

第五六讲

1. 从模仿到再现
2. 现实主义：卢卡奇“总体性”原则
3. 现实主义批评：真实性、典型性
4. 马克思主义“美学的标准”与“历史的标准”
5. 阶级批评
6. 艺术社会学：布迪厄、贝克尔
7. 微观艺术社会史：T. J. 克拉克

批评方法，艺术批评有无数种方法，我们要讲的是系统的、有理论前提的批评方法。基于系统的艺术观念和理论架构，面对具体作品和文本时所进入批评的路径。

1960、1970 年代，艺术批评越来越理论化。结构主义、语言学、符号学等为主。Houson, 72。越来越多其他领域的理论进入艺术批评。弗雷德，艺术与物性，讨论 Anthony Caro 雕塑，“作品中元素之间的相互感染关系，比每一元素自身的性质，更为重要”，雕塑中的元素，仿佛是句子中的语词。

当代的批评，不同于传统的批评，它包含着强烈的理论假定或预设。克里格：“每个批评家，不管他的工作程序多么有条不紊，还是多么漫不经心，其评价都以理论原理为基础的。……无论实践批评家在字里行间是否承认理论推动了他的著述，理论，作为关于文学作品的生产与接受的一整套系统假定，却总是存在的。”这些假定实际上正是批评理论所据以实践的基础。比如，关于文艺的本质、属性和功能的假定，关于艺术家与观众的关系及其在艺术中的角色等的假定，都会影响批评理论家的取向和具体操作方式。再现、表现、审美自律、形式主义、媒介、平面、视觉、精神分析、凝视、性别、国族、观念、体制等等都属于这样的理论假定。

杰姆逊进一步将这种批评的理论假定性，称为“元评论”（metacommentary）。批评理论不是要承担直接的解释任务，而是致力于问题本身所据以存在的种种条件或需要的阐发。这样，批评理论就成为通常意义上的理论的理论，批评的批评，也就是“元评论”。

批评理论，对批评的条件进行研究和反思。再现、表现、形式、性别。

批评的方法论凸显。例如罗杰·弗莱的形式主义批评方法，瓦尔特·本雅明的马克思主义方法，罗兰巴特的结构主义方法等等。形式分析、西方马克思主义、艺术社会史、女性主义、后结构主义、人类学等各类西方批评的主要方法论视角。

社会历史批评，是西方长久以来非常重要和主流的一种批评方法。

这种方法首先根植于一种主导的文艺观念，就是文学艺术同外在世界、社会现实、社会生活有着根本的关系，这种关系是正确理解艺术的核心原则。具体说来，是从模仿论到现实主义，到马克思历史唯物主义文艺观，再到艺术社会学和艺术社会史的文艺观念。这种文艺观念强调文学艺术是对外部社会现实的描摹、反映、再现，文艺与社会生活之间有着紧密的联系，只有有效进入这种关系，才会真正理解艺术作品。

因此，社会历史批评注重从社会历史角度观察、分析、评价文艺现象，侧重研究艺术作品与社会生活的关系，重视艺术家的思想倾向和艺术作品的社会价值。

一、柏拉图

柏拉图（Plato）：《理想国》第十卷

柏拉图用以说明认知过程四阶段著名的线段分割寓言，把知识排成一个等级序列，最低的认知方式仅限于感知事物的外部现象，最高方式可以把握现实下面的原则——理式本身，所有较低的认知方式都以理式为基础。艺术品被排在这个序列的最底层。

一条线分成两截，一截是“看得见的世界”，一截是“知性的世界”；两截再分成四截。

“看得见的世界”的一截是形象（影子），一截是事物。“知性的世界”的一截是“假设”，一截是“理式”。“假设”是几何学中的奇数、偶数、三角等，“虽然使用看得见的这些形式进行推理，但心理想着的却不是这些形式，而是与这些形式相象的理想形式 ideal”。假设与影子类似但并不相同，另一截则是理性自身通过辩证力量获得的，理性飞升于假设之外达到第一原则，达到理念。

三种床，理念的床，物理的床，摹仿的床。理念世界第一性（真实），现实世界第二性（摹本），艺术世界第三性（摹本的摹本，与真理隔了两层）。

柏拉图建立了一个世界图式，认为世界可以分为三种，第一种是“理式”世界，它是世界的本原，是最真实的；第二种是现实世界，现实世界是对理式世界的摹仿，它的真实性在理式世界之下，但在艺术世界之上；第三种是艺术世界，艺术世界是对现实世界的摹仿，它的真实性又比现实世界要差，它被柏拉图认为是“摹仿的摹仿”、“影子的影子”。因此，艺术的摹仿“与真理隔着两层”，摹仿的艺术不具有真实性。

首先提出理念，“在凡是我们能用同一名称称呼多数事物的场合，我认为我们总是假定它们只有一个形式或理念的。”工匠是理念的模仿者，制造具体特殊的床。“制造床或桌子的工匠注视着理念或形式分别地制造出我们使用的桌子或床来；关于其它用物也是如此。是吗？至于理念或形式本身则不是任何匠人能制造得出的。”镜子、画家是另外一种模仿者。上帝的床，匠人的床，画家的床。因此画家与真理隔了两层。

画家是对影像的摹仿，距离真实很远，只掌握事物的一小部分就可以摹仿它。

诗人并不真正了解世界，荷马描写战争、政治，但是他并无真正作战或统治城邦、立法者、教育的能力，所以只能从事摹仿这一低级的工作，诗人没有真知识。“从荷马以来所有的诗人都只是美德或自己制造的其它东西的影像的模仿者，他们完全不知道真实”。

诗人因为没有从经验中得来的真知，而无法知道模仿者关于自己描画的事物之是否美与正确。摹仿的事物不是真的，尽管美。“他尽管不知道自己创作的东西是优是劣，他还是照样继续模仿下去。看来，他所模仿的东西对于一无所知的群众来说还是显得美的。”“模仿者对于自己模仿的东西没有什么值得一提的知识。模仿只是一种游戏，是不能当真的。”而摹仿的对象——现象，是可以欺骗人的。

“绘画以及一般的模仿艺术，在进行自己的工作时是在创造远离真实的作品，是在和我们心灵里的那个远离理性的部分交往，不以健康与真理为目的地在向它学习。”“模仿术乃是低贱的父母所生的低贱的孩子。”

艺术所激发的是人心中较低的内容。

因此，理想国要驱逐诗人，“因为像画家一样，诗人的创作是真实性很低的；因为像画家一样，他的创作是和心灵的低贱部分打交道的。因此我们完全有理由拒绝让诗人进入治理良好的城邦。因为他的作用在于激励、培育和加强心灵的低贱部分毁坏理性部分……通过制造一个远离真实的影像，通过讨好那个不能辨别大和小，把同一事物一会儿说大一会儿又说小的无理性部分。”

约瑟夫·库索斯(Joseph Kosuth)1965年的作品《一把和三把椅子》，这个作品是由一把真实的椅子、这把椅子的照片以及从字典上摘录下来的对“椅子”这一词语的定义三部分构成。艺术品之为艺术品，并不是它的所有构成材料之和，也不是它的美学整体性或呈现方式。椅子(实物)这一客观物体可以被摄影或者绘画再现出来，成为一种“幻象”(椅子的照片)，但无论是实物的椅子还是通过艺术手段再现出来的椅子的“幻象”，都导向一个最终的概念——观念的椅子(文字对椅子的定义)。

优秀人物应当克制自己的情感，这才是善的，“理性会以某种方式告知：遇到不幸时尽可能保持冷静而不急躁诉苦，是最善的。”而诗歌恰恰不是这样，它“一味引导我们回忆受苦和只知悲叹而不能充分地得到那种帮助的那个部分，是我们的无理性的无益的部分，是懦弱的伙伴”，“我们的那个不冷静的部分给模仿提供了大量各式各样的材料。而那个理智的平静的精神状态，因为它几乎是永远不变的，所以是不容易模仿的，”“从事模仿的诗人本质上不是模仿心灵的这个善的部分的，他的技巧也不是为了让这个部分高兴的，如果他要赢得广大观众好评的话。他本质上是和暴躁的多变的性格联系的，因为这容易模仿。”

诗歌和悲剧纵容情感放纵，是不善的。“舞台演出时诗人是在满足和迎合我们心灵的那个（在我们自己遭到不幸时被强行压抑的，）本性渴望痛哭流涕以求发泄的部分。而我

们天性最优秀的部分，因未能受到理性甚或习惯应有的教育，放松了对哭诉的监督。理由是：它是在看别人的苦难，而赞美和怜悯别人——一个宣扬自己的美德而又表演出极端苦痛的人——是没什么可耻的。此外，它认为自己得到的这个快乐全是好事，它是一定不会同意因反对全部的诗歌而让这种快乐一起失去的。因为没有多少人能想到，替别人设身处地的感受将不可避免地影响我们为自己的感受，在那种场合养肥了的怜悯之情，到了我们自己受苦时就不容易被制服了。”悲剧让观众借着别人的故事而发泄情感，容易导致自身真实遭遇时也同样不克制情绪。

如何反驳苏格拉底？

诗歌不能摹仿理念？不能摹仿最高的真实？诗人不具备各种具体的知识和能力？绘画对于表象的摹仿，忽大忽小的非理性的表象是否不具有价值？“对于真相的摹仿”艺术只是“对于影像的摹仿”，还是恰恰可以超越木匠的桌子而直接摹仿“理式”？

诗歌中不克制的情感，是否是人的无理性的低贱的心灵部分？悲剧英雄的痛苦，与观众的情感激发之间是什么关系？丑与恶的再现是否可以给人美感？为何真实中不善的情感发泄，在舞台上诗歌中实际不具有现实中的不善的作用？艺术中的恶（痛苦、不克制）等于现实中的恶吗？恰恰是通过情感的宣泄，在艺术中经历大悲大喜，离开剧场人会更平静，这就是净化。席勒所说，一个小偷在离开剧院的时候倾向于不那么作恶了。

二、亚里士多德

在柏拉图之后，亚里士多德将柏拉图的等级颠倒过来，诗人可以直接领悟理式世界，艺术成了对善和美的基本理式的表达。

亚里士多德，肯定的摹仿论。

摹仿并不是某物的复制或镜像反映，而是对现实的一种复杂的中介处理。这可以清晰地见于他所划分地摹仿的三个方面：摹仿的媒介、对象、方式。摹仿的对象总是经过严格筛选。所用的媒介不同（画家用色彩，诗人用语言，音乐用声音），模仿所取的对象不同而形成了喜剧和悲剧（喜剧总是模仿比我们今天的人坏的人，悲剧总是模仿比我们今天的人好的人。不是比一般人好，就是比一般人坏。鲁迅悲剧将人生有价值的东西毁灭给人看，喜剧将那无价值的撕破给人看），模仿所用的方式不同（叙述或直接引语。叙事诗、抒情诗、戏剧，荷马是叙述或直接引语，戏剧则让模仿者（演员）直接再现）。

人的摹仿本能，人从摹仿的作品中获得快感。“尽管有些事物本身看上去可能引起痛感，但这些事物在艺术中惟妙惟肖的再现却给我们快感。”“我们的快感不是来自摹仿对象，而是由于其技能、色彩或其他类似的原因。”“我们之所以在看到图画时产生快感，是因为在观看的同时也在求知，即推知事物的意义。”但是，亚里斯多德则在这里为诗进行辩护，寻找人的心理根源，认为诗起源于人的摹仿的天性，因为摹仿引起人的快感，并从这摹仿的快感中获得知识，这应该得到肯定。

与柏拉图不同，亚里士多德肯定诗的模仿具有真实性。

《诗学》对于柏拉图艺术“摹仿”说的完善，最为重要的一点是，亚里斯多德摒弃了他的老师柏拉图的“理式”观念，亚里斯多德认识到，事物的普遍与特殊的统一关系，认为“理”就在“事”中，脱离开具体事物的“理”是不存在的。这样就推翻了他的老师柏拉图的“理式”说，确认现实的真实性。现实是真实的，摹仿现实的艺术也就是真实的。

亚里斯多德在《诗学》第9章指出：“诗人的职责显然不是描绘已经发生的事件，而是某种可能发生的事件，即按照可然率或必然律可能发生的事。”“写诗这种活动比写历史更富于哲学意味，更被严肃对待；因为诗所描述的事带有普遍性，历史则叙述个别的事。所谓“有普遍的事”，指某一种人，按照可然律或必然律，会说的话，会行的事……”

可然律是指在假定的前提或条件下可能发生某种结果，必然律是指在已定的前提或条件下按照因果律必然发生某种结果。亚里士多德认为，历史所写的只是个别的已然的事，事的前后承续之间不一定见出必然性；诗所写的虽然也是带有姓名的个人人物，但他们的所说所行出于想象，则可以带有普遍性，合乎可然律或必然律，而因诗比历史显出更高的真实性。诗歌甚至比那些孤立地记录个别的事件的历史还更真实，还更具有哲学意味。亚里士多德强调诗的哲学色彩，认为诗与哲学一样是一种知识与理解的东西，揭示了事物的本质与规律。

黑夜给了我黑色的眼睛，我却用它寻找光明。

《活着》，福贵、家珍，虚构的人物。《白鹿原》。

诗歌有三种模仿对象，一是过去或当今的事，二是传说或设想中的事，三是应该是这样或那样的事情。最好的是第三种：“如果有人指责诗人所描写的事物不符实际，也许他可以这样反驳：“这些事物是按照它们应当有的样子描写的，正像索福克勒斯所说：他按照人应当有的样子来描写，欧里庇得斯则按照人本来的样子来描写。”“如果宙克西斯所画的人物或许是不可能的，那么对这个问题的解答是，应该把他们画成那个样子，因为画家所画的人应该比模特本人更美好”。表现的是理想。

这里所说的“按照人应当有的样子来描写”，即使在理想的光芒的照耀下，对描写的对象加以艺术加工和审美的升华，不是刻板地机械地摹仿事物。所以亚里斯多德的摹仿说为后来西方的现实主义文学的成功开辟了理论的道路。

社会主义现实主义作品。红旗谱、样板戏、大跃进时期的摄影。

亚里士多德肯定了现实世界的真实性，从而肯定了模仿现实的艺术的真实性。甚至艺术比它所模仿的现实更加真实，因为艺术所模仿的不只是现实世界的外形或现象，而且是现实世界内在的本质和规律。

亚里士多德保存了在摹仿的要求和美学结构的要求之间的一种微妙的张力。艺术必须对应于生活，同时也要获得结构秩序。就艺术于生活的对应来说，他将诗人与史学家进行对照，后者反映特殊和真实的事件，前者反映普遍和一般的事件。作家并不仅仅是完全照搬具体对象或事件，而是揭示隐藏在人类生活事件背后的逻辑连贯性。

搬具体对象或事件，而是揭示隐藏在人类生活事件背后的逻辑连贯性。

关于艺术的作用，亚里士多德也不同意柏拉图，柏拉图认为诗歌引起激情，因而不是健康的，而亚里士多德则认为悲剧可以“激起哀怜和恐惧，从而导致这些情绪的陶冶”。Katharsis，卡塔西斯，陶冶、净化、疏泄。17 世纪法国新古典主义理论，高乃依，卡塔西斯是一种净化人的道德观念的手段，可以纯净人的心灵，提高人的道德意识。在亚里士多德的语境，卡塔西斯是一种医疗手段，也是宗教活动，即指医学意义上的净洗宣泄，也是宗教意义上的净涤。经过净涤的心灵是安谧和谐的。

亚里士多德同意柏拉图认为哀怜和恐惧是有害的情绪，但他不同意采取绝对压制的办法——比如驱逐诗人，而是认为情感的积淀会不利于人的身心健康，也无益于群体的利益，人应该通过无害的途径把这些不必要的积淀宣泄出去。而悲剧为社会提供了一种无害的、公众乐于接受的、能够调节生理和心态的途径。他与柏拉图相反，认为悲剧所激发的这种情感不是低劣的，而是人的情感的一种内在需要，并且能够将这种情感宣泄，从而达到心灵的净化。

三、镜子说

镜子说是摹仿论的继承，出现在文艺复兴时期，也开启了后面的再现说和现实主义理论。

达芬奇明确提出镜子说，“画家应该就像一面镜子，经常把反映的事物的色彩摄进来，前面摆着多少事物，就摄取多少形象。”这跟文艺复兴时期的科学理性精神的发展密不可分。达芬奇对于人体和自然的科学的研究与精确的再现。后来在塞万提斯和莎士比亚那里，镜子说被引入文学领域。总之，镜子说成为近代艺术理论的主流。莎士比亚“自有戏剧以来，它的目的始终是反映自然，现实善恶的本来面目，给它的时代看一看它自己演变发展的模型。”

征服真实：文艺复兴。如何最大程度地再现世界、人物、社会。各种技术被发明出来（透视法、光线、明暗），以征服真实。

四、现实主义的总体性

摹仿论及其后来的镜子说，这种艺术摹仿、再现自然和社会的理论，逐渐发展为现实主义理论，兴起于 18 世纪，在 19 世纪达到顶峰。与此前的摹仿论相比，现实主义更加强调艺术对社会现实的能动反映和再现，形成一种独特的文学反映论。

现实主义发现了艺术再现的现象一本质、表象一深度结构，亦即要求艺术家透过经过艺术处理的社会现实，来透视和展现出隐匿在其背后的深度本质。在现实主义者看来，艺

术与现实之间并不只是一种表层联系或者细节联系，艺术的社会责任在于揭示这种具有深度的社会意义和现实价值。

卢卡奇：《艺术与客观真理》（1934）。

格奥尔格·卢卡奇（Georg Lukacs，1885—1971）是匈牙利著名的哲学家和文学批评家，在20世纪马克思主义的演进中占据十分重要的地位。使西方马克思主义学派的一员大将。

一切伟大艺术的目标都是提供一幅有关现实的图画，在这幅图画中，表象与现实、特殊与一般、直观与概念之间的矛盾得到解决，使得矛盾双方在作品所产生的直接印象中达到趋同，从而给人一种不可分割的整体感。普遍性呈现为个别和特殊的一种品质，现实则在现象之中显现并被体验。

每件意味深长的艺术作品都创造“自己的世界”。人物、情景、行动等都各有独特的品质，不同于其他作品，并且完全不同于日常现实。一个作家越伟大，他的创造力就越是洋溢在他作品的方方面面。

在艺术作品中建立这样的特殊性难道不妨碍艺术实现反映现实的功能吗？绝对不会！它仅仅证实了它的特殊性质——存在于艺术中的对现实的一种独特反映。艺术作品中表面上受局限的世界和与现实的明显不对应只是一种幻觉，对艺术来说是本质和固有的。

艺术作品以其特有的品质提供了一种与接受者已有的经验所不同的对现实更真实更完整、更生动和更动态的反映，并以接受者的经验以及对这种经验的组织和概括为基础，引导他超越自己的经验界限，达到对现实更具体的深刻洞见。

艺术作品必须准确无误和恰如其分地反映客观地决定着它所再现地生活领域地全部重要因素。它必须如此这般地反映这些因素，使得这一生活领域从里到外都是可理解的，可重新体验的，使它表现为一种总体生活。这并不意味着每部艺术作品都要竭力反映客观或广延的总体生活。艺术作品的总体性是内在的：即给与那些对所描写的生活片段具有客观决定意义的因素以限定的、自足的秩序，那些因素决定着那一生活片段的运动和存在，决定着它的特质以及它在总体生活过程中的地位。从这个意义上来说，一段最简洁的歌曲有着和一部最壮阔的史诗一样的内在总体性。

艺术家将他日常所获得的经验升华到艺术形式的高度，再现为直接与普遍的统一。通过将他们描写为典型人物和典型环境，通过栩栩如生地描写作为特定人民和特定环境的具体特征的客观生活状况的最大丰富性，他使“他自己的世界”呈现为整体动态生活的反映，呈现为过程和整体。

具有统一性的艺术作品反映生活的完整过程，而不从细节上反映与作为艺术原型的生活的各个方面一一对应的具体现象。艺术反映现实的客观性在于正确反映总体性，因此一个细节在艺术上的准确性与这个细节是否对应于现实中的相同细节没有关系。

五、马克思历史唯物主义文艺观念：文艺作为社会意识形态

《政治经济学批判》：人们在自己生活的社会生产中发生一定的、必然的、不以他们的意志为转移的关系，即同他们的物质生产力的一定发展阶段相适合的生产关系。这些生产关系的总和构成社会的经济结构，即有法律的和政治的上层建筑竖立其上并有一定的社会意识形态与之相适应的现实基础。物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程。不是人们的意识决定人们的存在，相反，是人们的社会存在决定人们的意识。社会的物质生产力发展到一定阶段，便同它们一直在其中运动的现存生产关系或财产关系（这只是生产关系的法律用语）发生矛盾。于是这些关系便由生产力的发展形式变成生产力的桎梏。那时社会革命的时代就来到了。随着经济基础的变更，全部庞大的上层建筑也或慢或快地发生变革。在考察这些变革时，必须时刻把下面两者区别开来：一种是生产的经济条件方面所发生的物质的、可以用自然科学的精确性指明的变革，一种是人们借以意识到这个冲突并力求把它克服的那些法律的、政治的、宗教的、艺术的或哲学的，简言之，意识形态的形式。

经济基础，是指在一定社会发展阶段，与一定社会物质生产力发展程度相适应的生产关系的总和所构成的社会发展赖以生存和发展的现实物质基础。

上层建筑，是在一定社会经济基础之上，为适应这一基础而产生的政治、法律、道德、

宗教和艺术等。上层建筑包括两个层面，一是特定社会所实施的政治、法律制度，一是社会意识形态，包括哲学、宗教、道德、艺术等。

历史唯物主义：物质决定精神，经济基础决定上层建筑，社会环境决定社会意识。

生产方式的历时演化就是社会的发展，生产力与生产关系，经济基础与上层建筑之间的矛盾

马克思将人类社会的构成分为经济基础和上层建筑两个部分，由生产力和生产关系构成的经济基础决定了包括政治和法律制度与意识形态的庞大上层建筑，而艺术在这个结构中文学、哲学、宗教等一起构成了上层建筑的一部分。因此，艺术具有意识形态属性，是“意识形态的形式”。由此划定了艺术与经济基础、社会历史和政治的关系。

文艺的审美意识形态属性。一方面文学艺术是审美的，非功利、无目的，纯文学纯艺术，自康德以来西方现代艺术观念，文艺与政治无关，文学艺术在自身之外似乎并无目的与功能。但另一方面，文艺具有强大的意识形态功能，文学可以发挥意识形态功能，可以服务于一个政权，也可以摧毁一个政权。这也是为什么有审查有禁书。五四时期新文学发挥了启蒙意识形态的功能，科学民主、文学革命，文学革命是整个国家社会革命的一部分。易普生《玩偶之家》，妇女解放，家庭革命，冲破封建枷锁。

马克思的艺术意识形态论，根本上判定了艺术所具有的政治性，揭穿了艺术超阶级超历史的幻象。在马克思之后，西方马克思主义学者如伊格尔顿等对此进行了更进一步的具体的历史分析，从历史上考察，资产阶级在推翻封建贵族统治、在政治领域获取政权的同时，在艺术领域反对古典艺术教条、宣称“为艺术而艺术”的艺术自律原则，而这本质上不过是资产阶级意识形态形态的一种。马克思对艺术的意识形态属性的揭示，为我们正确理解艺术与政治的关系，提供了思考的基础。

除了艺术的阶级性与政治性，艺术的意识形态属性这一判断还指导人们在整体的社会存在、历史环境、经济基础的复杂系统中来辩证地思考艺术的问题。在马克思所描画的社会结构中，意识形态及上层建筑的发展变化是由生产力与生产关系之间的矛盾关系，即一个社会的物质生产方式所制约的。因此，当人们思考艺术的起源、特性、发展变化等问题时，就必须在社会结构的系统当中寻找答案，需要考察艺术与社会生活、艺术与社会经济基础以及艺术与其他社会意识形态之间的复杂而紧密的联系，而非就艺术而谈艺术。

六、社会历史批评原则

1. 美学的原则与历史的原则的统一

美学的原则与历史的原则相统一的文艺批评。

恩格斯《诗歌和散文中的德国社会主义》认为，评论一个艺术家应当以他的作品为依据从他的作品中考察作品包含有多大的历史认识价值和审美价值。1859年恩格斯在致拉萨尔的关于评论《济金根》的信中再一次重申：“我是从美学观点和历史观点，以非常高的，即是最高的标准来衡量您的作品的。”马克思也多次明确地表述过同恩格斯类似的见解，他称赞巴尔扎克用“诗情画意的镜子”反映了整整一个时代，劝告拉萨尔“能够在更高得多的程度上用最朴素的形式把最现代的思想表现出来。”

别林斯基在《关于批评的讲话》（1842）中明确提出了“历史的、美学的”批评。

2. 作为价值论的社会历史批评

作为价值论的社会历史批评，主张现实主义文艺观念。倡导现实主义精神、为人生而艺术、强调艺术与社会生活的关联，主张艺术的社会教育意义。

作为方法论的社会历史批评，只是运用社会历史的角度来研究艺术作品。

社会历史批评坚持艺术是社会生活的反映，一部作品成功与否，其基本条件之一是看它是否与现实社会生活之间构成了深刻的联结，是否真实的反映了社会历史的面貌，是否暴露出社会历史的问题，是否深刻的揭示出社会历史的本质，是否提示出社会历史未来的方向。

诸多优秀的现实主义作品《人间喜剧》俄国批判现实主义的伟大作品，托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基《卡拉马佐夫兄弟》

鲁迅《阿Q正传》，路遥《人生》，“劳动”“八十年代个人与时代的深层矛盾关系”，精

神虚无的问题，

<https://www.douban.com/group/topic/109553343/>

劳动者-劳动力-奋斗，三大差别，经济人，个人主义

《蜗居》《一九四二》《无问西东》《嘉年华》《我不是药神》《二十二》

王沂东、刘小东

<https://image.baidu.com/search/index?tn=baiduimage&ct=201326592&lm=-1&cl=2&ie=gb18030&word=%CD%F5%D2%CA%B6%AB%20%D3%CD%BB%AD&fr=ala&ala=1&alatpl=address&pos=0&hs=2&xthttps=111111>

https://image.baidu.com/search/index?tn=baiduimage&ipn=r&ct=201326592&cl=2&lm=-1&st=-1&fm=result&fr=&sf=1&fmq=1541926738446_R&pv=&ic=0&nc=1&z=&se=1&showtab=0&fb=0&width=&height=&face=0&istype=2&ie=utf-8&hs=2&word=刘小东+油画

国画的社会主义改造。传统中国画是文人趣味的表达，追求脱离尘世的清高、野逸。讲究。如今要求它要表述一个新的社会主义现实，文人趣味丧失了合法性，要写生，要表现社会主义建设。社会主义的山水，出现表现建设主题的一批作品。于是我们会看到，电线杆、火车、写实风格的房屋、穿干部服的人物。

起主导作用的是延安和解放区来的具有革命背景的美术家

徐悲鸿“艺术需要现实主义的今天，闲情逸致的山水画，尽管在历史上有极高的成就，但它不可能对人民起教育作用，并也无其他积极作用……现实主义，即能使人欣赏，又能鼓舞人，不更好过石涛的山水吗？”

艾青：新国画，必须内容新、形式新、画山水必须画真山水，画风景的必须到野外写生。建设主题的出现与提倡写生有着直接的关系。从现实生活中激发出新生活的灵感，通过写生看到现实中的变化，通过写生带来思想的变化，思想变了，笔墨不能不变。1953年，北京中国画研究会多次组织画家到北京近郊各风景名胜点进行写生。1954年4月，中国美术家协会“为帮助画家深入现实生活，创作表现祖国新面貌的新作品”，组织北京的山水画家到安徽黄山、浙江富春山一带写生旅行，开时代风气之先。Wu jingying,，李可染等。水墨写生画展。新颖的细节，于是我们会看到，电线杆、火车、写实风格的房屋、穿干部服的人物。建设主题的出现。

第一，真实性，作品所展现的社会生活画面，所塑造的艺术形象和社会现实生活的实际情况的符合程度。对真实性的考察主要从以下几方面进行：第一，考察作品时代背景的真实性，看作品是否反映了真实的社会状况与时代条件。第二，考察形象的真实性，看形象是否合乎身份，性格是否合乎逻辑，情感是否真实可信。第三，考察细节的真实性，看其是否会造成逼真的效果。

真实性也经常成为批判作品的原则。比如僵化的社会主义文艺批评，“社会主义的工人/农民是这样的吗？”比如我们批评《小时代》、批评琼瑶等，这是真实生活吗？当代中国是这样的吗？批评他们没有反映真实的、完整的社会生活，而仅仅是虚假的、意淫的现实。小说中各种奢侈品品牌。霸道总裁爱上我，虚假的意淫，不能反映真实的两性复杂的情感关系。

但只有真实并不够，自然主义，而非现实主义。诗比历史更真实。

第二，典型性，个别的真实，通过典型性，而获得普遍意义。典型的人物、典型的事件。《小时代》呈现的可能也是真的，却是一种狭小的真实，没法代表当代中国的整体现实状况。

第三，倾向性。社会历史批评认为，艺术作品的内容不仅应该是真实的，而且还应该是善的、包含理想的，就是说，要看作者以什么样的态度来面对和评价所呈现出来的真实。呈现出真实的问题、丑恶和虚假，重要的是看艺术家以什么样的态度评价这种问题、丑恶和虚假。

真实呈现，同时要有态度，比如小时代，他呈现出一种奢靡的虚华的生活，这也是真的，但是对这种生活没有态度。作者沉浸于虚假、而非暴露并批判它。如果作者揭示出浮华背后的虚假性、欲望背后的深渊，这就是有态度的，而非拥抱与满足。就是三观有问题。

因此，对艺术作品真实性的考察必须要以考察艺术作品的思想倾向为前提。

倾向性，还要看作品能否反映出历史的趋向和时代的本质，而非简单的自然主义式的呈现。是否能够源于生活而高于生活，在作品中体现出时代的本质和规律。批评家不仅要考察作品是否真实可信，还要运用一定的社会价值观念和 Historical Development 观念，解释作品所蕴含的历史内容和思想意义，以判断作品主题深刻与否。

第四，社会价值。社会历史批评十分重视艺术的社会效益，它要求艺术通过创造具有审美意义的艺术形象来丰富人们的知识，影响人们的思想感情和世界观，从而维护或破坏某种意识形态。首先，社会历史批评要求艺术作品通过真实地反映社会生活，具体描绘各个历史时期的政治、经济、文化和社会风尚，使欣赏者获得丰富生活的社会历史知识，提高观察生活认识历史的能力。

其次，社会历史批评要求艺术作品通过艺术形象告诉欣赏者什么是好的、值得赞美的，什么是恶的、应该抛弃的，以影响接受者的思想道德和世界观。艺术作品的审美价值，最终是要达到对接受者的教育作用。

根本上来说，对于价值性标准来说，文学艺术存在的依据不是认识什么，而是建构什么、实现什么，文艺被定位为达到某种外在于文学自身的功利目的的手段。兴于诗、立于礼、成于乐。诗与礼乐一样是维护社会价值秩序和提高道德修养的基本手段。

七、社会历史批评的矛盾与困境

真实性与倾向性之间的矛盾。诗与历史的矛盾。艺术家的能动-外部世界。模仿的要求和美学的要求。

二者之间到底该保持多大的张力，诗人/艺术家被允许在多大程度上高于历史、偏离历史？当这种高于和偏离超过了被允许的范围，不就是虚假的了么？描述人本来的样子、描述人应当有的样子，我画了一个绝世美人、我塑造了一个高大全的形象，是让人信服的理想/生活的本质，还是虚假的形象？

现实主义理论走到社会主义现实主义，将这一矛盾更加突出出来。革命现实主义、革命浪漫主义。用现实主义的手法，表现社会主义的理想。将现实主义降格为一种手法，将社会主义与革命作为主题。比如各种社会主义现实主义的创作，古元的版画，大跃进的摄影。

1. 南京解放的图像表现

1949 年 4 月 23 日夜，解放军进入南京，之前国民党军队已经撤退，南京和平解放。这一历史事件促发了许多形式的艺术创作，包括绘画、摄影、电影等。比如这一幅吴作人的油画《解放南京号外》，属于最早的表现南京解放的图像之一，表现的场景是北京市民争相阅读报纸，分享南京解放的消息。画面的前景是北京市民，画家特意表现不同阶层不同身份不同性别不同年龄的人，远景是更多的人在奔走相告，分享喜悦的消息。我们可以看到画家并不是直接表现解放南京的场景，因为画家并不在现场，他画他所看到的，从侧面来表现重大历史事件。1949 年 4 月 25 日，邹健东拍摄了一张著名的摄影作品《解放军占领南京总统府》，据其后来陈述，此南京已经解放的第二天所进行的事后补拍，这张照片后来成为南京解放的标志，也开启了总统府在南京解放影像表现中占据核心地位的传统。钱筱璋编导的纪录片《百万雄师下江南》，1949 年 7 月底完成，冲进总统府，插红旗。实际上因为国民党早已撤退，总统府的占领是相当平稳的，而这里的影像还原显然在凸显一种冲突战斗的氛围。1957 年，建军三十周年美术作品展，杨健侯《解放南京》油画作品，坦克，插红旗等元素都开始出现。在其创作谈中叙述他接到中央军委政治部指定，创作历史油画，最终选择的场景是总统府门前军民共同欢呼。再到 1977 年建军五十周年，解放军总政治部和文化部组织全国美展，张华清、李华英《蒋家王朝的覆灭》，表现解放军战士占领总统府后，在蒋介石办公室里的胜利情景，地上出现了子弹。而这是 1977 年建军五十周年，解放军总政治部和文化部组织全国美展，陈逸飞、魏景山创作的参展作品《占领总统府》，表现的是解放军战士攻打总统府，最终插上了红旗的瞬间。画面中间是一名战士在升旗，右边许多战士刚刚冲上来，向红旗注目，左边更多的战士在往上冲，极具运动感。画面采用凌空俯视的视角，具有很大的画幅和很强的纵深（我们可以看到后面着意表现的南京城

的建筑)，同时激烈的瞬间具有很强的舞台感，光线明暗对比十分强烈，整体效果极具感染力。但如果我们仔细观察会发现这一画面在许多方面与历史事实并不符合，比如表现激烈的战斗场景（子弹，而事实上南京是和平解放，并没有经过战斗）、还有红旗，是表现在战斗当中最后插上了胜利的红旗（事实上，对照邹健东的照片，旗帜的变更是在南京解放的第二天相当平缓的进行的，夜里解放军进入南京，第二天才发现国民党的旗子还在上面，于是更换。）、还有人群的运动状态，从建筑特征上来讲这是不可能的（不可能有无数的战士由下面由地面上冲上来）。而这些刻意采用的元素和效果都是为了达到一个最典型最激烈的瞬间，这背后体现出一种社会主义现实主义的艺术原则。

两位作者在创作谈中指出，作品是为中国人民革命军事博物馆解放战争馆的陈列而创作的。我们接受创作任务后，听取了军事博物馆同志的介绍，看了有关资料和纪录影片，到部队深入了生活，访问了南下的老同志。

南京伪总统府是国民党反动派的老巢，是蒋家王朝的象征。我们想选取人民解放军占领伪总统府这样一个特定的情节，来表现蒋家王朝的覆灭和人民的胜利。

如何表现占领，根据领导的要求，先后画了几种不同的构图……为了使将来的画面有一定的艺术感染力，使观众觉得可信并引起共鸣，我们征求了很多同志的看法，请他们谈谈自己心目中感到占领伪总统府应该是一个怎样的场面，接着我们把这些意见集中起来加以分析。最后我们在第三种草稿的基础上经过反复修改，确定了现在构图。

我们觉得选择这个瞬间是典型的。我们想这样的设想容易使观众产生共鸣，似乎自己也加入到这个伟大的行列中去。

在创作过程中，我们力求加强油画的表现力和艺术性，使包括场景、形象、服装、道具和其他细节等构成画面的各种因素尽量真实可信。凡是可以实物写生的尽量参考实物写生。

创作这幅画。我们重点突出了人民解放军战士个体和集体的精神风采以及伟大震撼的历史景观，大胆地追求历史的真实性，设想将历史的面貌通过画笔再现在油画上。从主题思想出发，如何有利于主题的突出就如何去画。

如何使历史画能够更深刻地揭示事件的重大意义，不是人物的堆砌，充分发挥造型艺术的特点，使其具有强大的艺术感染力，使读者产生强烈共鸣；在塑造艺术形象时，如何使人物既具有阶级的共性，又有鲜明的个性和历史特点……

这里，社会主义现实主义的原则，即结合了革命现实主义与革命浪漫主义的原则得到充分表现，社会主义现实主义的基本原则可以表述为，用现实主义的形式，表现社会主义的内容，即社会主义现实主义不是对已经发生的历史现实的真实纪录，而是对应该发生的社会主义理想的描述。社会主义现实主义的根不在作品本身，而在于作品与接受者的关系，社会主义现实主义作品的意义在于其必须实现其教育人民的作用，通过作品来召唤出一个社会主义的主体，即社会主义新人。反过来也一样，只有当你成为社会主义主体，才能欣赏社会主义现实主义艺术。因此真实发生的历史事实并不真正重要，重要的是理想，这个理想的对象可以是未来，也可以是过去，因此才会有虚构历史画面，而其接受效果必须是观众视其为历史真实，产生共鸣。因此典型化、特征化、集中化、抽象化都是基本的创作方法。陈逸飞所说的应该、瞬间、典型、主题先行等等都是社会主义现实主义的手法。

看起来陈逸飞的这一幅作品已被我们抛弃，我们觉得虚假。可是，也可以这样问，为什么不可以超越历史的真实，而表现更高的真实？如果解放战争是真的、共产党的革命历史、浴血奋战是真的，尽管这一次是和平解放，那我用这一幅画表现一种总体的真、本质的真，不可以吗？

如果我们能接受《蒋家王朝的覆灭》，但是抗日神剧我们又不能接受了。

2. 红旗照相馆 摆拍问题

七、社会历史批评的方法

作为方法论的社会历史批评。注重挖掘这些作品的社会历史内涵，关注作品与历史时

代的关系，不管作品是否是现实主义作品，是否有意的反映社会现实。社会与历史的条件、本质、要素都会作用于作品本身。即时是对私人化、个体化的作品，也恰恰是在一种个人意识高涨的时代才成为可能。研究者要挖掘、分析出这种关系。

重要的是艺术与社会现实形成深刻的关系。不用现实主义手法，同样可以形成作品与时代社会的深层联系。面对抒情作品、形式主义作品、现代主义作品，用最变形夸张的故事、最私人化、个体性的故事与情感，表达时代最本质的真实。比如卡夫卡、萨特、加缪对时代荒诞本质的揭示，乔伊斯对现代人本质的揭示等。抒情性作品中情感的普遍性与深刻性，先锋派艺术、波普艺术与时代政治的关系。比如波普艺术，沃霍尔。比如徐冰。

而用最真实的手法，也可以表达的却是个虚假的故事。

面对小时代，批评者将其与社会现实和时代背景相联系，看出其虚假性。但恰恰是在这种虚假中，由此也看出一种时代的症候。通过这个作品，看到其背后的意识形态，即为什么他没有看到他所未看到的，是什么样默认的观念与意识形态使其这样表现社会，使其将这样的表现理解为现实。自然，这个作品也反映了我们时代的病症——“小时代”，一种私利的、物质欲望主导的精神取向。

对丁乙作品“十示”（appearance of crosses）的分析。

http://www.sohu.com/a/258733024_804237

从 1986 年以来，三十余年的探索。“十示”是印刷业术语，也是精确的象征。《十示系列》的精确像“1 加 1 等于 2 一样完整、确定。纯粹形式，便是利用“十”字形的图案重复和细致地构造出他的画面。各种格子，变化、重复与秩序，饱和的密度，层层叠叠，无限的延展。极简、高度抽象，冷静、极具条理，作品中那些和谐一致的“十”字形元素把严谨和动态相互之间的复杂影响以视觉方式具象呈现了出来。

绘画与编织，视觉与触觉，媒材与效果。

在媒介上，丁乙对传统油画所使用的材料有了重新的选择，他从画布到花布、瓦楞纸等媒介进行的直接触碰，从油画颜料到丙烯，从碳条、粉笔、油画棒到圆珠笔，从黑白、彩色到荧光，甚至在雕塑、装置、建筑上将“十示”符号，不断延展于都市的公共空间；

一种激情，一种幻想。在行为上，他每天根据时间和心绪的起伏变化，“亦复如是”地进行“十示”的勾勒、点染、触及，一种带有修行的体验方式。从八十年代开始，花了三十年。

纯粹形式出现的历史语境，对西方现代主义艺术的追求。极简主义的影响。

形式包含的社会历史内容。

丁乙三十多年的艺术创作历程，虽然画面中没有直接的现实喧嚣，只是一幅幅冷峻的“十示”抽象，但思考的逻辑是直接从现实中汲取的，折射出不同历史阶段人们对现实的不安与茫然。他宁可把他所感受到的历史、社会现实的叙事打碎，置放于抽象“十示”表征之下。工具理性的意味。潜隐出时代的气息和所谓新时代勃勃生机背后的暗影，聚焦的则是生存环境所导致的冷漠、单调和缺乏个性，特别指涉出现代主义所带来的视觉上的不毛，进一步延展出他对现代生活无机品质的质疑。

而观念的支撑则来自于所谓的现代化工业文明所强调标准化、复制性、重复性。现代化工业的流水线作业、现代的高层建筑、商品、大众宣传媒介等都是标准化、复数性的产物。非个性化的脸谱和面具则是我们现代社会生活的本质特征，而这种特征是区分出古典情感和现代情感的界限，我们的现实生活秩序，也是被不断地整齐规划了的。

手工性、编织性、十字绣、装饰性，中国传统艺术的属性内涵于其中。

形式逐渐与更新的社会形式相关联，像素、电子、拆解、重复、无限延展，

1. 对艺术作品的社会历史内容进行阐释

对作品的社会历史内容进行阐释。作品讲述了什么、反映了什么。从内容出来评判作品的价值。

2. 考察艺术家与他所生活和创作的社会历史语境的关系

社会历史批评认为，艺术家的生平境遇对作品有直接影响，艺术家往往在作品中熔铸了其生活经历和生命感受。通过艺术家在一定社会历史条件下生活、创作及其社会理想、

思想观念等方面的研究，可以更好的理解和评价作品。

大的社会政治语境、思潮观念，小的生活经历、教育经历、家庭环境，更小的具体的创作情境，艺术的传承和影响。

时代精神，黑格尔、潘诺夫斯基、文化语境

徐悲鸿《奔马图》1941 年长沙会战：在此幅画中，徐悲鸿运用饱含奔放的墨色勾勒头、颈、胸、腿等大转折部位，并以干笔扫出鬃尾，使浓淡干湿的变化浑然天成。马腿的直线细劲有力，有如钢刀，力透纸背，而腹部、臀部及鬃尾的弧线很有弹性，富于动感。整体上看，画面前大后小，透视感较强，前伸的双腿和马头有很强的冲击力，似乎要冲破画面。

画中的马肌肉强健，腹部圆实，头略向右倾，鼻孔略大。这匹马正腾空而起，昂首奋蹄，鬃毛飞扬，精神抖擞，意气风发，让人热血沸腾。作者只寥寥几笔，就使这匹马有形有体，刚劲有力。作者用浓墨来体现鬃毛的厚密，用淡墨枯笔扫出其飞扬之势。

该画中，采用了西方绘画中体与面、明与暗分块造型的方法，同时吸收传统没骨法，结合线描技法，纵情挥洒，独具一格。马的头顶、胸部、马蹄、臀部留白，有强烈的光影效果。腹部阴影处，用墨比较淡，显示出了柔软而富有弹性的质感。这幅《奔马图》能让人感受到马呼出的热气、滚烫的体温，甚至淋漓的汗水。它强健的生命力正是抵抗侵略的中国人民的民族精神的象征。

这一幅幅万马战犹酣的壮丽画卷，推动着中华民族的历史滚滚向前。在“九一八”、“一二八”事变后，徐悲鸿先生在不少画中寄托着忧国忧民的思想感情。当时他在画马题诗中有“哀鸣思战斗，回立向苍苍”，“秋风万里频回首，认识当年旧战场”等句。

3. 联系作品的社会内容进行艺术形式分析。

雅克·路易·大卫 Jacques-Louis DAVID (Paris, 1748 - Brussels, 1825) The Coronation of the Emperor Napoleon I and the Crowning of the Empress Joséphine in Notre-Dame Cathedral on December 2, 1804, 创作时间1806-07, H 6.21 m; W 9.79 m

一系列关于意识形态、经济和社会环境等问题可以被提出来。

介绍生产过程和描述画面：拿破仑制订，首席宫廷画师。巨大油画。歌颂拿破仑加冕称帝。介绍画面人物。罗马教皇的边缘位置。拿破仑自己给自己加冕，并给其妻子加冕。教皇祝福。画面传递了一系列的政治和社会信息。

1. [Napoleon I](#) (1769–1821), is standing, dressed in coronation robes similar to those of Roman emperors. Others are merely passive spectators.
2. [Joséphine de Beauharnais](#) (1763–1814), is kneeling in a submissive position, as called for in the French Civil Code. She received the crown from the hands of her husband, not the pope. Her robe is decorated with silk according to a contemporary cartoon by Jean-Francois Bony.^{[[citation needed](#)]}
3. [Maria Letizia Ramolino](#) (1750–1836), mother of Napoleon, was placed in the stands by the painter. She occupies a place more important than the pope. Actually, she did not attend the ceremony to protest the friction of Napoleon with his brothers [Lucien](#) and Joseph. Napoleon's father, [Charles Bonaparte](#), died in 1785. Maria Letizia asked the painter to give it a place of honour.^{[[dubious](#) – [discuss](#)]} In 1808, when Napoleon discovered the canvas completed in the workshop of David, he was enthralled, and expressed his gratitude to the painter who had managed to convey to posterity the tribute paid to the affection he was carrying to a woman who shared with him the burden of his office.^{[[citation needed](#)]}
4. [Louis Bonaparte](#) (1778–1846), who at the beginning of the empire received the title of grand constable, King of Holland, in 1806. He married [Hortense de Beauharnais](#), the daughter of Josephine.
5. [Joseph Bonaparte](#) (1768–1844), who was not invited and did not attend because of an argument with Napoleon. This is why his mother did not attend either. After the coronation, he received the title of imperial prince. Then he was king of Naples in 1806 and Spain in 1808.
6. The young [Napoleon Charles Bonaparte](#) (1802–1807), son of [Louis Bonaparte](#) and [Hortense de Beauharnais](#).

7. The sisters of Napoleon. In the replica, the dress of Napoleon's favorite sister will be pink. This is the only change in the replica despite being painted from memory.
Charles-Francois Lebrun (1739–1824), the third consul alongside Napoleon and Cambacérés. Under the First Empire, he took the place of prince-architrésorier. He holds the sceptre.
8. Jean Jacques Régis de Cambacérés (1753–1824), arch-chancellor prince of the empire. He takes the hand of justice.
9. Louis-Alexandre Berthier (1753–1815), minister of war under the Consulate. Marshal Empire in 1805. He keeps the globe surmounted by a cross.
10. Talleyrand (1754–1836), grand chamberlain since July 11, 1804.
11. Joachim Murat (1767–1815), marshal of empire, king of Naples after 1808, brother-in-law of Napoleon and husband of Caroline Bonaparte.
12. Pope Pius VII (1742–1823), was content to bless the coronation. He is surrounded by dignitaries clerics, appointed by Napoleon since the Concordat. In order not to jeopardize the new balance between Church and State, the pope accepted to attend the coronation.^[citation needed]
13. The painter Jacques-Louis David is depicted in the stands as well.
Halet Efendi, an Ottoman ambassador, was also present. He is shown below in the detailed picture.

1. 谁是赞助人？他的经济和社会地位如何？

画家必须接受赞助人的要求，拿破仑。

2. 画家如何领受了任务？当时签订的协议是否还在？赞助人有什么样的要求？画家与赞助人之间的交流协商的资料是否还存在？

是的。拿破仑的要求体现在：初稿是拿破仑自己加冕，后来改为为皇后加冕。教皇祝福。母亲、兄弟的出场。

3. 巨大的尺幅有何意义？创作过程如何？

现场出席，后来请画中人物摆姿态，临摹，在专门的工作室中，使用纸板模型。艺术纪录历史。

4. 画家作为皇帝的宫廷画室，其意义和作用是什么？

画家成为宣扬、歌颂拿破仑统治的艺术手段。

5. 拿破仑想传达的信息是什么？这幅画如何强化了拿破仑的权力，通过什么样的形式与风格手段满足拿破仑的要求？

强化他的权力，这个权力高于教皇，自身具有合法性和自足性，同时可以给其他人加冕，这个权力至高无上。首先是构图和叙事上，拿破仑中心，教皇边缘，拿破仑面对人群而非教皇，自己加冕，表示政权独立于教会。皇后作为妻子、皇后、臣民，服从于皇帝，并且从皇权中感到荣耀，而她也可以被看作是法国的象征，服从于拿破仑，并且感到荣耀。其次通过光线、人物的目光、将辉煌与荣耀集中在拿破仑和象征权力的皇冠上。

He highlighted the protagonists by placing them in the center and illuminating them with a beam of light. The arcade provides an imposing frame for the imperial couple, also set off by the surrounding colorful congregation. The Pope sits to the right among cardinals and bishops. The great dignitaries of the Empire are shown in three-quarter back view in the right foreground, bearing symbols of imperial power: the eagle-topped scepter, the globe, and the hand of Justice. The Emperor's two brothers and two sisters are represented on the left, while Napoleon's mother looks down on the scene from her vantage point in the VIP gallery. All eyes are turned toward the crown, which the painter highlighted against a section of green curtain that overlaps the pilaster. The profile of the kneeling Joséphine—made to look younger for the occasion—stands out against the lovely yellow ocher of the cross-bearer's cope, just in front of Marshal Murat, who is portrayed holding the coronation cushion. David used an exceptionally rich palette of colors to depict the velvets, furs, satins, and lamés of the costumes and furnishings.

6. 拿破仑为何重新启用大卫？

大卫在法国大革命中的积极姿态，歌颂革命价值，支持雅各宾派，创作马拉之死，新古典主义风格也体现着革命派的价值观。

7. 这幅画如何被展览？谁看到它？是否被刻为版画，得到更广泛的传播？

在年度展上被展览，后被收入博物馆，版画流传广泛。将皇权信息传递给公众。

在这样一种马克思主义的提问中，形式问题并没有彻底消失，而是强调形式如何为意识形态和社会内容服务。这幅画如此充分的表现了拿破仑政权的意识形态。皇权的神圣和强大，给公众造成的效果就是自然赞同，自愿认同，服从和满足这个政权。

巴雷尔《风景的黑暗面：1730—1840 年英国绘画中的农村穷人》(John Barrell, *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting 1730-1840*, Cambridge University Press, 1980)。绘画试图描绘更容易辨认的英国的地域和生活。从 17 世纪起——即英国乡村及其农业开始工业化起——如何表征乡村人们的活动的问题，已经变的越来越普遍。“大部分的乡村生活为我们提供了一个稳定、统一和几乎平等的社会形象……在绘画的表现之下，仍可以看到冲突本身要加以否认的东西”。而研究者就是要发现哪些东西没有被表征出来。

美国学者皮尔斯·刘易斯 (Peirce F. Lewis) 在其《阅读风景的原则》(Axioms for Reading the Landscape) 一文中，提出一个基本原则：“所有的人类风景，不管如何平常的风景，都有着文化意涵，因此，沃兹 (M. Thielgaard Watts) 认为我们‘可以阅读风景，正如我们能够阅读书本’。我们人类的风景是我们无意为之，却可触知可看见的自传，反映出我们的趣味、我们的价值、我们的渴望乃至我们的恐惧。”

康斯泰勃 John Constable 《boat—building near flatford mill》, George morland.
干草车 <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/john-constable-the-hay-wain>

但是结合时代，他的画确切一点是他的绘画方法几乎是里程碑的，因为在他之前的风景画圣经画都是由严格的颜色格式束缚的，但是他开始革新，虽然很微妙但是当他开始画彩虹雨后的天空时，新的观察方法便开始萌芽。即注重观察，审视以前的规律，在他的画里还没有对光的较完整的描绘，但是已经注意大气的颜色变化，德拉柯罗瓦也受到启发，之后的透纳更是把这一点更彻底的发挥出来。

这样看他是一个近乎马萨乔和乔托那样画家，即自身的技术方法比较成熟，也有传世之作。但在美术史上的意义远大于此。他们都是一个时代的启蒙者，因为莫奈，米勒，柯罗，马奈是不可能凭空意识到光的颜色的。康斯太勃虽然在自己的艺术领域里并没有把这个问题明确的说出来，但他就像是出了一个上联，后人在观察方法的革新后自然会找到答案。而且他的画（看好一点的画册）感觉上不像之前的单培拉绘画的制作感那么强。有些晕染非常随性。很田园，与他相反的是当时流行的宫廷式的绘画。他显得很有生气。他走出第一步，把文艺复兴之后逐渐僵化的风景画从简单的大气规则（前暖后冷）解放出来，为之后发现色彩规律和光色谱提供基础。其实他本人的艺术气质基本上是后来自然主义的缩影，也就是逐渐把风景画从圣经故事和世俗美景分离出来。在一个真实熟悉的环境里，通过实际观察表现自然本身的美。从这之后颜色无需依附形体存在，颜色本身就是画的主题！

这些风景中的场景表现了什么？快乐的农场工人或是慵懒的麻烦制作者？这些场景具有象征和普遍的意义，可以被诠释为作为国家的英国的场景和作为整体的阶级关系。它可以是社会和谐的理想场景——康斯泰勃的确想把乔治时期快乐英国中的乡村穷人表现为大自然的和谐部分。贵族或资本家赞助人希望看到和谐的自然乡村，因为绘画提供了这样的场面，也就建构了彼时对于自然和乡村的认识。

但在其他人的作品中，如墨兰德的《乡村客栈门口》，乡村劳工呈现出糟糕的情景。他是最反对康斯泰勃描绘的乡村生活理想的画家。墨兰德比其他人更好的体现了穷人形象中不可表征的内容。

艺术或艺术史都是关于通过特殊的视角展示出来的内容和忽略遗忘的内容。巴雷尔就分析了视觉所涉及到的政治、经济、意识形态和美学的因素。18 世纪的英国正是阶级分化的时期，潜在的阶级冲突，而这与和谐自然的快乐英国观念——随处可见的社会和谐，受人尊敬的农民和道德正派的地主——是截然对立的。而随着康斯泰勃对农民和工人的政治发展越来越谨慎，他画中的人物也越来越小，越来越少。这种简缩或排斥是康斯泰勃应对他所意识到的英国社会阶级新变化的一个方法。

八、艺术社会学、艺术社会史、社会历史批评

马克思在历史唯物主义的原则下开创了艺术社会学的研究范式,要求人们正视艺术的社会意识形态属性,强调艺术的社会历史文化的内涵,某个特定时代的艺术总是受到彼时的政治、宗教、文化、阶级状况、社会结构等背景的影响。历史唯物主义的艺术观重视考察艺术家与生长环境(家庭、教育、阶级、社会位置),与社会环境(主导的思潮、观念、经济、文化条件),与艺术遗产(艺术在这一历史阶段所达到的水平、风格、趣味、倾向)等的关系,认为艺术家是无法真正超越于自己的时代的。

麦克米兰公司出版的《艺术词典》对“艺术社会史”(social history of art)的定义是这样的:“一个用于描绘艺术史研究方法的术语;这种方法试图确定与一个既定的艺术现象的产生及全面理解相关的各种社会因素,无论这个现象是一个时代、一个城市、一个艺术家的生涯,还是一件作品。因此,它与艺术社会学(Sociology of Art)紧密地联系在一起。但是,艺术社会学主要关注作为理解社会的一种手段的艺术研究,艺术社会史的主要目的却是对艺术本身的深入理解。艺术的社会学家和艺术的社会史家经常强调其方法之间的差异。但这两个学科都受到马克思主义艺术研究方法的深刻影响。”[2]

说得再通俗些,艺术社会学是将艺术(创作、批评与理论)当作一种社会现象来研究(要点是“作为艺术的社会现象”),艺术现象是社会现象的一部分,因此艺术研究(艺术社会学)也成了社会学的一个分枝;而艺术社会史则从社会环境来研究艺术(要点是“作为社会现象的艺术”),侧重点仍然在艺术本身。

很大程度上出于对 19 世纪末和 20 世纪上半叶的自律美学与形式主义史学观及批评理论的反动。艺术社会史始于这样一个假设:艺术不是自律的,而是与一些社会因素有着复杂的关联;这些因素包括道德、法制、贸易、技术,以及政治、宗教和哲学。因此,社会的变迁总是伴随着艺术的变迁,尽管并不必然以一种简单的或直接的方式。艺术社会史努力想要发现那些在一个既定的个案中发生影响的因素,即使这种影响采取了迂回的路线。

早期的艺术社会史方法还是比较粗糙的。我们不妨以阿诺德·豪泽尔(Arnold Hauser, 1892-1978)的鸿篇巨制《艺术社会史》(Social History of Art)为例,来看一看它的症结所在。《艺术社会史》向来被认为是“迄今为止将社会的变迁与史前以来的艺术的变迁联系在一起探究西方艺术的最完备的研究之一”。

乔纳森哈里斯(Jonathan Harris)的批评:豪泽尔的文本在许多方面都很难懂。它并没有提供有关观念、目标或方法的任何细致的说明。尽管它的第一个句子就宣布历史写作的目的是为了理解当下,他自己的历史写作却用了一种吓人的、宣言式的,甚至权威性的手法,坚持认为读者只需接受他的断言是“真理”即可。作者有关现代视觉艺术的意义说了大量的话,但却很少提供足资证明的插图,而且从来没有具体的指涉。而豪泽尔的引用的复杂性和范围,则涉及艺术(例如包括法国第二帝国时期的轻歌剧和歌舞表演)、经济学和社会史,涉及社会理论和社会学,还涉及政治理论和哲学。所有这一切对读者来说都是令人望而却步的;他们需要投入极大的努力将这种极其多样的跨学科的解释,与极其有限的插图联系起来,在需要的时候不断地来回翻看书页。

“1870 年之后的欧洲生活的现代性”在豪泽尔这项研究中的许多阶段都占有重要地位。它既有其客观的一面,也有其主观的一面。它首先与资本主义社会的技术迅速而又广泛的发展有关。这一切促进了社会组织的变化,也改变了人们“对待生活的整个态度,特别是在印象派当中找到了表达的速度和变化的新感觉”。[9]因此,在将印象派绘画与变化了社会组织和生活节奏方面联系起来这一点上,豪泽尔显示了一个艺术社会史学者的基本敏感。

“然而对作为一个集体运动的印象主义的兴起贡献最大的……是人们对城市的艺术体验,这一点最早可见于马奈(Manet)……乍一看,人头簇动,人群混杂的大都市会产生这种植根于个人的独特性和孤独情感中的私密的艺术,是颇可奇怪的。但是,没有什么比呆在拥挤的人群中更孤独了,也没有什么地方像在一大群陌生人当中那样感到孤独和被抛弃了,这也是一种平常的事实。在这样一种环境中产生的两种基本情感,一方面是孤独和不受关注,另一方面是车水马龙、永不停止的运动和永恒变化的印象,滋育了印象派的生活观,在这种生活中,最微妙的心境都交织着最迅捷的感觉变化。”[11]

贝尔在《资本主义文化矛盾》中说:“我相信,当代文化正在变成一种视觉文化,而不是一种印刷文化,这是千真万确的事实。这一变革的根源与其说是作为大众传播媒介的电

影和电视，不如说是人们在十九世纪中叶开始经历的那种地理和社会的流动以及应运而生的一种新美学。乡村和住宅的封闭空间开始让位于旅游，让位于速度和刺激（由铁路产生的），让位于散步场所、海滨与广场的快乐，以及在雷诺阿、马奈、修拉和其他印象主义画家作品中出色地描绘过的日常生活类似经验。”¹

尽管与正统马克思主义已经有了区分，但豪泽尔处理问题的方法仍然是大而化之的。事实上，整个第四卷分为《自然主义与印象主义》和《电影时代》两部分。第一部分又分为《1830年代》、《第二帝国》、《英国和俄罗斯的社会小说》、《印象主义》四章。而所谓“印象主义”既包括了人们通常所说的印象派绘画，还包括了同一时期的诗歌、小说和戏剧等等，而印象派绘画其实只分到了10页篇幅。要在短短10个页码里处理印象派绘画，其笼统性和粗疏性大约是不可避免的了。正是这一点，连同他的基本方法论，遭到了以贡布里希(E. Gombrich, 1909-2001)为代表的新一代艺术史家的强烈批评。

正如可以预料的那样，贡布里希将批评的锋芒对准了豪泽尔那种过于笼统和粗疏的“（决定）关系”的论述，“[文艺复兴艺术中]空间的统一与比例的统一标准……是同一精神的造物；这种精神同样体现在劳动组织……信用体系和复式簿记中。”（277页）这种将两个非常遥远的事物硬拉扯到一起的做法，的确是豪泽尔的一个大问题。令豪泽尔的这种“唯物史观”显得尴尬的地方，莫过于他关于“阶级决定（艺术）风格”的论述：

仅就视觉艺术而言，豪泽尔先生的出发点似乎是这样一个差强人意的假设：僵硬、等级制和守旧的风格总是得到由拥有土地资源的贵族所统治的那些社会的青睐。而自然主义、不稳定性和主观主义的因素，则很可能反映了城市中产阶级的精神状况。因此，新石器时期艺术、古埃及艺术、古希腊艺术和罗马式艺术大体上吻合前一类的描写（按即属于守旧的贵族阶级），因为希腊和哥特式自然主义的“进步的”革命都与城市文明的兴起相关。

T.J. 克拉克的写作，看成是对豪泽尔那一代粗放的艺术社会史研究的精细化，更是对贡布里希等艺术史家的回应。

要想勾勒克拉克的艺术社会史观，详细考察他对艺术社会史的几个关键术语的界定，应该是一个方便之门。《现代生活的画像》一书的“导论”中提出了以下这些关键术语：阶级、意识形态、景观、现代主义。

“我相信，强调表象，却仍然如我所愿的那样保持历史唯物主义的轨迹，是完全可能的。一切都取决于我们如何去描述任何一组表象与被马克思称为“社会实践”的总体之间的关系。换句话说，只有当我们同时认识到，表象的世界并非严丝合缝地符合设置、系统或“表意实践”时，上面勾勒出来的社会活动的概念才能得到维持。（The Painting of Modern Life6）”

由于以下一段话集中表达了克拉克对社会秩序、经济表象以及阶级这样一些关键术语的解释，我们有必要逐字逐句地援引，并加以分析：

在资本主义社会，经济表象是母体，所有其他的表象则围绕着它组织起来。特别是，某一个体所在的阶级——他或她对生产资料的有效占有或分离——是社会生活的决定性因素。这并不意味着，从这一点上便能立即读取这一个体的宗教信仰、投票习惯、着装选择、自我意识、审美取向，以及性道德。所有这些都在各种特定的、不同的表象世界中得到清晰的表述；但这些表象世界都受到具有决定性的阶级关系的约束和渗透；而且在19世纪里，阶级作为各个独立领域的组织结构的存在，往往是显而易见，清晰可感的：只要想想资产阶级服装的历史，或者市场经济的逻辑结构渐渐支配彼此削价出售的种种方式。这就使扩大阶级的概念，以便容纳除了经济之外的其他现实有了可能：比如，将某些娱乐和性活动的方式称为“资产阶级的”。我觉得，这样做并没有害处：它记录了一种行为者自身感知到的联系，完全回避这种做法将是迂腐的；但是我们应该清楚，我们不能过于随便，比如，当我们将某些东西称为“内在地属于资产阶级”的时候，我们所指的只不过是关系，而不是本质如此。当我们将视线从资产阶级转移到它在19世纪的庞大对立面时，我刚才的提醒也许就更具有针对性了。因为在这里，我们显然是在对待一个尚在形成中的阶级或一组“阶级特征”——从人民（peuple）到无产阶级（prolétariat），从劳动阶级（classes laborieuses）到工人阶级（classe ouvrière），这些完全不确定的称谓表明它仍然在形

¹ [美]丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》，156页，北京，三联书店，1992。

成之中。（The Painting of Modern Life 7）

在这段极其浓缩的文字里，克拉克严格界定了他所说的“阶级”概念的要义，而“阶级”又是他的全部艺术史观的核心概念之一。通过细读，我们不难发现这段话的以下几个层次：

第一、二个句子。除了提出“经济表象”的新概念外（其含义如前所述），基本上复述了马克思主义关于阶级的经典定义。

第三个句子。阶级定义的基础或者说核心是与生产资料的关系（或者说与经济因素的关系），但经济因素不能决定阶级定义里的其他要素。

第四个句子。这些其他要素都与各自的表象世界相联接，例如一个个体的宗教信仰显然不仅仅取决于他的经济地位，而是与宗教信仰本身这个表象世界有着千丝万缕的联系。换言之，除了经济条件，决定一个个体宗教信仰的还有宗教信仰这个表象世界本身。但是，在诸表象世界里，经济表象仍然是决定性的因素。各个表象世界无不经济表象所约束和渗透。

第五个句子。阶级概念被扩大到除经济之外的其他方面。

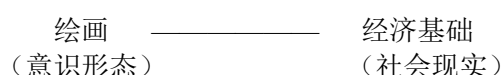
第六个句子。进一步强调，由于阶级性（或阶级特征）不仅仅由经济因素决定，因而就有别于传统的本质主义对阶级的本质定义，而成了对阶级的关系定义。

最后两个句子。以资产阶级的对立面无产阶级的“形成中”的特征，进一步说明资产阶级特征的“关系”性质，而非“本质”性质。

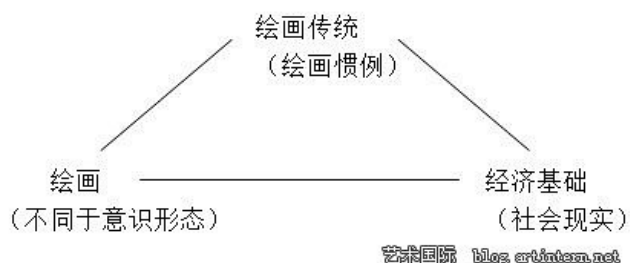
因此，显而易见的是，克拉克在以下两个重大方面，重新界定了阶级这个术语，从而区别于传统的马克思主义者和艺术社会史研究者：第一，他认为阶级并不仅仅由经济地位决定，而是受到除经济表象之外的其他各个表象的影响；第二，他认为阶级并不是一个一成不变的本质概念，而是处于时时变化中的关系概念。

“在我看来，一幅画并不能真正表现“阶级”、“女人”或“景观”，除非这些范畴开始影响作品的视觉结构，迫使有关“绘画”的既定概念接受考验。（这是像绘画这样的手艺传统表面上守旧性的另一面：只有在传统规则和惯例仍然在影响决策的实践中，改变或打破规则的目的——及其力量和重要性——才会变得清晰起来。）因为只有当一幅画重塑或调整其程序——有关视觉化、相似性、向观者传达情感、尺寸、笔触、优美的素描和立体造型、清晰的结构等等的程序时，它才不仅将社会细节，而且将社会结构置于压力之下。”（The Painting of Modern Life²⁴）

如果我们用图表来加以表示，传统的马克思主义或艺术社会史认为绘画（作为意识形态的一部分）直接反映了经济基础或社会现实：



而在克拉克的艺术社会史模型里，绘画（不同于意识形态，详下），发生于与经济基础或社会现实，以及绘画传统或惯例的三角关系之中：



现代的图画再现理论：



在贡布里希看来，只有首先依赖于现成图式（通常表现为图画传统或惯例），然后是在情境逻辑的压力下对图式作出修正，图画才有可能再现对象。[6]

换成克拉克的话来说则是：只有首先对图画传统或惯例作出改变（而迫使画家改变惯例的压力则来自社会现实），图画才有可能表现社会现实。倒过来，也只有在对传统或惯例作出的改变中，社会现实才能在图画中有所反映，并为人们所认知。

《奥林匹亚》

在长达十数页的对“奥林匹亚的侮辱”的条分缕析中，克拉克集中展示，甚至一一品味了当年的艺术评论中“假作真时真亦假”的况味。

我的观点是，它改变了、甚至破坏了传统文化一直试图保持不变的东西，特别是对于裸女和妓女的看法。这也是《奥林匹亚》如此不受欢迎的原因。

传统文化对妓女的想法，无疑属于意识形态的一部分；传统文化对裸女的想法，则属于西方悠久的视觉传统和惯例的一部分。那么，马奈的《奥林匹亚》对有关妓女的流行看法和裸女的传统惯例的背离和颠覆，就成为最富有揭示性的例证了。

下面就是克拉克描绘出来的、19世纪60年代的巴黎人关于妓女（特别是“交际花”）的神话：

(1) “19世纪60年代，交际花被认为是时髦(或现代性)的主要代表，已不需要更多的证明……” “不言而喻，时髦(现代性)就是由花花公子和妓女，特别是后者构成的。”

“‘交际花’的范畴是有必要的，因此应该允许它出现在艺术再现中。它应该在资产阶级社会中流通的关于社会、性爱和时髦(或现代性)的各种画像中占有一席之地。” [10]

(2) 公众对妓女的担心。“他们担心巴黎将完全等同于卖淫。‘我们正在通往普遍卖淫的道路’，是大仲马1867年说的警句。”。这种担心既可以是道德方面的(有伤风化)，也可以是卫生方面的(性病流行)，更是一个令官方感到忧心忡忡的欧洲之都巴黎的形象问题，换句话说，涉及一个基本的景观问题(有碍观瞻)。

(3) 尽管担心，但妓女(特别是高等妓女即交际花)是必要的。这不仅是因为“资产阶级相信欲望”，更是因为“从很多方面来讲，帝国很自豪能把无形的金钱转化为可见的东西。这是那个时代的魅力。人们经常在卖淫与高级金融之间进行比较，这种比较中几乎有令人欣慰的成分。‘男人们作金融生意，女人们作皮肉生意’，人们很容易就能做出这种类比。” [11]

由于有了这样一些关于妓女(特别是交际花)的流行观念，观众和批评家们对于妓女形象，特别是交际花的形象出现在沙龙展上，一点也没有什么可奇怪的。但是，这并不能解释一切，不能解释1865年的批评家们为什么会有那么强烈的反应，不能解释在确定奥林匹亚的阶级属性方面遭遇到那么强烈的挫折感。大多数反映妓女和交际花的题材并不会对交际花的神话提出挑战，在一般情况下，它们“只不过再现了她的力量阴暗而又可怜的一面罢了”，相反，“《奥林匹亚》却试图更为彻底地描绘这一力量；它试图通过在妓女阶层与其赤身露体之间建构一种不同类型的关系，来拆解交际花这一范畴。” [12]

《奥林匹亚》究竟如何挑战交际花的神话呢？这就要回到克拉克的一个基本观点，即图画本身不可能直接挑战或拆解意识形态，图画对流行观念或意识形态的批判，只有通过绘画本身的传统和惯例的批判来进行。因此，《奥林匹亚》对交际花神话的挑战，归根到底，要从它对西方裸体艺术(“裸女”)的传统或惯例的颠覆着手。

正是在这里，克拉克极其睿智地援用了1865年法国政府雇佣的一位摄影师所拍的沙龙展的照片。在这些照片中，《奥林匹亚》被学院派裸体画团团包围住。有幸见过这些照片

的读者无疑会直觉地感到：《奥林匹亚》与它们是如此不同，以至于人们要怀疑它们竟然是一个时代的产物！

再一次，克拉克先行勾勒 19 世纪 60 年代关于裸女的流行看法，然后探讨《奥林匹亚》是如何颠覆这些看法的。关于裸女的流行观念可以复述如下：

(1) 大多数作家和画家都心照不宣，裸体艺术的魅力至少部分地是由色情构成的。他们认为，色情并不必然就是不好的；这是他们心爱的“异教理想”力量的一部分，它提供了一个空间，女人的身体可以在无需太多藉口的情况下被消费。不过，裸体画的主要任务是要区分裸女(Nude)与赤身露体(naked)。裸女的得体形象是可以接受的，而单纯的赤身露体却不可接受。[13]

(2) 但是，19 世纪 60 年代裸体画的特征，是没有能力做到安格尔曾经做到的东西，亦即将赤身露体(naked)转化了裸女(Nude)，将欲望转化为美。欲望并不是裸体艺术的一部分：裸体是人的一种表现形式，是从生活、社会接触、吸引力，甚至性别中抽象出来的形式。[14]

(3) 当然，裸女的负担是“得体”与“性愉悦”之间的冲突——不管这一冲突是否可爱。这个画种的存在便是去协调这些对立面。裸体艺术是一种重要形式，在这种形式中，性感在 19 世纪得以呈现出来。这是肉体得以显露，被赋予特点，并被归入秩序，使其不再成为问题的场所。这是资产阶级的坦率——毕竟，“女人”看上去就是这个样子；人们可以在没有太大危险的情况下，通过她的赤身露体了解她。那是因为，她的肉体与性是分离的。[15]这恰恰成了 19 世纪 60 年代裸体艺术的问题所在：这种分离很难实现。裸体艺术令人尴尬；

而克拉克先生认为，《奥林匹亚》所做的，正是坚持这种尴尬，并且以一种视觉形式加以再现。具体来讲，《奥林匹亚》在以下四个方面背离了裸体艺术的惯例，以及 19 世纪 60 年代的裸女神话：

首先是《奥林匹亚》一画中身体展示给观众的方式。克拉克指出，一幅裸体画如果没有满足观众，使其能够欣赏肉体，那么它就很难说完成了一幅画所应完成的任务。它必须为男性观众提供一个画外的地方，以及一个进入画面的通道。有时这仅仅依靠观看便可完成：而那种直率，那种对自我的梦幻般的奉献，那种根本不像眼神的眼神都是裸女最有特点的表现方式。总之，女人的身体必须被安排得与观众的眼睛保持确定的关系，必须被置于一定的距离之外，近得足以可视，远得显得得体。

然而，所有的批评家都十分罕见地一致认为，奥林匹亚的眼神是挑衅的，身体则好像在验尸房等待检验。特别是，它没有裸女简单而又象征性的眼神，相反，“她以这样一种方式看着观众，这种方式会迫使他(这位观众)去想象整个社交生活的肌理，只有在这样一种社会生活中，这种看才会有意义，而且也有可能将他包括进去……如果所有这一切都被考虑进去了，观众才有可能真正理解奥林匹亚；但这显然已经不再是观看一个裸女的感觉了。”[17]

其次，是《奥林匹亚》一画的画法，特别是其中表现身体的方法“不正确”。观众试图将奥林匹亚的身体当作一个整体来看待，但是，她的身体并不是一个整体；它看起来比例失调，膝盖脱位，胳膊折断；它形容枯槁，几近腐烂；她支离破碎，或者仅仅在一种铅做的，石膏做的，或印度橡胶做的抽象而又僵硬的骨架的支撑下，才勉强维持；她的身体，干脆地说，是画错了。

再次，是《奥林匹亚》一画中“性的标记”。不知怎么的，裸体画必须指出性生活的虚假事实，特别是，女人没有阳具这一事实。这也是流行的观念认为女人的身体“无需隐藏，因为没有什么好隐藏的”原因。无疑，这正是大多数男性观众愿意相信的，但通常的情形是，那个“没有什么”正是需要隐藏起来的東西。在这个意义上，《奥林匹亚》那个特写的、令人震惊的细节确实是不体面的：

没有什么像她的手那样激怒了批评家们，因为它没有表现出女人没有阳具这一事实(当然，这并不是说它意味着正好相反的意思)。当批评家们说它恬不知耻、弯曲着、呈收缩状、肮脏、像一只蟾蜍等等之时，他们玩弄各种各样的意义，但没有一个是淫秽的。生殖器位于蟾蜍般的手掌下；而这只手紧张、轮廓清晰、姿势明确；没有亏欠，没有什么需要隐藏或者需要增添，一切都恰到好处。“当一个小男孩第一次看到女孩生殖部位时，他一开始装出无所谓和不感兴趣的样子；他什么也不想看，或者否定他看到过什么，他会加以掩饰，或

想方设法找一些借口，以满足他的期待。”弗洛伊德对于这一表现的来源的解说，并不一定就全部正确，但它却很能说明男人对裸体艺术中的阳具缺失采取漠视态度的常见状态。而奥林匹亚的手却强迫观众观看；它无法被否认，也无法满足任何人的期待——任何人，也就是说，任何看着安格尔或提香的画长大的人。[18]

换言之，裸体画的惯例是：裸女必须遵循一套保持性别一致性的传统方程式——这些方程式会告诉我们身体像什么，以及世界是如何划分为男人与女人、多毛发的和与皮肤光滑的、反抗的与驯服的、封闭的与开放的、有阳具的与没有阳具的、好斗的与脆弱的、压抑的与放纵的。一幅裸体画应该证明或表现的，就是这些方程式，而《奥林匹亚》却显得处处都背离了这一方程式。

因此，马奈的《奥林匹亚》是对 19 世纪 60 年代法国巴黎的妓女神话与裸女惯例的双重挑战与颠覆。那么，这种颠覆和背离，又折射出什么样的问题？这似乎才是克拉克最关心的问题。因为他所做的工作，既不是要回答《奥林匹亚》的意义是什么，或者马奈的本意是什么（这是传统艺术史，特别是图像学所关心的问题），也不仅仅是要指出马奈绘画的平面性特征（这是形式分析和形式批评所关心的问题），而是：马奈画作的这些特质，折射出什么样的社会政治条件？而这么样的社会政治条件才有可能导致像《奥林匹亚》那样的绘画的诞生？换句话说，在克拉克的艺术社会史方法中，艺术（《奥林匹亚》）与社会（马奈所处的 19 世纪 60 年代的巴黎）是互为解释项的。只有到这里，读者才会恍然大悟，作者何以将关于《奥林匹亚》的长篇大论，最终归结为如下问题：

我已经给出了理由，认为 1865 年的《奥林匹亚》之所以让批评家们难以理解，最重要的原因就是，她极大地背离了当时有关卖淫业的游戏规则，以及她又明确地指出了这一游戏在阶级中的位置。[20]

总的来讲，《奥林匹亚》一章的结构是清楚的，不过，挑剔的读者还是能够发现，作者在某些关键问题上的转移，仍然不甚清晰。例如，如何从《奥林匹亚》一画的“平面性”和物质性特质，立刻转移到说“这是对 19 世纪 60 年代巴黎社会现实”的揭示，其中跳跃似乎超出了一般人的理解水平。这一点，甚至克拉克本人也有所察觉。他在本书的新版序言里就说：“显然，《奥林匹亚的选择》是比较难以把握和表达清楚的一章。我还记得在该章结尾的时候对自己说，‘我希望以后再也不要写到变量如此之多的东西’。”[21] 这些变量包括：身份（妓女、交际花）、阶级（资产阶级、小资产阶级、无产阶级）、性别（女性、男性）、意识形态（特别是关于妓女、交际花、金钱与欲望的意识形态）、惯例（裸女、赤身露体）。围绕着《奥林匹亚》一画，如此多的变量该如何处理？又如何获得相对的清晰度？这些确实构成了对作者的巨大挑战。

Svetlana Alpers, Rembrandt's enterprise: the studio and the market (1988).
http://www.jsmscbs.com.cn/info/2015/8/26/info_18_740.html

1968 年，荷兰国家科学院“伦勃朗研究计划”（Rembrandt Research Project）。这项计划原本打算对荷兰黄金时代画家的作品进行系统的搜集、整理、研究和鉴定，以便为整个艺术市场和文化市场提供确凿的判断标准。随着研究的深入，学者们发现伦勃朗真迹的数量确实难以确定，整个计划就名副其实地变成了“伦勃朗研究计划”。而且，该计划的研究结果不仅没有达到预期的效果，反而让艺术市场产生了前所未有的焦虑：20 世纪初，著名艺术史学家霍夫斯泰德·迪·格鲁特（Hofstede de Groot）曾估计，伦勃朗的作品总数在 1000 幅左右；该计划的学者们将这一数字减少到 700 幅，随后又减少到 630 幅、420 幅……“伦勃朗研究计划”每年都会出版一份调查报告，用以更新所谓伦勃朗“真迹”的数量。遍布欧美的各大博物馆则忙着依照最新的数据发表声明，为自己的馆藏作品辩护。经常出现在艺术史教科书中的那些作品真的不是由伦勃朗亲手绘制的。当然，这些作品也并非单纯的赝品或者仿作，它们中的大部分是由伦勃朗工作室中的学生或助手完成的。

这种几乎令人绝望的状况直到上世纪 80 年代末 90 年代初才得以改观。之所以伦勃朗作品的归属问题能取得进展，实际上是因为人们看待这位画家的观念发生了改变。引发这次观念变革的是美国著名的艺术史学家斯维特拉娜·阿尔珀斯（Svetlana Alpers）。

问题的关键并不在于作品本身，而是人们理解艺术家和艺术品的观念出了问题。与其争论某幅作品究竟是否出自伦勃朗的手笔，还不如去探寻造成伦勃朗作品“归属不明”这个现象背后真正的原因，即：艺术的生产机制。

应当改变的是人们看待伦勃朗这位画家的观念，是当时人们头脑中固有的一些偏见导致人们无法看清伦勃朗艺术生产的真实状况。确实，以往单一化艺术史研究方法，比如，鉴赏、鉴定、文本考证、形式分析、图像学分析在面对伦勃朗的问题时似乎都失去了效用。所以，应当进行变革的不仅包括人们看待经典大师时的观念，同时还包括艺术史研究方法本身。

伦勃朗研究计划在后期对伦勃朗的工作室生产模式以及社会赞助体系进行了研究。学者们得出了一个颠覆性的结论：伦勃朗的风格并不是与世隔绝的，相反，研究小组注意到了这种风格的传播和扩散。根据伦勃朗工作室团队研究所获得的史料来看，伦勃朗一生中的大部分时间并不是一位孤独的天才，而是某种绘画风格的始创者，而且，这种绘画风格曾经风靡一时。作为一名教师和一家大型工作室的运营主管，在他的职业生涯中，伦勃朗曾拥有 15 名以上的学生（或助手）。而他的风格则吸引了众多的追随者。他实际上酝酿并培育了一种伦勃朗模式，并且将它推销给了荷兰公众。

在一些合伙人的帮助下，伦勃朗将自己的天分和金钱投入到艺术作品的制作和生产方面，这些作品主要通过他的妻子亨德里克金·尤伦堡（Hendrick Uylenburgh）构筑的商业网络进行分销。

伦勃朗并不只是人们心目中那个悲剧英雄般的艺术家，他还是个商人。作为一位以工作室为中心的画家，他成功地摆脱了传统赞助人的控制，并让自己成为了某种不受当时艺术赞助制度支配的自由个体。伦勃朗投身的是荷兰新兴的艺术市场，或者更具体地说：是新兴资本主义自由市场下刚刚萌芽的艺术品经营模式。

接下来，他通过在工作室中行使这种权威，将自己的风格和艺术观念渗透到了它所生产的每幅作品之中。这种生产模式与当时其他荷兰艺术家以某种既定的“艺术规则”为绘画权威所生产的艺术作品不同，无论是他的风格选择、图像的来源还是经营模式，伦勃朗都没有依附于传统的观念体系。他在自己的工作室中为自己的艺术品营销打造了一个完整的产业链。工作室生产的每幅作品都可以被视为是他个人意志的延伸，而他本人则是整个产业链的实际控制者。如果人们认识到“伦勃朗的企业”才是这位艺术家最伟大的作品，那么所谓伦勃朗作品的“归属”问题其实已经不复存在了。

阿尔珀斯为我们提供了一种将艺术与社会政治、经济和文化连接在一起进行综合考察的契机，它完全有别于自启蒙运动以来建立起的那种分门别类的、单一化的、追求唯一终极解释的传统艺术史研究方法。这种研究方法的学名叫“微观艺术社会史”（Micro-social History of Art）。

上个世纪 60 年代，微观艺术社会史才开始在艺术史学界崭露头角。这种研究方法又被称为“切近的艺术社会史”（Immediate Social History of Art）或“微型艺术社会史”（Miniature Social History of Art）。我们可以把它视为 20 世纪 50 年代宏观艺术社会史（Macro-social History of Art）理论的延伸与发展，同时，它还与 20 世纪 50-70 年代“新艺术史”（New Art History）的兴盛关系密切。微观艺术社会史放弃了早期艺术社会史那种以论代史、缺乏细节和单一方法论的宏大叙述模式。通过对其研究主题进行限定，来分析具体艺术现象与其他社会要素之间的互动关系，而且微观艺术社会史依靠的不是理论逻辑的推演，而是在大量分析艺术“社会事件”的基础上，对现象进行符合社会“情境逻辑”的分析。这种研究方法经过哈斯克尔（Francis Haskell）、T.J.克拉克（Timothy James Clark）、巴克桑德尔（Michael Baxandall）、阿尔珀斯等许多卓越艺术史学家的不断探索，已经逐渐丰富了自身的内涵，并完成了对传统艺术史的研究方法的吸纳和整合。

二、意识形态理论

社会意识形态在马克思社会结构中的位置。

意识形态是缝合经济基础与上层建筑之间关系的重要中介。意识形态是一整套连贯的具有解释力的观念系统，它为个人解释我们的现实环境与历史条件为何如此，为个人在社会上安置位置（宗教、伦理、法、政治、审美），并敦促我们按照意识形态的要求来行事。

意识形态通常是某一群体所共有的，比如一个阶层、一个社会、一种文化。宗教，资

本主义。意识形态是上层建筑的一部分，是有其服务的阶级对象的，意识形态通常服务于统治阶级，而被统治阶级如果创造出自己的意识形态，它就可以反过来帮助被统治阶级进行革命，推翻统治阶级及其意识形态。

传统意识形态批评“认为某一特殊群体通过伪装、欺骗,把自己的局部利益上升为普遍共同的利益,而意识形态批评的任务,就是把这个普遍性揭露为特定的运作。

意识形态是缝合现实的一整套观念与话语，通常与社会的权力关系、社会政治形态有着密切关系，关系着社会权力的维持与再生产。

（新教伦理，资本家勤劳完成原始积累，资本创造财富，高帅富一生产能手。宗教是人民的鸦片。佛教的轮回与来生。解释人的人生为什么会如此。）

韦伯。新教伦理与资本主义精神。Weber 认为资本主义就是一种以追求利润为最终目的的制度，资本积累不是为了花钱享受，而就是为了资本积累。（*accumulation for the sake of accumulation*）而新教伦理告诉教徒，一个人能不能被救赎，其实是命中早就注定的，谁也改不了，做好事或者成天上教堂也没用。但是你可以通过努力工作来试探自己是不是被救赎，因为上帝不会让他选中的子民在生意上遭殃的。所以这群新教徒就拼命工作，不为别的只为看看是不是自己被上帝选中了。他们一门心思赚钱不是为了享受生活，而是为了给上帝增添荣耀。因为这帮人工作很努力又赚了很多钱，还不花，所以原始资本就积累起来了。最终推动了资本主义的崛起和发展。但是资本主义真正发展起来以后，就把新教伦理给甩了。人们努力赚钞票不再是为了给上帝增添荣耀，而就是为了自己花钱享乐。这个赚钱的行为对于以前的新教徒来说，本不过是身上的一件大衣，想脱掉的话随便什么时候都是可以脱掉的，但是现在就没门了，这个大衣最终变成了囚禁我们的铁笼。

机会均等，程序正义。掩盖事实上的不平等。

（一）意识形态理论发展

意识形态（*ideology*）是马克思主义理论中最具有活力的概念范畴之一，它有着复杂的历史演化过程。

简要地说，意识形态经历了从法国大革命到 20 世纪的种种演化状况。它诞生于 19 世纪初，由法国思想家特拉西（Destutt de Tracy, 1756—1836）创造，是指观念形态或观念学说。这个概念真正产生特殊的话语力量，是与马克思和恩格斯的开创性论述相连的。他们在《德意志意识形态》（*The German Ideology*）等著述中借用这个术语，用它来揭露资本主义社会的种种“虚假意识”（*false consciousness*），解决唯心主义和旧唯物主义中存在的物质与精神、存在与意识、主观与客观、自由与必然等的矛盾，从而使这个概念显示了强大的社会批判力量。

（1）虚假意识

雷蒙德威廉斯：某个阶级所特有的信仰系统；一种可能与真实的或科学的知识相矛盾的幻想信仰系统

启蒙哲学家们的目的，就是使理论世俗化，要让科学和政治领域的探索与思考，从旧式宗教正统的桎梏禁忌中摆脱出来。因此，对他们来讲，宗教在某种意义上是一种意识形态，他们用理性和科学与这种意识形态相对立。……启蒙哲学家确认他们的批判对象——宗教——是“谬误”和“迷信”。这在很大程度上仍然是一种认识论方面的意识形态模式，强调的是作为个人的认识者，个人认识者的知识或是谬误，强调扫描掉那些引起谬误的习惯之后，个人理性的突出地位。

这种对意识形态的认识有两个根本的局限。首先，这种认识仍然局限于后来阿尔图塞所称的作为个人的主体的视角，而同时又必须面临一些远为辩证复杂的问题，而这些问题只有当我们开始觉察到思想、意识形态等等是以一种集体性方式作用的时候才会出现。其二，从政治角度来看，这种认识导致的是这样一个观念，那就是政治变革和进步只是一个理性的说服问题，例如，全体选民只要有适当的教育，并且有合适的信息，就会自动地做出正确的选择。因此，此处同样是这种情况，即对人类本质上具有的理性的信仰，使人们忽视了那样更深一层的、无意识或非理性的力量……

（2）文化领导权 hegemony

意识形态本身并无正确错误之分，而是谁的意识形态的问题。阶级斗争当中，不同的阶级有不同的意识形态，发挥不同的功能。共产主义就是无产阶级的意识形态。而意识形态也不是个人可以选择信与不信，或者可以纠正的问题。而是一套每个人都在其中的观念系统。

在这两大阶级之间不断的斗争中，意识形态又有什么作用呢？从这一较高的角度来看，我们可以看到，本质上是认识论意义上的第一种意识形态分析模式并不能给予我们多大帮助，因为现在起决定作用的并不是某一思想体系是真理还是谬误的问题，毋宁说是其在阶级斗争中的功能、作用及有效性的问题。现在人们认为统治阶级的意识形态的任务是合法化和领导权（这两个概念分别来自哈贝马斯和葛兰西）：换句话说，没有任何一个统治阶级能够永远依靠暴力来维护其统治，虽然暴力在社会危机和动乱时刻完全是必须的。恰恰相反，统治阶级必须依靠人们某种形式的赞同，起码是某种形式的被动接受，因此庞大的统治阶级意识形态的基本功能，就是去说服人们相信社会生活应该是如此，相信变革是枉费心机，社会关系从来就是这样，等等。

1920、30 年代，西方马克思主义知识分子开始思考为什么资本主义仍然发展。意大利葛兰西提出文化领导权的概念，通过文化而获得的领导权 / 统治要比通过军事、法律、暴力等获得的领导权 / 统治更为有效、长久和隐蔽，由此解释资本主义的统治。统治阶级通过文化和意识形态的塑造而使被统治阶级“自愿认同”于现存统治。文化领导权会以意识型态为力量将不同的阶级与团体绑成一个集团，导致从属阶级在自然共识 spontaneous consent 之下接受主宰阶级所加诸的社会生活方式。统治阶级通过文化霸权而使被统治阶级自愿接受一整套为他们而制造的观念、习俗、价值 / 意识形态，比如自由平等博爱，爱，满足、忍受、来生、和谐等等。

而同时，可想而知，一种相对抗的意识形态的功能就是——例如马克思主义自身，作为无产阶级的意识形态，而不是作为关于社会状态的“科学”——向占领导地位的意识形态提出挑战，揭穿、削弱这种意识形态，使人们不再相信它；同时作为更广阔范围内夺取政权斗争的一部分，还必须发展自己与之相对立的意识形态。因此需要无产阶级要争夺自己的文化领导权。这一点上，中国共产党做的是很好的，用自己的意识形态取代旧有的意识形态。

《习近平总书记重要讲话读本》中共中央宣传部，牢牢掌握意识形态工作领导权和话语权

（3）阿尔图塞：

Louis Althusser 阿尔图塞意识形态理论在他的《意识形态与国家》这篇论文中表述得最为详尽。他的理论包括对个体与意识形态之间的关系以及意识形态机构的描述（这种机构就是所谓意识形态国家机器，它与国家本身不同，是一系列非政治性的制约单元，如家庭、教育制度、宗教等等）。阿尔都塞意识形态跟经济或政治统治同样重要。直接的压迫，比如用军事和警察的力量来镇压工人的革命斗争，间接的意识形态的压迫，比如说服人们相信现存的秩序是正义的和对你有利的。直接的国家机器包括军队、法庭、监狱等，而意识形态国家机器则包括教育、宗教、学校、媒体、文化、艺术等。二者构成一个严密的网，把现实缝合，没有另外的理解的可能。

阿尔都塞并不关心意识形态的真假正误，而是讨论通过哪些程序使得个人被构筑在意识形态之中。人并不能自然地认识这个世界，人在认识过程中随时都受到各种思想体制的控制，人的认识主体并非想象地那么自由。人的主体是一个受到各种限制的 subject（既是主体也是“屈从体”）。主体觉得自己是自由的、自足的，但这都是想象的结果。人嵌在意识形态之中。

意识形态是个人同他存在的现实环境之间的想象性关系的表现（阿尔都塞：《意识形态与意识形态国家机器（一项研究的笔记）》，载《图绘意识形态》，方杰译，南京，南京大学出版社 2002 年版，第 161 页）。这就是意识形态的性质，至于它是真是伪，只是想象与现实的接近程度的问题，改变不了意识形态的性质。（个人主义、集体主义、只有共产党才能救中国、资本主义是现存最好的政治制度、美国是天堂，机会均等、程序正义，掩盖事实上的不平等，人只要努力就会成功，没成功是因为不够努力，人可以在社会阶层中上升，安于本职工作，螺丝钉，等等）

意识形态所提供的想像性的现实环境经常与实际现实不符，人们为什么需要意识形

态把现实存在变换为想象形式？第一种是一小撮人为了统治，比如僧侣制造处上帝的观念，资产阶级创造出自由竞争、强者生存的神话 / 意识形态，来掩饰通过剥削获得政治、经济的统治权的事实。这是比较浅显的，阴谋，受害者的被动想象。

每个人都在某种生产方式中的某个位置，某个阶级社会中的一员。意识形态为个人提供了他与其存在的现实环境之间的关系的解释。我同这个世界之间并不是随意的、可有可无的关系，而是一种有意义的重要的关系，唯有这种关系才会让我们感到自己的自我价值和各种行为的目的性。当我这个主体按照社会体制的观念、要求（也就是意识形态）行动的时候，我会觉得社会对于我并不是非人的、冰冷的结构，而是一个与人交际给人承认的主体。我的要求承认的欲望得到满足，符合意识形态的要求，它就会承认我和我的价值，这种承认使我把自已想象为一个自由自足的主体。一个人生活在意识形态中，生活在由宗教、伦理、政治、审美等构成的想像性的世界中，他相信上帝、相信责任、正义、美等，他把这看作是他自己的意识。正因为他觉得自己是一个自由选择的主体，觉得这些意识形态的信仰是自己选择的结果，所以他才会照着这些要求做。于是，我感觉，尽管这个世界并不是为我而存在的，但它的意义似乎是以我为中心的，由我的选择决定的。

通过符合意识形态的要求，我会得到社会的承认，从而感觉世界与我有关系，自己成为一个在社会中有特定位置的主体。这种状态是将主体的存在状态理想化了。我实际上是一个为诸种社会因素所规定的非中心的功能。

那么这种意识形态与个人对它的承认是怎么形成的呢？召唤、安插。意识形态通过诱使个人与它认同而从个人中招募、呼唤出一个主体，把个人变成主体。

1、社会把个人当作主体来召唤。

2、个人接受召唤，把社会当作承认欲望的对象，并向它屈从，并经过投射反射而成为主体。

3、主体同社会之间相互识别，主体间相互识别，主体对自己识别。

4、把想象的状况当作实际的状况，主体承认自己是什么，并照此去行动。

如果我是文革中的知识分子，当我意识到我是知识分子的时候，我就已经接受了社会的某种召唤，并且已经屈从于这个社会的意识形态，因为知识分子并非在任何社会中都是特殊的政治身份类别，把知识分子看作是具有某种特殊政治特性（动摇性、需要改造、小资产阶级）本身就是某种特定意识形态作用的结果。一般情况下，我不会觉得我是被强迫地放在某个想像性的位置上，相反我会觉得我确实就是知识分子，这是我的意义所在，是我自己选择的结果。社会认为我是知识分子，我也认为自己是知识分子，我因此意识到我这个主体位置与其他主体位置的差别（工人、农民、商人），以及与他们关系（我需要接受他们的再教育）。哪怕我心理并不乐意，但就在我意识到自己的主体身份的时候，我已经把本来是想象的状况当作实际的状况来接受了，我已经被安置在意识形态结构事先为我安置的位置上了。我这个主体的形成是屈从的结果。但我所屈从的力量并不是完全外在于我的力量，这力量中也有我自己的一份，因此我才能成为这主体。因此，在意识形态中，被压迫者永远是参与到压迫者对他的压迫的。

学生 / 青年是一个主体位置。祖国的花朵，不成熟、需要教育，但又有着光明的未来。学生与老师的主体位置的差别。

女人是一个主体位置。柔弱、感性大于理性、贞洁、需要依靠等等，从属于男性。女司机，一种意识形态。女人也会这样看待自身。

祥林嫂，寡妇，邻居们，嫁了两个男人的女人要下地狱。

小资，白领，也是一个主体位置。与大资产阶级不同，掌握文化生产，而非政治经济的主导权。文化生产，塑造出许多小资情调，不值得为物质经济状况发愁，忧愁的是自由、爱情、伤感。小清新。看电影听摇滚。文化趣味的优越。虽然愤世嫉俗，但整体上仍安于现状，维护既有的阶层结构，主张机会平等、程序正义，而非事实平等。

我们能否超越意识形态的框架，而进行一种客观的认识呢？不能。如果认识到这个主体位置是意识形态压制的结果，我会被这个社会认定为特别的人、独立思想者、得不到社会的承认，这个时候我仍然是受到这种意识形态的召唤，认为自己与众不同，是个独立思想者，而实际上，在其他的社会中，可能并没有这种差别。右派或者非右派，都是在一种意识形态中，是无法超越的，如何在这一种差异系统之外去寻找人的政治意义？

出生成长在小国斯洛文尼亚的斯拉沃热·齐泽克，通常被看作是拉康主义最重要的发

展者，他把拉康的精神分析理论与马克思主义、意识形态理论、大众文化批评融为一炉，思想极具特色，活跃在各种知识领域。齐泽克把拉康的语言结构具体化为意识形态，意识形态不再是早期马克思那里的“虚假意识”，而就是现实本身，“就其基本层面而言，意识形态不是掩饰事物的真实状态的幻觉，而是建构我们的社会现实的（无意识）幻想”。齐泽克因此发展了征兆（symptom）式阅读，看重意识形态的“缝合”（suture）功能，意识形态缝合种种“漂浮的能指”，把现实编织为可以理解的话语，比如“民主”或是“社会主义”。²

齐泽克时常把电影、网络、笑话当作自己的批评对象。

齐泽克的红墨水的笑话。有一个前东德的笑话是：一个东德工人在西伯利亚找到一份工作，他注意到所有的信件都会被审查员检查，于是便跟他的朋友作个约定暗语，“如果你们收到我的信是用一般蓝墨水写的，那信得内容就是真的；如果是用红墨水写的，那就是假的。”一个月后，他的朋友收到他的第一封信，是用蓝墨水写的：“这儿一切都很美好：商品齐全，粮食充沛，公寓很大而且供应暖气，电影院播放西方电影，还有很多漂亮的女孩子等着和你谈恋爱——不过，在这儿你唯一拿不到的东西就是红墨水。”笑话当然讽刺了极权主义下人的不自由，但齐泽克在这里关注的乃是工人交流的编解码程序，把“红墨水”这一约定暗语本身写入交流的话语中，即是把“对于该符码的引用写入已编码的讯息中”，相当于是把谜底和谜语同时呈现出来，通过“自我指涉”而成功传达了信息。

在齐泽克看来，“红墨水”就是表达真实的可能，而在无法表达真实，甚至是丧失了表达真实能力的情况下，说出“我们没有红墨水”本身，即点出表达困境本身，是唯一能够穿透意识形态“缝合”得如此严密的现实的途径。“人们一开始会说我们拥有所有我们想要的自由——然后会加上一句，我们只不过缺少‘红墨水’罢了；我们‘觉得很自由’正是因为我们缺少那些表述不自由的语汇。缺少红墨水所代表的意义是，今日所有用来指称冲突的词汇——‘对恐怖主义开战’、‘民主与自由’、‘人权’以及其他相关词汇——都是错误的，因为这些词汇蒙蔽了我们对情况的感知能力，使我们无法思考。”

我们现在有可能跳出意识形态的框架之外进行客观的分析思考吗？似乎可以，就像我们可以反思文革、反思社会主义那样，但是当我们这样做时，很大程度上我们是在另一种意识形态中这样做，在自由主义、资本主义的框架中。超越了社会主义、资本主义，我们有真正的红墨水吗？我们有超越这种框架之外进行表述与思考的语言吗？有在整个结构之外的可能吗？

按照比格爾（Peter Bürger），批判理論能夠確立，必須依靠一個真正「外部」的視角。只有真正站在對象之外，才可能實行有效的批判，比格爾區分了「體系內的批判」和「自我批判」的不同，體系內批判是在同一個體制內進行，一個階段對另一個階段進行批判，而「自我批判」則是針對這一體制本身，它使得對這一體制的總體認識成為可能。比如，「為了實現資產階級社會的自我批判，就必須首先存在著無產階級。由於無產階級的出現才使人們認識到，自由主義是一種意識形態。」³真正的「自我批判」需要設想一種在「全球資本主義」之「外」的可能性。退而求次，「如果一種體系外的歷史視野還無法顯現的話，那麼在體系內的『不確定性』中批判曾經的主體秩序（比如中心/邊緣，西方/中國），並以新的方式確立自身的主體性，或許是另一種實踐批判的可能。」也就是說，一方面是對中國社會與文化傳統的批判，正如五四與 80 年代啟蒙知識分子所做的那樣，另一方面是對西方中心主義的現代模式的批判，「多重歷史視角和理論語言的重疊，或許顯示的是一種新的批判主體確立的

意识形态的分析批判者认识到自身的意识形态性，认识到自己知识不可避免的局限性，认识到不存在一个超然的理论点让他可以超然客观的分析事实、评判是非，这就是阿尔都塞所说的科学性，正因为如此，反思性的批判才是一个不断的、没有止境的过程。

一种意识形态是伪意识，不是相对于某种真意识而言的，而是说它与其所宣称真实表现的实际现实之间是一种想像性的关系。

（二）艺术的意识形态属性

² [斯洛文尼亚]齐泽克：《意识形态的崇高客体》，季广茂译，北京，中央编译出版社 2002 年版，第 122 页。

³ 德·比格爾，高建平譯，《先鋒派理論》（北京：商務印書館，2002），頁 88-90。

伊格尔顿

文学艺术属于上层建筑中的社会意识形态，因此必然发挥着意识形态的功能。文艺的审美意识形态属性。一方面文学艺术是审美的，非功利、无目的，纯文学纯艺术，自康德以来西方现代艺术观念，文艺与政治无关，文学艺术在自身之外似乎并无目的与功能。但另一方面，文艺具有强大的意识形态功能，文学可以发挥意识形态功能，这也是为什么有审查有禁书。五四时期新文学发挥了启蒙意识形态的功能，科学民主、文学革命，文学革命是整个国家社会革命的一部分。易普生《玩偶之家》，妇女解放，家庭革命，冲破封建枷锁。

同时，恰恰是艺术自律观念本身其实也是意识形态的体现，艺术自律与资产阶级上升时期在文化上确立自身统治的需要是密切相关的，艺术自律正是资本主义意识形态之一。纯文艺的观念有效排除了古典的宗教艺术与政治艺术，也有效排除了为大众生产的大众通俗文艺，确立自身的合法性。艺术自律体制是一个历史性概念。艺术不是天然独立的，背离于社会实践。对这种艺术自律体制进行考察，会看到它不是神圣之物，而是一种历史建构，是资产阶级艺术自我发展的结果。

这一艺术自律化的过程，与美学理论与艺术观念的支持相伴随。康德美学早已宣称美的无功利性和无目的性，席勒的美学观念也必须以艺术与社会生活实践的脱离为前提，这必定要走到“为艺术而艺术”的唯美主义路途上来。而 19 世纪浪漫主义时期的个人主义观念，也为纯艺术和创造性的艺术家的出现铺垫了道路。浪漫主义和康德美学的天才观最直接促成了现代的个人创造性的艺术家形象的出现。艺术家从此成为神圣孤高而有许多特权（比如愤世嫉俗、不遵礼法）的人。

艺术自律一旦被确立，其历史建构的起源就被遗忘，而成为亘古如斯的东西，艺术品与艺术家的偶像崇拜已经牢不可破。纯文化生产成为最严格和限制最多的定义，是一串排除和驱逐的产物。纯生产将为市场而作的大众生产和为政治/宗教权力和社会实践而作的古典生产排斥出去，而确立自身的崇高地位。艺术自律的原则最终战胜了其他原则，通过将大众生产斥之为地摊艺术，将政治性社会性的写作命名为“不纯的文学”，自律性艺术垄断了艺术的合法性定义。

布迪厄坚持从社会学的角度看待审美自律制度的生成与效果，高雅与通俗的趣味区隔，实际与社会权力和等级分层的不平等构成了合谋的关系，而非反抗。艺术家以文化资本和象征资本掩盖了经济追求，以此使文化等级柔和化、隐身化。事实上，“各种趣味并不是一种天赋，而是教育与教养的产物，它直接关系到欣赏者所在家族的社会地位（出身）及其所能获得的教育水平。当趣味取代了阶级分层中的阶级，成为文化等级分层中的评判标准时，当各种宣称自身是无利害、无目的的审美趣味在标榜如高雅与低俗艺术这样的美学区分时，社会不平等与社会权力关系就在文化再生产中得到了传承。”⁴

來自巴西的藝術家對 Cildo Meireles。對 Cildo Meireles 來說，藝術是他表達對現實不滿最直接的途徑。當時巴西的媒體業，包括報章雜誌、電視電台，都受**方控制，左翼藝術家們受到嚴密的監控。在深受壓抑的氣氛下，Meireles 尋求一個可以向廣大社會群眾發聲的管道，而這促成了 Insertions Into Ideological Circuit 計畫的誕生。他將含有政治意涵的標語、宣言印在鈔票上面，藉由付房租、買雜貨等日常消費活動，讓這些紙鈔在市面上流通。藉由「印上宣言」這個行為，原本的消費行為轉化為批判思考的交流活動。

此外，他也在可口可樂玻璃瓶上用和商標相近的顏料，將標語印製上去，再送回回收廠，進行下一次的消毒、裝瓶、配送、販**。由於顏色、字體相近，消費者往往在喝下飲料時才會發現他們手中的玻璃瓶被人動過了手腳，已不是單純的可樂瓶，而是宣示著諸如「Yankee Go Home! 洋基佬滾回去!」之類政治標語的容器。將消費行為裡的貨物流通轉化為思想意識的傳播，一方面暴露商品與消費本身就帶有不同意識形態的隱喻，一方面創造出更直接、更貼近民眾的傳播媒介。此時的 Meireles 所追求的，不全是藝術創作，更重要的是在壓抑的現實裡開展出不受限制的發聲管道。

现代文学观念，在新文化运动中的作用，与民主、科学、自由是一体两面的。纯文学

⁴ 殷曼梓：《“艺术界”理论建构及其现代意义》，140 页，北京，社会科学文献出版社，2009。

观取代了传统杂文学观，起到了反封建、进行文化革命的效果。在中国，五四以来现代文学观念的确立，实际上就是一个西方现代纯文学观取代了中国传统杂文学观的过程。

左翼文艺运动，革命加恋爱的小说，话剧动员。

建国后，社会主义现实主义，三红一创，《青春之歌》。

国画的改造。传统中国画是文人趣味的表达，追求脱离尘世的清高、野逸。讲究。如今要求它要表述一个新的社会主义现实，文人趣味丧失了合法性，要写生，要表现社会主义建设。社会主义的山水，出现表现建设主题的一批作品。于是我们会看到，电线杆、火车、写实风格的房屋、穿干部服的人物。

起主导作用的是延安和解放区来的具有革命背景的美术家

徐悲鸿“艺术需要现实主义的今天，闲情逸致的山水画，尽管在历史上有极高的成就，但它不可能对人民起教育作用，并也无其他积极作用……现实主义，即能使人欣赏，又能鼓舞人，不更好过石涛的山水吗？”

艾青：新国画，必须内容新、形式新、画山水必须画真山水，画风景的必须到业外写生。建设主题的出现与提倡写生有着直接的关系。从现实生活中激发出新生活的灵感，通过写生看到现实中的变化，通过写生带来思想的变化，思想变了，笔墨不能不变。1953年，北京中国画研究会多次组织画家到北京近郊各风景名胜点进行写生。1954年4月，中国美术家协会“为帮助画家深入现实生活，创作表现祖国新面貌的新作品”，组织北京的山水画家到安徽黄山、浙江富春山一带写生旅行，开时代风气之先。Wu jingying,，李可染等。水墨写生画展。新颖的细节，于是我们会看到，电线杆、火车、写实风格的房屋、穿干部服的人物。建设主题的出现。

摄影大跃进。

文革之后的伤痕文学、伤痕美术。

80年代的港台流行歌曲，李谷一《乡恋》，打破了传统的民族美声唱法，二这种唱法几乎是与社会主义政治是同一的，气声唱法，轻声唱法，甚至遭到官方禁令；邓丽君，港台流行音乐；崔健《一无所有》。被视为西方资本主义腐朽音乐，销魂化骨的靡靡之音。思想解禁，世俗的物质生活，普通人的感情，摇滚对曾经的疯狂的反抗，虚无。

《站台》中的流行音乐。

http://v.youku.com/v_show/id_XMjQwMjg0NDky.html

<http://baidu.ku6.com/watch/2015522539041685336.html?page=videoMultiNeed>

贾樟柯电影中的流行音乐。开始的《火车向着韶山跑》所提供的社会图景已经不能解释80年代初期的社会现实，意识形态所提供的人与现实社会的想像性关系，已经出现了巨大的裂缝，这时就需要新的意识形态。36：41《美酒和咖啡》烫头，校园熟悉的小路，清晨来到树下读书，《边疆的泉水清又纯》《军港的夜》。

（三）症候阅读

阿尔都塞提出一种症候阅读，想要了解一个作品与意识形态的关系，与其说是看它说了什么，不如说看它没说什么。在文本意味深长的沉默中，在它的空隙和省略中，最能清楚地看到意识形态的存在。这里的省略和空隙，不是通常的含蓄或言外之意，而是因为意识形态的局限而不能说或想不到说。批评家的任务是使那些沉默的地方说话，因此而获得关于意识形态的认识。由于意识形态的框架，一个文本会必然看不见它所没有看到的。

曼德拉追悼会

http://www.360doc.com/content/13/1219/18/4723480_338472708.shtml

《新周刊》“生活家的家——从人居到生活观”

http://blog.sina.com.cn/s/blog_490075660102e5oy.html

<http://sy.news.fang.com/2014-05-04/12696373.htm>

大众文化中的意识形态，消费主义广告中的意识形态。是广告为我们生产需求，而不是我们真的需求。

广告依靠那些对观众来说能够展现特殊品质的特定符号，比如用强壮的男性来表达一种安全，用家庭主妇来表达温暖安定等。这些品质——安全、安定——就是所指，从广告中的图像转移到其兜售的商品身上，即安全安定的不是男人或女人而是汽车或感冒药。

洗发水广告，头皮屑，女主角失去工作和男朋友，后来因为海飞丝洗发水，恢复原有的生活秩序。

美即面膜，停下来享受美丽。<http://video.sina.com.cn/v/b/40323410-1681669284.html>

非常美的各种风光，漂亮的女性，女性在这个环境中，表明这是一个可以四处旅游、热爱自然、享受阳光与生活中细节的人，是一个自由的人，这个人使用美即面膜。面膜销售人群，是白领女性，都市环境、工作压力、忙碌，享受生活，但是小资的享受不会是暴发户式的山珍海味的享受，文化品位，旅游，并且是自助游，对细节，对每一个生活纹理的细腻把握，享受生活，享受心灵的孤独和高贵。水滴、光脚、气泡、闭着眼睛。自助游的意识形态。使用美即面膜就会使你成为这样的人，对这个商品的认同，就是对这种生活理念的认同，或者说对这种生活的认同，会引导你去购买这个商品。在这里，商品被塑造为，不仅是效果使你美丽，而是说商品甚至可以升华你的精神，提升你的人生观与价值观。商品带来的就不只是物质享受，更是精神升华。

Oppo 手机，做你喜欢的。

http://v.youku.com/v_show/id_XMTU5MDkwNzg4.html

http://v.youku.com/v_show/id_XNDkzMTQzNzI4.html

http://v.youku.com/v_show/id_XNDg5ODkxMTc2.html

http://v.youku.com/v_show/id_XNDg1MjU4Mjk2.html

http://v.youku.com/v_show/id_XMTU5MDkwNzg4.html

<http://www.tudou.com/programs/view/KVoNbQkQjBM>

辞职为旅游，放飞心灵。这里的辞职，完全不必考虑生计。商品可以带给你自由。不必压抑自己。是手机告诉你生活的真理。最后一个男主角出现了。所谓自由独立的女性被瓦解。这里也根本不是真的要独立自由，独立自由不过增加女性魅力以吸引到高帅富。如果商品真让你成为独立自由的人，商品也卖不出去。享自由。商品可以给你自由。

图像 一个背包，一张车票，一个单反，一个会拍照的爱人，我渴望一场没有期限的旅行。

意识形态是支配人们行动背后的观念体系，你的购物清单，是什么观念使你认为这些是你所需要的？

意识到这种形象与意义之间的人为建构关系，我们就可以怀疑这种关系。符号学就是在检查揭示这种连结是如何被关联起来的，在这种关联背后是何种意识形态。

通过铺天盖地的广告，一个又一个新的神话被确立起来，白领形象一定与各种消费产品联系起来，美好生活一定跟商品联系起来，反过来，消费一定意味着一种更美好更高尚的生活（而绝不仅仅是更富裕）。这种符号与意义之间的关联当然是习俗构建起来的，不是天经地义的，是可以变化的。曾经我们的父辈择偶时一定要选择穷的、出身好的、也就是穷的勤劳的，贫穷干净的生活被认为更好，那时的图像，在形象与意义之间的连结是那样的。