对收入分配的影响,二是为提供补贴而征收的全部税收都不可避免地影响一些人的消费。哈格没有明确说明他究竟反对哪一种情况,只是以歌剧院为例,说明有些纳税人更喜欢将钱花在未受补贴的电影或百老汇表演上,拿走这些人的钱,会使中上层阶级受益。由于这在公共政策论争中有相当普遍性,海尔布伦和格雷据此认为,这似乎表明哈格关注的是分配效应。虽然如此,一些非常具体的研究已经表明,美国的艺术补贴和征税的再分配净效应,是拿走富人的利益去补贴相对贫困的人,而中等收入的人基本上收支平衡。此处,哈格忽视了两个事项:第一,如果一项补贴方案能够纠正由市场失灵所引起的资源分配不当,那么它就不应该因其会产生的分配效应而被否决。我们应该通过另一套有关收入分配的政策予以补救。第二,尽管如此,如果一个人坚持考虑配置政策的分配效应,那么无疑可以想象到艺术补贴不会对收入分配产生不利影响,任何一项例子中所出现的反常效应都不构成反对艺术补贴的一般情形。

最后一个问题涉及政府艺术补贴的实际效果。哈格认为,政府不能区分艺术的好坏,只能无差别地发放补贴,冒牌艺术家就会被吸引到这一领域之中,大量的政府预算就会被浪费在“愚人金”的生产上。而且,当政府运用补贴构建一个虚假艺术的世界时,真正的艺术家可能会发现成功实际上变得更加遥远。虽然多数资助艺术的机构也有政治上的考虑,而且没有完全成功,但海尔布伦认为,这是一种空想,因为这些机构常依赖于专业考察的完善体系,力图使其资金支出更加有效。

另一位社会学家班菲尔德(Edward Banfield)在《民主的缪斯女神》中提出了反对补贴的另外一些理由。他强调完全市场竞争具有实现资源最优配置的能力,承认外部效应会导致市场失灵的理论可能性,但即使如此,他也不认为外部效应是进行补贴的一个理由,也不认为不完全信息可以成为补贴的理由。如果消费者认为信息对他们是有用的,他们将愿意为此付费;私人市场将自动地提供信息。海尔布伦认为,此论忽视了多数消费者并不知道他们将从熟悉的艺术信息获益,因此不会为有关艺术的介绍性信息或经验付钱。班菲尔德更重要的理由在于,根据他的理解,《独立宣言》和宪法原则是排斥这种干预的:“如果艺术很显然极大地影响了与个人福利相对的社会质量,那么政府可能就不会对其进行适当的补贴或干预艺术的活动。有许多事通过使人们变得尊贵或卑贱的

<sup>①</sup> Van den Haag, Should the Government Subsidize the Arts?, Policy Review 10(1979), p.66.转引自詹姆斯·海尔布伦、查尔斯·M·格雷:《艺术文化经济学》,中国人民大学出版社2007年版,第246—247页。

方式来影响社会,通过获得大众一致同意而与政府无关的方法来影响社会,因为政府没能力管理它们(例如,对文明礼貌的强制规则),或因为政府的存在显然是为了其他目的。”<sup>①</sup>班菲尔德援引《独立宣言》和美国宪法的论证策略,实际反映了关于政府是否应该补贴艺术的论争底线:对政府权力的任何扩张都持怀疑态度的人,不会认为政府应该进行艺术补贴;而那些认为政府也能在市场经济中发挥重要作用的人,相对来说比较容易相信艺术补贴能够作为提高社会福利的一种方法。就此而言,有关政府是否应该补贴艺术的争论,是一个更大范围的论争:政府在多大程度上有权介入市场和社会?这是一个无法获得统一认识的问题。

发生在美国的争论有三个层次:一是政治立场,主要涉及政府权力的限度和政府行为的边界,因此这一争论被认为是自由主义与保守主义之争。立场问题更多地基于信念和选择,因而不是简单的理性分析和论辩所能奏效的。二是事实论证,即艺术是否具有外部效益,艺术是否为“公共物品”。总的来看,肯定的一方更能得到历史与逻辑的支持。三是技术手段,即政府补贴怎样才能达到目的?由于文化艺术生产的复杂性,“愚人金”的现象所在皆是,19世纪的高更早就提出了这个问题。但如果上述第二点得到认可,那么我们也因为补贴不能达到效果就否定了补贴本身。技术性的错误只是提醒我们,政府不是万能的,真正的文化繁荣,主要还是靠艺术家的创造和公众的参与。争论归争论,至今为止,美国联邦政府、州两级依然对艺术实施补贴政策。所以无论在理论上还是实践上,政府资助艺术都得到了多数人的赞同。

争论是有益的。威廉斯和哈格等人基于不同立场和考虑而发出的种种质疑,至少有助于政府文化政策的调整与完善。联系中国来说,扶持民族民间艺术、补贴高雅艺术、资助各种文化项目等等已经是国家文化政策之一,尽管政府的支持力度还不能满足实际需要,但现有的扶持行为中已经有不少经验教训需要总结,如公共资金的使用是否经过必要的程序性审查和监督,政府扶持的标准是否符合广大公众的标准,权力介入与意识形态考虑是否限制了艺术家的创作个性,资助对象的遴选过程是否公平公正公开,资助的效果是否经过严格评估,等等。总的来说,完善我国文化政策还有很长的路要走。结合威廉斯的观点来看,一个特别重要的问题是如何处理“艺术”与文化产业的关系。正如英国学者奥康诺(Justin O'Connor)所说,政府资助艺术的政策与一种排他性的同义反复联系在一起:“公共资金面向了艺术,而市场面向了文化产业。……因为艺术的非商业化,它才是最‘纯粹’的创意,但是它被认定为‘艺术’的依据,恰恰是因为它不是商业‘产业’的一部分。翻译成日常的文化政策就是:如果你在商业方面是可行的,那你就没有资格获得补贴;如果你有资格获得补贴,那你就必须被认定是更加纯粹的创意。”<sup>②</sup>可以说,文化产业把几乎所有的艺术都卷入了市场体制,对于专门的“艺术”机构来说,仅仅把自己视为非商业机构并关注政府补贴,不但越来越困难,而且会使自身的发展空间越来越狭窄。更重要的是,这样做等于把文化领域所有剩余的部门留给市场,并屈服于经济利益的优先权。其后果是,获得资助的“艺术”将面临更为强大的市场压力。所以艺术在文化产业时代的发展,不能满足于政府补贴、政府资助这一唯一的模式。应当说,政府资助是有效的工具,也是生硬的工具,中国文化政策的完善,必须通盘考虑整个文化领域,使这个工具更具弹性、更具多样性且不再是文化政策的中心。这是一个需要另外专门研究的课题。

(下转第128页)

<sup>①</sup> Edward C. Banfield, *The Democratic Muse* (New Yrk: Basic, 1984), p. 250. 引自詹姆斯·海布布伦、查尔斯·M. 格雷:《艺术文化经济学》,中国人民大学出版社2007年版,第250页。

<sup>②</sup> 贾斯汀·奥康诺:《艺术与创意产业》,王斌等译,中央编译出版社2013年,第219—220页。

putes adheres to the trend of diversifying the dispute settlement mechanisms. However, when it comes to Shanghai, it easily sees these prominent problems: the third-party mediation mechanism has caused great waste of institutional resources; securities mediation mechanism violates the basic economics principle of supply and demand; judicial confirmation of non-litigation mediation agreements could distort some basic norms in mediation law. The completion of Shanghai non-litigation mediation mechanism in resolving financial disputes not only can optimize resources allocation, but also provides reasonable and effective dispute settlement platforms for financial markets. Specific improvement measures are as follows: firstly, current institutional resources should be integrated to enhance the usage efficiency; secondly, various incentives can be offered according to the features of non-litigation mediation mechanisms; last but not least, the docking of conciliation agreements and arbitration awards replace judicial confirmation.

**Key words:** financial dispute; non-litigation mediation; industry mediation; the third-party mediation

(责任编辑:海 林)

(上接第 24 页)

## Arts Funded by Governments: Support and Opposition

Shan Shilian<sup>1</sup>, Liu Shuliang<sup>2</sup>

(1.School of Media and Design, Shanghai Jiao Tong University, Shanghai 200240, China;

2.College of Public Administration, Nanjing Agricultural University, Jiangsu Nanjing 210095, China)

**Abstract:** Whether the governments should fund the arts and how to fund the arts is an important topic in the contemporary cultural policy and theory. From the perspective of cultural history, all kinds of support methods cannot fully meet the needs of the arts. Although most governments in the civilized world continue to support or subsidize the arts, there are a series of contradictions and difficulties in the theory and practice, and is no satisfactory solution so far. Based on the consideration of the improvement and reform of Chinese cultural policy, this paper takes relevant disputes between Britain and America as a clue and analyzes the divergence and complexity about arts funded by the governments. Then combining with cultural transformation resulting from cultural industry development, it puts forward the theme of the cultural policy focusing on government subsidies.

**Key words:** government; art; subsidy; cultural policy

(责任编辑:海 林)