

第一讲 何为艺术批评，为何批评艺术

一、艺术批评属性

同学怎样理解艺术批评？艺术批评/艺术评论？你在哪里可以看到艺术批评？艺术理论、艺术史、艺术批评之间的区别？

艺术批评是艺术活动中的一种，艺术生产/创作、艺术传播、艺术接受、艺术批评。在一般的艺术接受、鉴赏之后，还有话想说，表达感受与印象、分析其内容与形式、判断其艺术价值，就进入了艺术批评的环节。艺术批评有着漫长的历史。

现在在朋友圈找出艺术评论，看谁最快，念出来。

比如，看过电影之后的表达。豆瓣短评、微信朋友圈。

<https://movie.douban.com/subject/26754233/?from=showing>

饶曙光、李道新朋友圈。元图像的朋友圈。徐冰展览。

看展览。展览手册。巫鸿评隋建国。

艺术批评是所有艺术研究活动中最平易近人的一个，与艺术理论和艺术史相比。与艺术研究完全没关系的人也会看过艺术评论、甚至做过一点艺术评论。艺术理论，抽象思辨，艺术史，历史研究，与现实生活有距离。艺术批评的同时代性和现场感。

艺术批评 Art Criticism，批评，criticism，与日常语言中的批评不同。critique，批判，康德三大批判。critical，反思性的智力活动。英国批评家罗格夫(Irit Rogoff)将艺术批评的历史总结为criticism、critique、criticality三个阶段。criticism重视评价，critique重视解释，criticality则重视参与，它强调艺术批评应该参与到艺术实践之中，由批评家与艺术家共同完成作品的创作。

批评，辩论、分析、评判、论定之意。

艺术批评是对艺术家、艺术作品、现象、问题等对象进行鉴别、分析、评论、评价的一种话语活动。其对象包括艺术家、艺术作品、艺术现象、艺术问题等，其属性是一种话语行为，包括语言与文字书写。艺术批评是一种独特的智力活动和文类样式。

艺术批评，理解同时代，成为当代人。艺术批评是你介入当代、介入社会生活的最好的方式。批评家建立起与自己的同时代的关系。成为当代在此意味着在断裂与批判中的同时代性。按照阿甘本的见解，真正同时代的人，真正属于其时代的人，是那些既不完满地与时代契合，也不调整自己以适应时代要求的人。正是通过这种断裂与反思，他们才比其他人更有能力去感知和把握他们自己的时代。在各方面都紧系于时代的人恰恰无法看见时代；他们不能把自己的凝视紧紧保持在时代之上。

竹内好“在历史的状况之中”，切身进入“同时代史”，与其同时代共命运。为此也付出了很大的代价，因为与同时代共存，意味着必须要承担历史的错误，但是他不放弃对自己切身参与历史的感觉。竹内好以“在场外观看的看客与奋力奔跑的选手”这个比喻，提出“进入历史”的价值。

艺术批评建立在艺术鉴赏基础上，但其智性因素远超于单纯的鉴赏与接受。艺术鉴赏更多是感性的，艺术批评也有感性的艺术直觉，表达直接的艺术感受是非常重要的，描述情感体验，以此传递情感体验。但艺术批评更有理性的分析阐释与判断。艺术批评挖掘艺术作品从形式到内容的意蕴，或者寻找作品与历史、文化和社会之间的关系，并在这种关系中分析、阐释艺术对象的社会意义与美学价值。

艺术批评并不容易，评判一件艺术作品是难的。如果你想知道评判艺术作品是多么的困难，那就请读一读三四位批评家对同一件作品的不同评价，你会看到三四种不同的评价，从极好到极烂，各自都有自己的标准，有依据这一标准在作品中找到的论据和分析，全部言之成理。你该相信谁呢？与张泠关于《村戏》的不同看法。

影向标 http://www.sohu.com/a/241060357_366834

但康德论述过“美的普遍可传达”/审美共通/美是一种先验综合判断。审美判断是公共性的，不是私人趣味。所以艺术批评才会引起巨大争议，趣味无争辩，但审美则不。基

本的美学判断共识，不论怎样《村戏》好过《西虹市首富》。艺术批评家有能力分辨好的艺术与坏的艺术，真诚的赞美与痛彻的批判，激浊扬清，是批评的要义。

二、艺术批评的媒介

1. 口头：看完电影之后。最不愿意跟人一起看电影，故事、人物、情节逻辑、镜头等。第一届北镇国际摄影节

类似的是大卫·克莱尔巴特（David Claerbout）的静帧视频作品《幸福时刻的切片》（Sections of a Happy Moment, 2007）（图3），呈现了一个小区广场上玩球的欢快人群的瞬间，摄影师用大量相机从不同角度和景别同时性地拍摄了大量照片，再将这些照片组合为一个循环的模仿幻灯放映的视频作品。以全景照片开头——球停留在空中，人群处于停滞的运动状态，之后所有的照片都是同一瞬间的各种角度所见——侧面、仰视、俯视、特写，包括各种非常规视角。一张照片是现实特定角度的断面，当将其与同一瞬间的其他图像并置，就仿佛是风吹动了照片所凝固的时空，只是微小的转换角度，我们好像第一次意识到，在一家人玩球这个笼统的事实中，还有小孩的笑脸、衣服的褶皱、挥出去的手臂、旁观者的背影……艺术家切入了照片所凝固的现实世界晶体的多重侧面，图像匹配了现实，完成了新的意义上的图像-现实。

2. 纸媒：报刊《文汇报》、学术期刊《当代电影》《美术观察》

3. 影视节目：《今日影评》

<https://tv.cctv.com/2021/09/08/VIDEyr0JFcWBevCeEE26ybbN210908.shtml?spm=C53056640335.PfOP8E84DOM2.0.0>

电影公 high 课，

http://v.youku.com/v_show/id_XMTQ0NDU5NTQ2MA==.html?spm=a2h3p.8253869.0.0

第十放映室

4. 网络新媒体：

A. 网络美术批评：雅昌艺术网、Art Forum

https://mp.weixin.qq.com/s/lrVF_VfluvMA2MsIjoqDyQ

<https://mp.weixin.qq.com/s/Dcspvn3kAv8cxKPMs6oezA>

https://mp.weixin.qq.com/s/s9z_qCQLTjz3l3rZlv3muQ

B. 网络剧评：微博“押沙龙在 1966”“北小京看话剧”

《戏剧工作者们，不要再自欺欺人了》

https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_1267758

《评如梦之梦》<https://www.douban.com/group/topic/76541038/>

《押沙龙答林奕华》

C. 网络影评

历史发展。从 90 年代尤其是 2000 年以来，早年的各种论坛，到博客和 moviegoer，再到豆瓣、时光网、微博和微信，网络影评一直在发展。网络影评中的高端一脉，我称之为迷影影评。网络迷影影评已形成一定可辨识的风貌和稳定的中坚群体，他们包括 magasa、大旗虎皮、奇爱博士、卫西谛、妖灵妖、云中、赛人、木卫二、本南丹蒂、LOOK 等等，他们在各种网络平台上撰写了大量关于电影的历史、艺术与技术的文字，其文章包含着良好的趣味、丰富的知识、优秀的艺术感受力和极大的阅片量，可视为中国影评人的代表。

我们首先来看一下网络迷影影评文字的基本面貌，可以电子刊物《虹膜》和迷影网上的一些文章为例。“提倡用趣味性包裹的知识性。我们希望为读者 提供中文世界最具深度和创见的电影文字。”

本南丹蒂（吴 觉人）《当引力消失以后：郭敬明韩寒电影合论》一文说：《小时代》是纯粹的白日梦电影，它和现实关系远不是通常我们遇到的映射关系。可以说，它在力学上篡改了现实世界。在《小时代》里，充斥着大量的同义反复的镜头段落。这些段落并不构成一种氛围或者风格，因为它们本身是从客观现实中拼凑借调来的。这些段落虽然伪装成情节的一部分，但实际上它们并不是故事的元素。因为这些镜头段落是“非历时性”的，它们

摆脱了时间流——叙事电影的天然结构，形成了高度浓缩的“黑洞”。随着(观众的)时间，《小时代》的故事会被这些“黑洞”吞噬。最终它会成为一个最纯粹的广告：关于自身的广告
<https://read.douban.com/reader/ebook/5319594/>

影评公号，幕味（文慧园路三号）、虹膜。微信影评人/迷影影评人。在公众号上，他们介绍欧美新片，评论国产院线，介绍电影之艺术与历史的知识，讨论伟大的导演、有才华的新人，为影片打分，发布意见，引导观众。相比微信之前的网络影评媒介，作为自媒体的公众号更为开放，为更为丰富的迷影文化的培育提供了条件。

大旗虎皮评《红海行动》<https://mp.weixin.qq.com/s/nMBHxcslwPIgIp4CIS5skg>

三、什么人在进行艺术批评，批评家的种类

蒂伯代《批评生理学》：三类：报刊记者“自发的批评”，大学教授“职业批评”，作家“大师的批评”

1. 艺术家批评：

谢飞，<https://m.douban.com/people/114515320/>

http://www.360doc.com/content/17/0303/18/7872436_633690567.shtml

陈凯歌在《演员的诞生》第二季上的表现 16:20

<https://v.qq.com/x/cover/6nw0djz0lquwfy3.html?ptag=baidu.aladdin.variety.paly>

y

比如说在徐娇和胡先煦的《卧虎藏龙》里，大家都觉得他们的「表演不对」，但是直到陈凯歌说话，我们才真正明白，当这两个人物换成徐娇和胡先煦来演的话，要「怎么样去对」。

学员是摸索、揣摩和尝试人物。评委们则是用自己的经验去理解和判断人物。陈凯歌是站在了更高的立场上，去看这段故事的合理性，这种合理性甚至包括了人物的前史、情感变化、甚至还有未来的走向。在他的脑海里，应该早就有了整个完整的故事，甚至是所有人物的人生。

2. 学院批评：

学院派影评，知识生产，独立的学术事业。缺乏媒介素养，不进入创作和产业的现场

学院派美术批评，以艺术理论和艺术史的专业知识为基底，对艺术对象进行深入分析和阐释，不为痛快淋漓的判断，而是在理论和历史的脉络里安置艺术、解释艺术。独立的学术事业。彭锋分析《蜻蜓之眼》

在媒体批评日益堕落的情况下，学院批评成为独立的、有深度的艺术批评的保留地。

3. 媒体批评：

因为批评的现场感和当代性，批评从来都没有离开过媒体的游戏。

报刊媒介，1980年代《纽约时报》养活一大堆职业批评家，所谓独立批评家，与片方、艺术家、美术馆、画廊都没关系。罗杰伊伯特（Roger Ebert）、Hal Foster

自媒体/新媒介：批评的媒介性被前所未有的放大。

公号批评，批评者成为了媒介运营者。以往，网站文章作者基本只是单纯的内容发出者，而微信公众号则首先是一个独立的媒体产品，公众号主人并非纯粹的内容写作者，而是首先作为一名媒体经营者，负责一个完整产品的方方面面。从单纯的内容提供者到独立的自媒体经营者，电影公众号在创造更为丰富与多样的迷影文化，但也将电影批评所包含的媒介属性前所未有地放大。媒体经营者的身份很快将其拉入适应媒介特性，取媚用户，改变文风——标题党。

公众号文风（短小、图像化、碎片化、虚拟人格、油滑娱乐文风）

短小已经成为常规，长了反而费劲，写作三五行的比豆腐块还小的评论文字，已经成为影评人最轻车熟路的工作。“影向标”。问题是，短评原本应该是一个完整的有着一定长度的评论的精华压缩，短评必须能够展开，写作者必须能够为其判断提供论据。短评不能独立存在，它应该随时指向一个有长度的充分而严谨的论证与分析过程(可以没有被写出来，但必须能够被写出来)。而现在，一些短评作者未必可以为自己漂亮的犀利之言提供有长度的分析过程。如今影评人短评写得太多了，既然短，就是只有意见与判断，而没有分析和论证，因此意见与判断就容易轻易作出，常现惊人之语。长久写作短评，缺乏有长度的写

作，判断与分析就调动不起写作者具备的电影史、电影艺术与更多人文学科的知识，越写越干瘪。最好的短评提供者“影向标”，看多了也会腻，一些作者进入微信平台后主要就是短评、千字文的提供者。我自然知道批评文章不同于大部头的电影研究著作，但它还是需要一定的体量，以调动出电影史、电影艺术和技术的知识，乃至更多的人文思想储备，来支撑评论和判断。而现在，我确实发现，那些我所信任的影评人们越来越少写作长文了。优秀的作者长久提供这样的文章，优秀的作者被长久需求仅生产这样的文章，未必是有益的。

“碎片化写作”的危机，短评、小文章、多配图这些微信媒介的特性，反映到适应于此的写作者那里，伤害是长久的，如今的影评越来越好看，可是这种媒介特性根本上会将“深度性”慢慢推远，尽管现在也许还不明显。资讯性的公号写作，写得快速、写得分散，尽管也有影史梳理、历史知识和细致的影片分析，但总体上却主要体现为信息和知识的累积，而非思想的深入和辩证复杂的思考。

公众号作为自媒体，其文章具有一种鲜明的个人特色，并塑造出一种突出的虚拟人格，大部分文章都以一个固定的称呼来自况作为叙述者，以形成与读者之间的亲切的个人化交流的效果。比如“毒舌电影”自称“毒sir”，“独立鱼电影”自称“鱼叔”，“文慧园路三号”自称“葛格/妹子”，用这样的个性称呼取代“我/我们”，马上就将严肃性降低，罩上一层由浪漫狗血韩剧和草根式鄙俗网络文化共同编织成的语言风格。

公号文章中常以聊家常开篇：“早就有人说过，这是去年最催泪的一部剧情片，据说是看的人必哭。其实我起先是不太信啦，不过，最近整个人比较容易激动吧，情绪也颇多起伏，之前看剧场版《火影忍者》就感动得一塌糊涂。所以，看这个片子也难免要跟着哭上一场了。”虚拟人格定调后，文章使用众多网络流行词汇和句式就顺理成章，比如“撕逼大战”“文艺骚年”“接受无能”“配一脸”之类，这在越来越多出现于公号上的90后新锐影评人那里很普遍。在过去的迷影网和《虹膜》那里很少见这样的语言，但如今出现在了同一影评人群体主持的公众号上。不同的人自然具有不同的话语风格，magasa不同于奇爱博士、桃桃林林不同于赛人，但不得不说，一种戏谑、贱萌、啰嗦、油滑、充满各种网络流行语的文风正在越来越普遍，不只是词汇与语句，而是腔调。这种文风自然是微信媒介带来的，我们确实是在手机屏幕上最常看到类似的虚拟人格叙述者说出的戏谑、贱萌的话语，这来自于微信个人化自媒体的属性，这种属性与用户的娱乐需求相结合，造就了这种油滑的娱乐文风。

问题是，文风怎样？文风会影响知识和判断的传达吗？这种语言、风格与自我形象是否会产生内容的偏向？必须说，这种文风对于电影批评是有害的，它容易将对象娱乐化。形式寻求内容，一种语言风格会倾向于讲述某种内容，文风会产生内容的偏向，戏谑化、贱萌化的表达倾向于讨论商业电影和娱乐大片，会躲避批评的严肃性和批评的难度，这种油滑文风没有办法进行复杂的、有难度的、需要多重限定的和思辨的批评，而只适合简单的确定无疑的判断，并且每当遇到分析的困难，难以黑白分明之时，都会以一句戏谑之言掩盖问题的深入。由表达的惯性带来思维的惯性，公号影评人也许会越来越无法做思辨的批评。

4. 大众批评：人人都是批评家

四、艺术批评：繁盛，还是危机？

20世纪被称为批评的世纪，21世纪是批评消失的世纪？

罗杰·伊伯特：影评人作为一种职业可能真的快要消失了，但影评作为一种专业依然生机勃勃。

1. 繁盛：

范围：人人都是批评家。批评的门槛降低，知识、媒介。

2000年以来，网络兴起，在各种论坛中一群热爱电影的人聚集起来，他们谈论关于电影的一切，欧美艺术电影、台港新浪潮、第五代第六代、地下电影等等。一种电影文化公共空间兴起，迷影影评人。卫西谛曾回忆自己的迷影经历：“1997年学会拨号上网，世界忽然就不一样了。有着同样喜好的人，原先都散落在黑暗的四面八方，忽然星星点点的都能看见了。通过BBS，以往根本不可能出现在同一现实空间里的人逐渐汇聚，构成了‘趣

味的共同体’。……个人与个人的隔离状态被打破了，而电影成为了彼此亲近的通行语言。”网络迷影文化，对抗盗版碟片、VCD、DVD时代的个人孤独。

大概以新世纪初《英雄》《无极》等大片的出现为起始，中国电影产业在长时间的低迷之后开始兴起，电影重新成为大众消费的重要内容，网络影评的参与者大量增多。大片带来的不仅是中国电影产业的兴起，也是网络影评的大众化与狂欢化，大量普通电影观众参与到网络影评当中来，对国产大片进行冷嘲热讽，电影成为文化事件，网络影评推波助澜。这当然也跟网络这一媒介自身的进一步发展相关，网络前所未有地渗透进现实，虚拟空间与日常生活日益纠缠难辨，网络民主与网络暴力成为双刃剑，网络影评正是网络文化的微观表征。现在，一方面，大片讨论模式延续至今，几乎所有的大制作大导演作品都会成为网络评论热点，如《色戒》、《南京！南京！》、《唐山大地震》、《让子弹飞》、《一代宗师》《战狼》《我不是药神》等，只不过不再是单一骂声，而是骂与赞对峙鲜明，对一部电影的不同态度甚至可以区分友敌，电影态度成为生活态度、政治立场与世界观的表征。与张冷关于《村戏》的论争。友尽，友谊的小船。从创意，到制作，再到完成、宣发、公映和大众评论，全部与互联网紧密结合，网络话语从影片尚未诞生就伴随左右，直至上线下线，短暂余波之后最终被另外的话题取代而消失。网络影评成为电影产业的一部分，也成为中国当代电影文化的重要内容。

这种迷影影评的交流互动在 2013 年留下了在中国当代影评史上值得记录的一笔。随着王家卫《一代宗师》的上映与评论的两极分化，凤凰网、新浪网和 moviegoer 先后举行了三次影评人讨论会，集中赞美者与不满意者，双方进行论辩。参与者几乎涵盖了全部主要迷影影评人，包括木卫二、奇爱博士、LOOK、本南丹蒂、兰波、郝建、赛人、电子骑士、叶航、九只苍蝇撞墙、云中、风间隼、仁直、谋杀电视机，等等。讨论全方位触及了《一代宗师》所涉及到的电影艺术与电影史问题，包括影片的叙事、人物、对白、空间、色彩、影像风格、镜头运用、导演艺术、编剧、佛禅、武艺、民国文化、配乐、王家卫电影传统、电影的本性、文艺片、观众接受、中国影评状态，等等。这场讨论与争辩成果丰富，当然这并不意味着达成统一的意见，但确实使问题更加清晰，回答了影片中何种因素达成何种效果，及为何在许多人那里这种效果是失败的。这场讨论是中国当代网络影评前所未有的健康的、建设性的、有效的交流讨论，在一定程度上也为《一代宗师》的艺术价值及在电影史中的位置给与定位。

电影是时代症候、集体情感结构的中心，电影评论格外繁盛。

《战狼 2》《我不是药神》等所引发的巨大讨论。

影响：

影评逐渐对产业的巨大影响，影评公号成为产业链中营销的重地。影评对票房的影响 2016 电影批评年。《百鸟朝凤》。《长城》，张艺谋已死，恶意影评，豆瓣评分。

2. 危机：

姜文电影《邪不压正》：[https://pan.baidu.com/play/video#/video?path=%2F我的资源%2F邪B压正\(1\).2018%2F邪不压正.Hidden.Man.2018.TC720P.X264.AAC.Mandarin.mp4](https://pan.baidu.com/play/video#/video?path=%2F我的资源%2F邪B压正(1).2018%2F邪不压正.Hidden.Man.2018.TC720P.X264.AAC.Mandarin.mp4)

史航饰演“华北第一影评人”潘悦然，戏份不算多，但每一场都充满着张力。由于这位“华北第一影评人”在片中被称作“潘公公”，而且“只认得五个字”。许多观众就开始解读起来，“姜文是在嘲讽影评人”、“他在骂影评人是太监”、“这是在报《一步之遥》时的仇”。

艺术家与批评家之间的紧张关系，当代国产电影

you can you up, no can no bb

A。产业环境的变化。影评人对创作指导意义的丧失，1980 年代导演听从影评人评价的状态消失了，钟惦棐等一言九鼎的批评家消失了。影评对票房的影响很大，但是对创作的影响很小。

美术批评的边缘化。与 80 年代相比，美术批评与创作的蜜月关系逐渐脱离。批评家的判断在美术价格、拍卖等领域所起到的作用越来越微弱。面对双年展、艺术博览会体制，策展人和画廊老板已经取代了批评家的位置。资本的运作，有效地侵蚀了传统上属于艺术批评的地盘。艺术批评失去了用武之地。在批评家的时代，批评家的评价直接影响艺术家

的成就，甚至出现艺术家因为害怕批评家的评价而不敢展出作品的情况。但是，随着艺术的急剧变迁及其发展方向的多元化，随着艺术市场的成熟，艺术与资本的关系日益密切，批评家的评价逐渐失去效力。

哈尔·福斯特称之为“后批评状况”。2002年，由《十月》杂志编辑部组织，名为“艺术批评的当下状况”。按照哈尔·福斯特的观点，2002年的那次讨论中，与会者已经认识到艺术批评所处的后批评状况。后批评状况下的美国艺术批评体现为，相对于之前语言学、社会学和精神分析理论的丰富话语资源，后批评状况下此类话语更新减缓；作品交易可以在话语真空中进行，无须批评的介入；批评家对艺术作品的判断已被策展人和收藏家所代替，他们已经无须以批评作为中介来认识作品；批评写作的门槛降低，以至于艺术家、读者、新闻工作者和观众都可以成为批评家。

B. 新媒体的影响。职业专栏批评家的消失。首先是媒介的变化，纸媒衰落。20世纪80年代，哲学家丹托为了成为《国家》杂志的专栏批评家，放弃了他在哥伦比亚大学讲座教授的职位。由此可见，在那个时期，批评家的地位高过知名大学讲座教授。进入互联网时代，情况发生了倒转，不再有教授改行做批评家，只有知名批评家改行做教授。比如，20世纪80年代活跃在纽约的知名美术批评家福斯特(Hal Foster)，90年代就进入大学教授美术史。

中国的情况。一直没有形成纸媒专栏批评家/职业批评家。我曾经呼唤纸媒让利，养活批评家，呼吁1字1块钱的稿酬。Magasa等也一直呼唤付费阅读。

单纯以影评为职业而获得生存者，似乎只有卫西谛和木卫二两人，原因最主要就是以影评写作不足以维持生活。中国的稿费 and 版税过低，这导致影评人的独立性难以维持，难以拒绝来自片方的利益诱惑。同时导致影评人的持续性差，纵观中国媒体影评人和网络影评人，基本上五至十年就更新一批，绝少有像美国影评界大佬那样以影评为毕生事业的人。木卫二曾在访谈中曾提及自己拥有几个一字一元的媒体专栏，保持这个需求力度，尚可谋生。

但中国很快就进入高度发达的新媒体环境。自媒体日益破坏了严肃的媒体艺术批评。

公号影评作为一个媒介经营产品，对媒介资本毫无抵抗力。毒舌电影很骄傲地声称自己坚守“不被片方和市场左右作用的独立性”，“站在与用户统一的立场”。确实，微博微信上影响力大的影评意见领袖现在是越来越不好收买了，所以才会有大导演和片方怒斥影评人的事情。但这恰恰就是新的问题所在，媒介经营带来了用户与流量拜物教，这是新的资本依附形式。几十万、几百万的用户与粉丝是一切盈利的基础，现在取媚用户比取媚片方重要得多，掉粉比得罪导演严重得多。于是，语不惊人死不休吸引注意力——标题党、夸张、偏激、毒舌，致力于经营一种虚拟人格，形成一种亲切的个人化交流效果——毒sir、桃姐、云舅……这一方面对电影产业和创作带来一些不良影响，同时在我看来，更重要的是会伤害影评写作本身，使得影评越来越远离知识生产、越来越接近于一种娱乐产品。一篇吸引用户的影评文章，和一篇作为知识和学术生产的影评文章，根本是不同的标准。如果话语被媒介资本绑架，服务于媒体运营、注意力经济、流量变现等，则根本有违于电影批评的独立性准则。这些利益的诱惑在越来越扭曲电影评论，用对用户与流量的追求来取代对电影的真诚的自我判断，我们就没资格再以独立公正的影评人自居。

在巨大的资本(包括产业资本和媒介资本)面前，影评人群体在极速地蜕变和分化。影评人们忙碌着，各显神通，影评写作与各种媒介和资本深度搅合。曾经单纯出于热爱、通过写作在网络公共空间中进行自我表达与对话交流的环境一去不复返了，某公号已经在运作从创作到购票的全链条功能，一些我所信赖的优秀影评人已经很少写作长文了。影评人现在满脑子思考的是如何开发产品、吸引流量、巩固用户粘性、获取名望与利润，在这样的媒介资本狂潮之下，影评写作实在是太渺小了。

问题在于，当我们反身回到学院批评的阵营时，学术期刊上的文章。必然会丧失批评的一些基本属性，即现场感、激烈的热度、鲜明的态度、对创作的介入、那种切肤之痛、一种痛感等。而当以报刊媒介或新媒介为主要途径时，媒介偏向又会带来难以避免的损伤。真正的批评必须平衡这两者。批评是中介，理论与创作的中介，创作与公众的中介，

五、辩论艺术批评有用吗

正反辩论，无用论：无用于创作；无用于观众

有用论：有利于创作；有利于观众；

批评家介入当代，作为职业养活批评家

独立性：一种智力生产，学术成果，同样具有艺术创造性、具有审美价值
批评写的比创作好

六、艺术批评的价值与意义

迷影影评人。大旗虎皮曾这样评价巴赞：“巴赞与其他迷影人的不同之处在于，他有一种深深埋藏在个人激情背后的‘使命感’，我们可以把这种‘使命感’看作战后所有为电影而工作的迷影人的代表性气质，巴赞带着扎实的理论储备和非凡的美学修养，拥抱求知若渴的大众，他支持民间放映，积极结交影评人和知识分子，用最平实的语言撰写最深入的文章。”这种“使命感”应该在所有艺术批评家身上存在，用自己对艺术的热爱、知识和理解来影响创作、教育公众、乃至认识自我。

1. 艺术批评对创作的意义

好的艺术批评对创作具有重要意义，这是被艺术史与艺术批评史不断证明了的。艺术批评有与创作成为蜜月的时期，比如 19 世纪对同时代艺术的批评，20 世纪格林伯格与抽象表现主义合二为一的时候，而在中国，则是 20 世纪 80 年代批评引领艺术潮流的时候。

A. 19 世纪对同时代艺术的批评，波德莱尔对艺术现代性的肯定。

19 世纪的法国，巴黎经常举行各种展览会——双年展或年度展，关于展览会的报道文体在 18 世纪已经得到了发展，由狄德罗抬高地位。每年，一些最好的作家对展出的作品作出评价：司汤达、戈蒂埃、波德莱尔、龚古尔兄弟和左拉便是如此，甚至也激起了政治家们的注意，如基佐、梯也尔等。所有这种写作常常具有新闻记者即兴创作的缺点，它通常缺乏足够的历史和审美知识；但是它不可比拟的优点就是与现时出现的艺术联系在一起。批评家们找到了有关现时艺术的意识。

波德莱尔，诗人，艺术批评家。

《1845 年的沙龙》《1846 年的沙龙》

“我们至少可以跟一位以几本小书著名的作家同样正确地说：我们说的话，报纸是不敢印出来的。我们是很残酷很蛮横吗？不，正相反，我们是公正的。我们没有朋友，这很重要，也没有敌人。”

“德拉克洛瓦先生肯定是古代和现代最具独特性的画家。事情就是这样，有什么办法？没有一位德拉克洛瓦先生的朋友，就算是最热情的，敢于像我们这样说得干脆、直截、厚脸皮。幸亏时间的迟到的公正减弱了积怨、惊诧和恶意，渐渐把一个个障碍带进坟墓，我们才走过了那个时代。……对德拉克洛瓦先生总是要有一点点争议的，恰好需要这么一点点以增加他的光环的亮度。这样更好！他有权永远年轻，因为他从未欺骗过我们，因为他从未像某些我们送进先贤祠中的忘恩负义的偶像那样对我们撒谎。德拉克洛瓦先生还未进学士院，然而他在精神上已是其中的一员了；他早就说出了一切，说出了成为最杰出者所需要的一切，这是没有异议的；他剩下的就只是在善的道路上（他一直是在这条道路上）前进了，这真是一个不断地追寻新奇的天才的神奇壮举。”

“《圣女玛大肋纳在荒野中》这是在很窄的背景中一个跌倒的女人的头。右上方，一角天空或山石，某种蓝色的东西；玛大肋纳眼睛闭着，嘴是软绵绵的，没有生气，头发散乱。一睹之下，无人不会想象出艺术家在这个简简单单的头上放进了怎样的内在、神秘、浪漫的诗意。像德拉克洛瓦先生的许多画一样，这个头也几乎全部是用晕线画的；色调远不是明亮或强烈的，而是很柔和、很有节制的；画面几乎是灰色的，然而有一种完美的和谐。这幅画向我们证实了一个早被猜测到的真理，这在另一幅画里更加明显，我们一会儿再谈：就是德拉克洛瓦先生比以往任何时候都强，而是在一天天不断再生的前进道路上。”

“首先，威廉·奥苏里埃先生不要对我们热烈地赞扬他的画感到惊奇，因为我们是认真细致地分析之后才下了决心的；其次，他不要对部分法国观众给予他的粗暴无礼的

对待、走过他的画前发出的笑声感到惊奇。我们见过不止一位在新闻界举足轻重的批评家走过他的画前甩给他一句俏皮话让人发笑，作者不必介意。获得一种《圣幸福里安》式的成功究竟是一大快事。

成名有两种方式：年复一年的成功的积累和晴天霹雳。作者想一想人们对《但丁和维吉尔》的聒噪吧，让他坚持他自己的路吧；还会有许多令人痛苦的嘲讽落在他的作品上，然而它将留在每一个有眼光有感情的人的记忆中；让他的成功越来越大吧，因为他理应成功。

在德拉克洛瓦先生的那些绝妙的作品之后，这幅画的确是本次画展上的重头作品；让我们说得更确切些，在某种意义上，它是一八四五年沙龙上的独一无二的油画；因为德拉克洛瓦先生很久以来就是一个著名的天才了，是一个已被接受和认可的荣耀了；今年他拿出四幅画；威廉·奥苏里埃先生昨天还不为人知，他只送来一幅画。

……这件作品会立即获得成功吗？我们不知道。的确，公众总是有一种意识和一种善意推动他们走向真实；但是必须把他们放在一个斜坡上，推他们一把，而且比诸奥苏里埃先生的才能，我们的笔更不为人知。”

“布朗热。拿来了《神圣家族》，拙劣；《维吉尔的牧童》，平庸；《浴女》，略胜于杜瓦尔—勒卡缪和莫兰的东西，《男子肖像》倒是色彩很好。这是旧浪漫主义的最后的废墟——来到一个人们普遍认为有灵感旧足够了、灵感取代一切的时代，就是这种东西——这是马泽帕的狂奔乱窜引向的深渊。是维克多雨果害了布朗热先生——在害了那么多别的人之后——是诗人让画家跌进了深沟。不过，布朗热先生画得还不错（看看他的肖像画吧）；可是他在什么鬼地方拿到了历史画和有灵感的画家的证书？难道是在他的显赫朋友的序言和颂歌里吗？”

伟大批评家波德莱尔。作为批评家的热情、气魄。高度的自信、真理在握，不需要历史距离的沉淀，我来判断。非凡的美学修养、极敏锐的艺术感受力、丰富的艺术理论与艺术史知识。处在历史现场，介入，批评的温度。责任感、使命感。

波德莱尔，1846年的沙龙，论康斯坦丁·盖伊的《现代生活的画家》。现代性最显著的特征是其趋于某种当下性的趋势，是其认同于一种感官现时的企图。“现代性是短暂的、易逝的、偶然的，它是艺术的一半，艺术的另一半是永恒和不变的。……如果有一种特定的现代值得成为古代，就必须从中抽取人类生活不经意地赋予它的那种神秘的美”。波德莱尔的态度使得系统地比较现代人和古代人成为不可能。因为从过去幸存的东西就是诸多连续的现代性的表现，他们中每一个都是独特的，并因此有其特有的艺术表现形式。

对现时的自觉意识。现代性经常被刻划为一种时间的不连续的意识：一种与传统的断裂，一种全新的感觉，一种面对正在飞逝的时刻的眩晕的感觉。波德莱尔取笑同时代的画家，他们认为19世纪的服装极度丑陋，而只描绘古代的袍褂。绘画的现代性不在于把黑色的衣服画出来，现代画家是这种人，他能够表明黑色的外套是“我们时代必要的服装”，“上装与外套不仅拥有了它们的政治的美，那时一种普遍品质的表达，而且拥有它们的诗意的美”，“真正的画家，他能使我们通过色彩和构图发现并且明白我们打着领带、穿着漆皮靴子时的样子是多么伟大，多么富有诗意”¹从一种由来已久的永恒性美学转变到一种瞬时性和内在性美学，前者是基于对不变的、超验的美的理想的信念，后者核心价值观是变化和新奇。

波德莱尔把现代性定义为“短暂的、易逝的和偶然的”。但是成为现代人并不在于认识和接受这个永久的时刻，相反，它在于选择一个与这个时刻相关的态度；这种态度在于重新夺回某种永恒的东西。这种永恒之物既不在现在的瞬间之外，也不在它之后，而是在它之中。现代性是一种态度，这种态度使得掌握现在的时刻的“英雄的”方面成为可能。现代性不是一个对于飞逝的现在的敏感性的现象；它是把现在“英雄化”的意志。

福柯：把现代性想象为一种态度而不是一个历史时期，这种态度是与当代现实相联系的模式，一种思想与感觉的方式。

¹ 波德莱尔：《1845年的沙龙》，转引自伊夫·瓦岱：《文学与现代性》，北京大学出版社2001年7月，第57页。

艺术应当成为当代的，在波德莱尔那里现代性不再是一种给定的状况，而是，变得现代是一种选择，英勇的选择。现代性显得是一种精神冒险，诗人动人去探索邪恶的禁域，他理当去发现并采摘其危险的美丽的花朵。艺术家的使命类似炼金术士从泥土中提取黄金——《恶之花》。“时髦生活的景观，以及成千上万游手好闲的人——罪犯与被供养的女人——在一个大城市底层浪荡的景观”。

当代可以被理解为一个动词，是“去成为当代”，成为当代的，意味着波德莱尔式的将现时英雄化，用当代的语言描绘当代的生活，根植于时间当中，直面这个时代的真的问题。对波德莱尔来说，现代性不是一种要艺术家去复制的现实，而是他想象的一件作品。波德莱尔在美学上是一个现代性的捍卫者，同时也差不多是现代艺术家同其时代的社会和官方文化相疏离的典范。

B 中国现代美术思潮与批评家。

栗宪庭，1949年生吉林省，1978年毕业于中央美术学院中国画系。1979—1983年任《美术》杂志编辑，正值中国刚刚改革开放，力图从文化战略的角度把握当代艺术的新变化。推出“伤痕美术”、“乡土美术”和具有现代主义倾向的“上海十二人画展”、“星星美展”等。

被西方知名媒体专栏作家称为“中国当代艺术教父”。在杂志上组织过“现实主义与现代主义”、“艺术中的自我表现”、“艺术中的抽象”等理论的讨论。

八十年代中期至1989年担任《中国美术报》编辑，为“八五运动”的传播和组织工作做了大量工作。这一时期，栗宪庭推崇的艺术家是艺术家丁方，并撰写了中国批评史在这一时期最重要的批评文章：《时代呼唤大灵魂的生命激情》，以肯定丁方的艺术。

1989年以后，栗宪庭为新的艺术现象定名，并做了比较系统的研究，推出了“政治波普”、“玩世现实主义”、“艳俗艺术”等艺术流派。

关于星星美展的讨论

1979年9月27日，中国美术馆出现了奇怪一幕。馆内正在展出《建国三十周年全国美展》，馆外公园的铁栅栏上，却起起伏伏地挂满了奇怪的油画、水墨画、木刻和木雕。这些怪东西吸引了不少路过或打算进馆看展览的观众。这就是星星美展的第一次展览。

1979年9月27日，“星星美展”正式在中国美术馆东侧的小花园铁栅栏上展出。展览导致了很大程度的轰动。展出的150多件油画、水墨、钢笔画、木刻、木雕引起了观众的极大兴趣，并且吸引了一些专业美术工作者。展览的第二天警察出面干涉，要求艺术家撤回展览的作品。9月29日，“星星美展”正式遇到了困难。

展览被撤销后，“星星”的成员们曾通过北京市美协负责人刘迅同各方进行联系，但是无效。在9月29日晚上，由“星星”和其他一间民间刊物的人商议决定在第三天——中华人民共和国成立三十周年纪念日——举行一次抗议游行，并正式控告北京市公安局东城分局。后来，游行的名称被改为“维护宪法游行”。

在第一届“星星美展”的“前言”中，艺术家们说：世界给探索者提供无限的可能。

我们用自己的眼睛认识世界，用自己的画笔和雕刀参与了世界。我们的画里有各种表情，我们的表情诉说各自的理想。

岁月向我们袭来，没有什么神奇的预示指导我们的行动，这正是生活对我们提出的挑战。我们不能把时间从这里割断，过去的阴影和未来的光明交叠在一起，构成我们今天多重的生活状况。坚定地活下去，并且记住每一个教训，这是我们的责任。

1980年，《美术》杂志3月号刊登了栗宪庭以“本刊记者”的身份写的一篇题为《关于“星星美展”》的文章，并发了五幅“星星美展”的作品。

《关于“星星美展”》

1981年的《美术》1月号上，刊登了一篇署名“子泉”的短文。文章的标题是《致星星美展作者们的一封信》，在这篇短文中，作者抱怨了“星星美展”中的许多作品他看不懂，“不仅我看不懂，我们这里好多同志看后也都不懂”：我们反对把美术仅仅变成图解和标语口号式的作品。但是我们应该承认美术作品是属于意识形态范畴的东西，应该把美术作品作为教育人民的一种手段，使人看了作品，潜移默化，从而提高共产主义道德、品格的修养。因此，需要有一定的内容。这又牵涉到第一个问题，就是要使人看懂，光是

在形式上玩弄，是搞不出名堂来的。……一种什么也不像的石雕，能给人以什么样的美的享受？又有何教益呢？

叶朗：《自我表现不是我们的旗帜》

1980年12月20日，第二届全国青年美展。罗中立《父亲》

关于《父亲》的争议

相关于形式问题、现实主义、现代主义、自我表现等的讨论。吴冠中、邵大箴、栗宪庭、叶朗

吴冠中：《绘画的形式美》《关于抽象美》

造型艺术除了“表现什么”之外，“如何表现”的问题实在是千千万万艺术家们在苦心探索的重大课题，亦是美术史的明确标杆。

抽象美是形式美的核心。

《关于形式美的讨论》

《江苏画刊》1984年改版为月刊，它的命运将和中国美术当代运动联系到一起。

当时的江苏美术出版社社长索菲和《江苏画刊》主编刘典章，虽然本人并不从事现代艺术活动，但他们具有开放的态度，使得当时在工作的几位编辑都能处于较为主动的状态。南京地区在“八五”时期是现代艺术活动的中心之一，在一系列本地的活动受到关注的同时，《江苏画刊》对全国各地现代艺术活动都密切关注和积极报道，很快形成了自己鲜明的杂志形象——关注当代，关注现实。在媒体缺乏的年代，曾出现过美术院校的学生人手一册、争相阅读《江苏画刊》的情形。《江苏画刊》也在这一时期迅速扩散影响，不断地为中国当代艺术推波助澜。

《江苏画刊》从“八五”至1990年代初期，一方面大力介绍国外新艺术，一方面将目光始终聚焦在国内的新艺术发展上，大力推介的先锋艺术家有：谷文达、徐冰、吴山专、耿建翌、丁方、倪海峰、张培力、张晓刚、王广义、周春芽、叶永青、毛旭辉、刘小东、方力钧、刘炜、李山、孙良、喻红、韦蓉、杨志麟、黄峻、沈勤、管策、王劲松、李天元、宋永红、宋永平、赵半狄、林一林、徐坦、曾梵志、魏光庆等等，几乎所有在“八五新潮”前后有过活动的艺术家，都在《江苏画刊》上有所推荐。难能可贵的是，《江苏画刊》除了竭力推动新艺术，还对中国传统绘画在新时期的发展予以很大关注，“新文人画”、在“八五新潮”当中以传统方式介入的新水墨，它的一大批创作群画家如董欣宾、朱新建、王孟奇、陈平、江宏伟、刘二刚等等被重点介绍，还有一批新的水墨实验画家如朱振庚、李津、李孝萱、王彦萍等画家通过《江苏画刊》被介绍给读者，要列举一个完整的名单是很困难的，这些艺术家后来也成为了中国当代艺术的重要力量。

20世纪80年代的媒体不太多，关注中国当代艺术的就更少，从事前卫性质艺术创作的艺术家们处境相对困难，在商业上一点机会都没有，媒体的看法对他们的工作有着极为重大的意义，它甚至支撑了艺术家工作的决心和信心，《江苏画刊》杂志社的编辑与当代艺术家有着良好的关系，艺术家也将画刊视自己的知音和朋友，那确实是一个较为难忘的年代。

对当代艺术批评建设是《江苏画刊》另一个重要的工作，中国当代艺术一大批批评家如彭德、皮道坚、栗宪庭、高名潞、李小山、王林、吕澎、鲁虹、王南溟等等，通过《江苏画刊》营造或扩大了自己的声誉，他们也将《江苏画刊》视为一个构建了自己艺术理想的园地。20世纪90年代初，《江苏画刊》发起一场关于“意义”的讨论，大概是近20年来最大的一次艺术理论家和批评介入的理论性探讨。

张蔷《现代艺术在中国》（1988、1989）

我在上面已经说到中国的现代艺术进程将是曲折的，至少需有两代以上艺术家的不懈努力才能奠定坚实的基石，这个行进期就是前现代艺术期。而眼下重要的是需要反省，对近十年现代艺术探索的成败得失反省。这反省的目的不是导致气馁和自暴自弃，而是在思索与探讨中明确目标，寻求新的道路，继续走下去。……我相信只有解释其不足，找出问题之所在并试图解决才有所裨益。在眼下再一味鼓吹现代艺术的成绩如何如何是不足取的。

我以为现在已是冷静地分析过去十年、尤其近三、四年的实际情形，审慎地作出判断，以求新路的时刻，现代主义艺术在中国未来的生产发展，在很深刻的意义上也有赖于今日深层的反思。

两年前的话：

事实上，不管你意识到了没有，也不论你承认不承认，美术正处在从中国传统的艺术模式向现代艺术演进的前现代艺术期。一切对推动现代艺术到来而奋力的美术创作家和理论家，从每个人的角度看，他们都是极平凡的铺路石，艺术发展接力棒中的一棒。……我仍然坚信，在本世纪的最后十五年里，在下世纪的最初年代里，必将熔铸出一批神经坚强的富于创造力的美术家，迎来中国现代艺术的光明前程。

2. 艺术批评对接受的意义

作为艺术家与公众之间桥梁的艺术批评。

帮助观众选择。影评、剧评。影向标。押沙龙在 1966：让烂戏不好过，让好戏不寂寞帮助观众更好理解作品。

看完电影去看评论。

从社会历史和审美形式角度阐释“独异”艺术作品的内涵，帮助公众理解艺术的这种难解性。批评家不是艺术作品中显豁意义的记录者，而是特定作品蕴含的隐秘意义的阐明者、含混不明的艺术潮流的命名者。正是在人们理解在艺术的过程中发生困顿之处，批评才显现自身。批评家是帮助受众在历史洪流和纷繁现象的迷雾中拨云见日之人。纵观 20 世纪西方艺术界，批评家们可谓不辱使命，一直以敏锐的眼光审视艺术动态，给其命名，做出阐释，产生了罗杰·弗莱、克莱门特·格林伯格、哈罗德·罗森伯格、列奥·斯坦伯格、迈耶·夏皮罗、罗琳莎·克劳斯、哈尔·福斯特、鲍里斯·格罗伊斯等一大批杰出批评家。

回顾巫鸿评隋建国。波德莱尔的评论

明清小说评点。脂砚斋评点《红楼梦》，脂批，脂本。脂砚斋其人与《红楼梦》的作者及其家族应当有着十分密切的关系且社会地位完全相同。脂批中往往对作者的创作意图、手法和隐喻进行说明，并为红学的“探佚学”提供了最直接、最主要的依据。

甲戌本第一回有一段眉批总述“书中之秘法”的批语：“事则实事，然亦叙得有间架、有曲折、有顺逆、有映带、有隐有见、有正有闰，以致草蛇灰线、空谷传声、一击两鸣、明修栈道、暗度陈仓、云龙雾雨、两山对峙、烘云托月、背面敷粉、千皴万染诸奇书中之秘法，亦不复少。”脂批中提到的其他具体写作手法还有：伏脉千里、春秋字法、横云断岭法、云罩峰尖法、拆字法、三五聚散法、偷渡金针法、不写之写、未扬先抑法、倒卷帘等等大约四十余种。

全书的本旨是：“无材可去补苍天。”第一回甲戌本的侧批明确认定这七个字是“书之本旨”。

脂砚斋可以决定一些小说内容的增删。第十三回，写秦可卿之死，有脂批曰：“秦可卿淫丧天香楼，作者用史笔也。老朽因有魂托凤姐贾家后事二件，嫡是安富尊荣坐享人能想得到处，其事虽未漏，其言其意则令人悲切感服，姑赦之，因命芹溪删去。”

因对接受者的作用，而对艺术产业产生作用。影评，票房。美术批评，拍卖

为接受者做判断

我老说奥登年轻的时候做过书评人，他专门写过一篇文章，名字我忘了，是书评的责任还是职责？他有一个地方说的特别好，公众对于书评人或评论家的最大误解，就是要求他去指出坏书。但是奥登说，我对自己有一个要求，就是我不谈论坏书。我觉得奥登的说法太对了。

某种程度上讲，真正认识到自己这个时代的好东西是什么，这就是一个艰苦的体验过程，也是艰苦的辩证过程。在这个过程中每一个批评家可能都需要他的思维锋芒，他的战斗力，这个我觉得是我对批评的理解。

前两年我自己的确写了一些言词尖锐的文章，但不是针对作家的，而是说一个作家写了一些糟糕的书，竟然依旧获得了那么大的赞誉。我觉得这些赞誉本身是有害的。尼采说过，假想一些不存在的美德，这样的行为可能会让时代变得越来越不公正。他写得差，我

们如果都知道，那我们不用说话。但问题是如果不停地涌现各种赞美之词，就会产生一种很坏的引导。后来有些文章我放在豆瓣上，有很多留言说“就是，我也是这么想的”，但是这些普通读者可能就不会那么像我这样清晰地表达他们的反感，他们或许看过觉得不好就算了，而我所做的工作只是替这些“沉默的大多数”发声。

比方说看过一本坏书我们就扔掉了，那么，最后剩下的声音就都是好的声音，都是一些不当之词。奥登的话我非常赞同，但这是在美学意义上和对自我生命的滋养上我赞成。另一方面某种时刻文学批评有一种伦理学的要求，要求你面对一种不公正去发言，但是这种发言也不能太长，总是这样自己会很无聊。我这两年就尽量写自己喜欢的书，不喜欢的书就扔掉也不去评论它。

写作是一种转化的过程，把生活的阴面向着阳面转化。这种转化过程本身也是一种创作，不是伪善，不是一种犬儒主义，不是忽略这些黑暗的东西，而是说我们要有能力把黑暗的东西向爱转化。

评论余华的《第七天》，“闹剧式的叙述是余华的擅长，但在这样的闹剧中，能干是用‘有房有车有钱’来体现的，情绪好是用哭闹和跳楼来表现的，夫妻和好是用下跪和打自己嘴巴来实现的，小说家得是看了多少狗血电视剧和网络小说，才能有勇气忍受这样老掉牙的架空设计？无论《第七天》的叙述着是生者还是死者，这都不再是小说，这是丧失了一切想象力和对生活细节的记忆能力之后的，属于活人的平庸。”不仅如此，张定浩还对《第七天》的某些评论也提出了批评：“因为《第七天》中描述了飘舞的雪花，有人就诗意地联想到乔伊斯的《死者》；因为《第七天》有对权力腐败的表达，有人就敏感地攀附起奥威尔的《动物庄园》。这些人应该好好再去读读乔伊斯和奥威尔，去看看对现实生活的爱和恨是如何在那些杰出小说家笔下诚实地纠缠在一起，去听听那些自由灵魂的生动对话，去感受那真正的悲悯，还有满怀敬畏的同情。”

3. 艺术批评对于批评者自身的意义

像波德莱尔那样，成为当代人。

艺术批评，理解同时代，成为当代人。艺术批评是你介入当代、介入社会生活的最好的方式。批评家建立起与自己的同时代的关系。成为当代在此意味着在断裂与批判中的同时代性。按照阿甘本的见解，真正同时代的人，真正属于其时代的人，是那些既不完美地与时代契合，也不调整自己以适应时代要求的人。正是通过这种断裂与反思，他们才比其他人更有能力去感知和把握他们自己的时代。在各方面都紧系于时代的人恰恰无法看见时代；他们不能把自己的凝视紧紧保持在时代之上。

正如竹内好笔下的鲁迅，那是一个并非先觉者的、与全部近代文学历史共存的，“回心”的、“挣扎”的鲁迅形象。鲁迅一生时刻“在历史的状况之中”，切身进入历史，与其同时代共命运。竹内好以“在场外观看的看客与奋力奔跑的选手”这个比喻，提出“进入历史”的价值。在竹内好看来，鲁迅与全部中国现代文学共存的这种历史关联性，是中国现代性的最真实的存在样态，不是先知先觉，甚至是某种后进性，恰与东洋后发现代性保持最真实的一致。竹内好一直要求自身进入其“同时代史”，为此也付出了很大的代价，因为与同时代共存，意味着必须要承担历史的错误，但是他不放弃对自己切身参与历史的感觉。不回避进入同时代史的代价，包括短视与错误，那些“在场外观看的看客”，看似超然、正确，但不过是没有参加比赛而已。因为进入历史意味着创造与改造历史，由此获得真正的主体性，而非放弃自我的虚假的主体。历史在“每一个自我拼搏的瞬间”成为自我，在自我否定、自我更新的紧张下完成自我主体的塑造，这是一种在挣扎和抵抗中的“回心”类型的自我主体，而非是在历史和时代之外的他物。

不管多么重要的批评家，在急剧变迁的艺术界，都有失算的时候。波德莱尔因为错过了马奈而留下遗憾，罗斯金因为抨击惠斯勒而饱受诟病，格林伯格因为排斥波普艺术而晚节不保，弗雷德因为否定极简主义而成为后人笑谈。

对于个人来说，面对的问题是，在学术和个人的生活之间建立怎样的关联。在回答“我们这个时代需要怎样的文学”之前，学院研究和文学批评其实都在帮我解决另一个问题，“我们生活在怎样一个时代”。艺术家为时代赋形，批评者也在通过写作为时代赋形。认识要复杂，行动要果敢。

写作的意义。

在《以学术为业》中，马克思韦伯坚决地说：“如果他无法迫使自己相信，他的灵魂的命运就取决于他在眼前这份草稿的这一段里所做的这个推断是否正确，那么他便同学术无缘了……没有这种被所有局外人所嘲讽的独特的迷狂，没有这份热情，坚信‘你生之前悠悠千载已逝，未来还有会有千年沉寂的等待’——他也不该再做下去了。”

这是为自己写作，在写作里认识自己，澄清自己，并通过写作把这个认识和澄清提纯，甚而走向幸福之路。

而写作也只是为了被爱，被遥远的人所爱，如罗兰·巴特所言；写作也是为了取悦那些影子，为了求爱于无生命者，如布罗茨基所言。而克尔凯郭尔在《恐惧与颤栗》草稿版的题记中也有一组这样的对话：

“写作吧。”

“为谁写作？”

“为那已死去的，为那你曾经爱过的。”

“他们会读我的书吗？”

“不会！”

4. 艺术批评的学术独立性

以上都是艺术批评的用处，对它事的价值。但更重要是艺术批评本身的独立价值。如果只是依附价值，那批评必然随着其对象一同消散，影评随其评论对象一同下线。但事实上，艺术批评也许比其对象具有更长远的生命力。艺术批评具有独立性，作为一种知识生产，一种智性活动，是人类精神文明的成果。

比如波德莱尔的批评文字，有些可能已经大于他所评论的对象。其对象未必进入艺术史，但他的批评则是批评史的经典。

批评史，好的艺术批评进入了批评史，批评史为理论提供材料，艺术理论建立在批评基础上。形式主义、视觉性、艺术体制、先锋派、观念等等范畴和理论，都是在批评家的批评实践中逐渐形成的。丹托从沃霍尔的布里洛盒子思考艺术哲学问题。

而批评史也是艺术史的前史，艺术作品在其时代获得的反应在批评史中得到记录。

“批评史是艺术史的前史，只有在这部前史里，艺术史的化石才获得或多或少可辨认的形态。”

批评最终是一种写作。发明语词者，发明生活。

在深具同情地谈论埃德加·爱伦·坡的文学批评成就之际，奥登曾讲出他自己对批评家的认识：“一个批评家，无论他的语气多么狂傲，都不会真的企图规定关于艺术的永恒真理；他总是能言善辩，与同时代人所持的典型误解、愚见和软弱作斗争。”

应当从斗争而非真理的角度去理解批评的作用。如果说那些从一代代作者中诞生并得以存活下去的虚构文学总是源自与亡灵对话的欲望，那么，文学批评，首先是一种面对活人说话的冲动，它所谈论的文学文本可以是一切时代和国度的，但它企图做出的斗争，是针对同时代人的。

就个人而言，引发我最初写下批评文章的动因，仅仅是某种作为普通读者对于文学批评界的不满。一个作者写出一部糟糕的作品，是应当怜悯而非批评的；要批评的，仅仅是它竟然一再引发的虚妄赞美。我曾引用过尼采的一段话，“假想一个人具有一种他实际上并不具有的美德，这是接近疯狂的行为。这样一种假想显然比与之相反的对一项绝对恶行的疯狂迷恋还要危险。因为对绝对恶行的疯狂迷恋还有治愈办法，而前者则会让一个人或一个时代一天天变坏，也就一天天不公正”。事实上，在这个时代，这种假想不局限于文学，它弥漫在生活世界的各个领域，甚至抵达最微不足道的春晚。但对我而言，自觉可以发言并且能够起到适当作用的领域，是文学。

当然，这种批评者自以为是的斗争，在一个良好的环境下，势必引发同等程度的反驳和抗议，这会令一个批评者清醒，让他在做出所有的斗争企图之前，首先要做到的，是自我斗争。“每逢你要使用某个贬义词，不妨设法把它应用到自己身上，以便充分体味那个词的分量。如果不这样，则你的批评充其量只是为了把一些不愉快的事情清除出你的系统，如同几乎所有自我疗法一样，它治愈不了什么……”布罗茨基的这段话应当贴在每个批评者的书桌前。

倘若批评者只是面对糟糕的文本，只是从事针对不实赞辞的斗争，那么这种斗争还不完整，这种斗争对批评者自己还仅是一种消耗，和限制，甚至增添不必要的自负。批评者更重要的一种斗争，也是自己可以从中获益的斗争，是对于整全的辨识、探寻乃至欲求。批评的作用不是为文学作品简单定性，但或许可以帮助确定这部作品恰当的位置，彰显它与其他作品之间的隐秘关系，进而，使得同时代人因为这部作品的存在而对诸多被湮没的文学谱系有所感知，就像我们通过那些明亮的星来辨识星座，乃至理解更为广大浩瀚的星系。

在这个意义上，批评最终的斗争，可以说是一种勘破黑暗的斗争。我还记得年轻时候所沉迷的那些单机版即时战略游戏，在那些游戏界面上，最初往往只有一个农夫，抑或一个小兵，围绕这个孤独孱弱者的是一片黑暗，然后他慢慢地向周边探索，走到哪里，周围就亮起来一点，他发现矿藏，锻造武器，建立家园，周围的黑暗随着他的征程一点点消失，河流、山川、天空和海洋，逐次显现，他慢慢感知世界的全貌。倘若论及批评在这个时代所起的作用，这是我目前能够想到的，最激动人心的比附。

七、元批评、批评理论

批评的独立性就要求批评的理论化。艺术批评和研究的整体水平与文学批评和研究的整体水平相比是有差距的，当文学批评早已成为一种人文社科知识和思想，艺术批评大率还是单纯的作品评判与审美感受。艺术批评必须勾连起艺术史、艺术理论，甚至更多的人文理论与思想，才具有独立存在的价值，成为一门学问，而非跟随其评论对象一同下线。为媒体而写作，这是电影也包括美术学科的特性，但真若满足于此，作为一门学问与知识的艺术批评就永远不会是那种最高的智慧。媒体写作与专深研究应该并行，互相滋养，即使是短平快的批评文章，其背后也应该是深厚的思想和理论的基础，应该能导向更复杂深入的论述。

批评既不能是哲学观念自上而下的演绎，也不能是印象式游谈无根的抒发。在批评活动中，一些批评家过于强调直观经验的重要性，似乎凭借感悟力，可以直取本质、揭示真理。如果说这种批评方法对于传统艺术是可行的，那么面对当前的学术生态和艺术作品，则难免捉襟见肘。印象批评不符合当代艺术日趋理论化、哲学化的趋势，无法解释作品蕴含的理论旨趣和趋向。

理论，尤其是经典理论，是一代代人经验的积淀，理解这些理论就是在获取“思辨能力”（capacity）：透过经典理论家的目光，看他们是如何在具体的历史环境中把握问题、分析具体的艺术现象，进而将其提升为有效的理论阐释的。理论的具体内容或已陈旧，但这种能力是历久弥新的。这也正是学术教学和研究十分强调经典阅读的原因。这也意味着，阅读理论，不是为了在讨论具体艺术作品和现象的过程中，炫技式地让各国理论家在自己嘴中接续出场，从一个名词滑向另一个名词，做无意义的能指游戏，而是为了真正有效地讨论当下的艺术问题。

鉴于艺术批评中的解释需要艺术史和艺术理论的知识，因此，没有适当的知识积累和理论思维就无法进行艺术批评，至少无法做出好的艺术批评。而适当的知识积累和理论思维通常是由学院教育提供的，由此，艺术批评就设立了门槛：没有适当的学院教育，就无法进行艺术批评，即艺术批评的学院化，成为自由的知识生产或者理论建构。如此一来，艺术批评可以像艺术史和艺术理论一样，具有自身的价值，进入学院的评价系统。一种具有自律价值的艺术批评，不再依赖艺术市场和媒体，而是作为一种知识生产方式而受到学院的保护。由于采取了学院的标准，艺术批评将与新闻报道和自媒体宣传拉开距离。

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。

这种批评的理论化，在20西方批评史上表现为批评理论（critical theory）的兴盛。批评理论往往要在具体的文本分析中探索文学与艺术的普遍问题，批评理论既是具体的批评，又是一种对于普遍性文艺问题的理论建构。克里格：“作为一种知识形态，而不是仅仅作为我们与艺术的情感遭遇的详细描述，文学批评必须理论化。”今天，在文学艺术学术

研究的各个领域的任何地方，都不能避而不谈理论问题了。如果学者今天的话语似乎深奥难解，那是因为他们所讲的越来越敏锐深刻，超越了直接的诗学反应，而接近他们对自己的文化及其产品所提出的哲学问题。”

批评理论，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。因此，在批评家的著述中，理论的明白清晰可能是自觉的，也可能是指示阙下的，或者是介于两者之间的；但是种种假定都依然存在……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）。《元评论》（1971），他认为文学评论本身现在应该成为“元评论”——“不是一种正面的、直接的解决或决定，而是对问题本身存在的真正条件的一种评论”。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”。

“关于解释的任何真正有意义的讨论的出发点，绝不是解释的性质，而是最初对解释的需要。换句话说，最初需要解释的，不是我们如何正确地解释一部作品，而是为什么我们必须这么做。一切关于解释的思考，必须深入阐释环境的陌生性和非自然性；用另一种方式说，每一个单独的解释必须包括它自身存在的某种解释，必须表明它自己的证据并证明自己合乎道理：每一种评论必须同时也是一种评论之评论。”

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。

所谓有一千个读者就有一千个哈姆雷特，莎士比亚的《哈姆雷特》正是因其所蕴涵意义的无限丰富性而成为世界文学的经典。在本书的第二章中，为了说明审美文本的开放性，我们已经举例说过，《哈姆雷特》可以被阐释作关于“伊丽莎白时期社会秩序的崩溃”、关于“俄狄浦斯情结”或关于“符号的不可靠性”的文本等²。这些阐释都是基于《哈姆雷特》文本的，但是各自主要依据的文本意义并不同，因为批评者认为文本中重要的特征各不相同。譬如一个经典马克思主义者会抓住剧中反映社会秩序动乱的情节，一个心理分析批评家则会注意剧中王子一直拖延复仇，以及他对母亲感情的含混这些线索。“如果一位评论家坚持某种一般的、关于应当怎样阐释文学本文的理论，那么，这种理论就会预先决定他或她将认为一个文学本文的哪些特征是重要的”。³不同派别的理论，会在文本批评中形成某种“类型的阐释”，重要的不是结论——“阶级斗争”、“恋母情结”，而是阐释的过程。⁴

² [美]乔纳森·卡勒：《文学理论》，李平译，第67—68页，沈阳，辽宁教育出版社和牛津大学出版社1998年版。

³ [英]安妮·谢泼德：《美学》，艾彦译，第135页，沈阳，辽宁教育出版社和牛津大学出版社1998年版。

⁴ [美]乔纳森·卡勒：《文学理论》，李平译，第68页，沈阳，辽宁教育出版社和牛津大学出版社1998年版。

第三、四讲 艺术批评的过程

艺术批评的基本过程：描述、阐释、评价。

描述，依据个人的直接观察和感受，对艺术作品进行语言描述，描述所见所听所知。

电影：情节、画面、人物、镜头、制作过程。造型艺术：媒材、画面细节、内容主题、艺术家。舞蹈：动作、形象。文学：故事、语言。

阐释，对作品的形式特点、主题意蕴、思想观念、情感内涵等进行分析阐释。

电影：内涵、主题、叙事手法、情感、人物精神、风格、镜头语言。造型艺术：意蕴、形式特点、风格。文学：内涵、主题、语言特点、叙事手法、情感

判断，对作品的价值进行判断。好/差，哪方面好，哪方面差。

威廉·奥苏里埃

首先，威廉·奥苏里埃先生不要对我们热烈地赞扬他的画感到惊奇，因为我们是在认真地细致地分析之后才下了决心的；其次，他不要对部分法国观众给予他的粗暴无礼的对待、走过他的画前发出的笑声感到惊奇。我们见过不止一位在新闻界举足轻重的批评家走过他的画前甩给他一句俏皮话让人发笑，作者不必介意。获得一种《圣幸福里安》式的成功究竟是一大快事。成名有两种方式：年复一年的成功的积累和晴天霹雳。作者想一想人们对《但丁和维吉尔》的聒噪吧，让他坚持他自己的路吧；还会有许多令人痛苦的嘲讽落在他的作品上，然而它将留在每一个有眼光有感情的人的记忆中；让他的成功越来越大吧，因为他理应成功。

在德拉克洛瓦先生的那些绝妙的作品之后，这幅画的确是本次画展上的重头作品；让我们说得更确切些，在某种意义上，它是一八四五年沙龙上的独一无二的油画；因为德拉克洛瓦先生很久以来就是一个著名的天才了，是一个已被接受和认可的荣耀了；今年他拿出四幅画；威廉·奥苏里埃先生昨天还不为人知，他只送来一幅画。

我们不能拒绝先来一番描述的快乐，我们觉得做起来令人愉快，心旷神怡。这幅画叫《青春之泉》。前景有三组人群：左边是两个年轻人，或者重返青春的人，相互注视，挨得很近地谈话，像是在精神恋爱；中间是一个背向的女人，半裸，很白，棕色的头发卷缩着，也在微笑着和人饶舌；她好像更加肉感，还拿着刚刚照过的镜子；最后，在右边的角落，有一个强壮而优雅的男子，头极美，额稍低，唇有些厚，正微笑着把他的杯子放在草地上，而他的女伴则往站在面前的一个颀长瘦削的青年男子的杯子里倒某种奇妙的药水。

他们的后面，中景，另有一群人躺在草上：他们在拥抱。中间有一个裸体站立的女人，拧着头发，流出了最后几滴使人强壮使人受孕的浆液；另一个女人，裸体，半卧，仿佛一只蛹，还裹在蜕变的最后一团氤氲里。这两个女人，形体纤细，过分的白，白得透明；她们可以说是正开始再生。站立的那一个的妙处在于有条不紊地切割分配画面。这个几近有生命的立像具有极好的效果，以其对比服务于前景的强烈色调，使之获得更多的活力。有几位批评家大概会发现喷泉有些六翼天使的意味，我们喜欢这传说中的喷泉；它分成两片水，散出空气一般的摇摆纤细的水流。一条弯曲的小路将目光引向画面的深处，上面走来了一些弯腰、长髯、幸福的六十岁老人。背景的右侧是小树丛，有人在歌舞嬉戏。

这幅画的情感精细：人们在这样的环境中恋爱饮酒，这是感官享乐的一面，然而人们饮酒恋爱的方式是严肃的，几乎是忧郁的。那不是热情好动的青春，那是第二青春，知道生命的价值，也就平静地享受。

据我们看，这幅画有一种很重要的品质，尤其是在这样一座美术馆里，这种品质是很惹眼的。色彩具有一种骇人的、无情的，甚至冒失的生硬，如果作者是个不那么强壮的人的话；但是……它是高雅的，这是安格尔派的先生们苦苦追求的优点。有一些恰当的色调的配合，作者有可能日后成为一个不折不扣的色彩家。另一个重大的品质，造就人、真正的人的品质，是这幅画有信念——对它的美的信念，——这是绝对的、坚信不疑的画，它喊道：我想，我想成为美的，我理解的美，而且我知道我不会缺少喜欢我的人。

猜得出，素描也是极为强悍，极为细腻；头部具有一种漂亮的特性。姿态都选得很准

确。优美和高雅到处都成为这幅画的特殊的标记。

这件作品会立即获得成功吗？我们不知道。的确，公众总是有一种意识和一种善意推动他们走向真实；但是必须把他们放在一个斜坡上，推他们一把，而且比诸奥苏里埃先生的才能，我们的笔更不为人知。

如果能够在不同的时间多次展出同一件作品，我们能保证公众会公正地对待这位作者的。

总之，他的画相当大胆，足以承受住凌辱，它预示着一个对自己的作品负责的人；因此，他只需再画一幅画。

《无问西东》《归来》《泰囧》

一、潘诺夫斯基的图像学

核心：图像意义三层次的解释理论。特别符合艺术批评中描述和阐释两个步骤。

熟人向我脱帽致意，形式上是视觉世界中的一些变化。而当我本能地将这一形态当作对象（绅士），将这些细节变化当作事件（脱帽）来感知时，我已经超越了纯粹形式的知觉限制，进入了主题或意义的最初领域。将这一层面的理解，称为事实意义。只要把某些视觉形式与我从实际经验中得知的某些对象等同起来，就可领悟这种意义。脱帽致意的表现意义，心情好坏，冷漠或友好。事实意义与表现意义属于同一层次，构成了第一性意义或自然意义。

然而，我将脱帽理解为致意则属于完全不同的解释领域。这种致意形式是西方特有的行为方式，源于中世纪骑士文化。要理解绅士这一举动的意义，我不仅感知对象与事件构成的现实世界，而且必须了解某种文明的独特习俗与文化传统这一超越现实的另一世界。这是第二性或程式意义。

最后，脱帽致意行为不仅构成空间与时间中的自然事件，如显现某种心境与情感，传达约定俗成的致意，而且还使阅历丰富的观察者从中看到构成其“个性的一切东西”。这一个性由他的民族、社会与教育背景以及他使一个 20 世纪之人这一事实决定。这些被发掘出来的意义或可称之为内在意义或内容。

第一层，第一性或自然的主题。包含事实性主题与表现性主题。纯粹的形式，如线条与色彩构成的某些形态，识别为自然对象的再现，并识别出其情感特征，比如姿态的悲哀，室内的安详气氛。这是自然意义载体的纯粹形式世界，也是艺术母题（motif）的世界。对一个作品所包含的母题的逐一描述，属于前图像志描述。为了得出这个层次上的正确解释，解释者必须有实际经验，即要了解对象和事件。这种经验至少在某个文化圈子里是人所共有的。前图像志描述。描述内容与形式。

维米尔《秤金的妇女》

第二层，第二性或程式主题。对这种主题的领会，比如将持小刀的男子理解为圣巴多罗买，将持桃的女子视为诚实的象征，将按照一定位置与姿态围坐在餐桌前的一群人看作“最后的晚餐”，将什么形象理解为观音，理解为佛陀，将竹子理解为君子高洁的品质。在这一认知过程中，我们将艺术母题和艺术母题的组合（构图），与主题或概念联系在一起。这种图像可以称之为故事或寓意。这种对图像、故事和寓意的认定，属于狭义图像志的领域。要进行正确的图像分析，前提是对母题的正确认定，比如小刀如果是别的，那么这个人物就不是圣巴多罗买。

福禄寿是中国民间信仰的三位神仙，象征幸福、吉利、长寿。在道教流传为天上三位吉神。福，头戴官帽手持玉如意或手捧小孩为天官一品大帝，天官赐福由此而来；禄，手捧如意寓意高官厚禄（因被中国民间扭曲影像，所以现在的禄神都变成捧小孩的）；寿，白色的胡髭，手持龙头杖手捧寿桃意为长命百岁。

第二层被称为〔狭义〕图像志分析（Iconography），其对象是约定俗成的题材，这些题材组成了图像、故事和寓意的世界，解释者的必备知识是文献，这种知识使他熟悉特定的主题和概念。这个任务是图像志研究中最重要的一环。

图像志是艺术史的一个研究分支,它关注视觉艺术中的主题,及作品的深层意义或内涵。图像志研究需要几辈艺术史学者的积累,什么母题和构图表达什么主题、故事和寓意,反过来,某一主题和故事被哪些母题和构图所表达。亚当夏娃、圣诞、最后的审判,释迦牟尼以身饲虎(http://www.sohu.com/a/218357454_226023)。为了完成图像志的研究,我们必须具有关于艺术主题和题目的广博知识,以及它们曾经被艺术家表现过的各种方式。因为过去的艺术家经常描绘相同的主题,大多数的主题经常有好几种表现方式。由于这个原因,关于各种主题的描绘就成为了一种传统。

最早对维米尔的《称金的妇女》做出图像志解释的一位学者是赫伯特·鲁道夫(Herbert Rudolph)。鲁道夫在他的《虚无》(Vanitas)一文中,详细论述了画中画《最后的审判》和那位妇女之间的联系,此外他还提到画中的天平是空着的。鲁道夫将这幅画解释为通过桌上的珍贵的珠宝和墙上的镜子表现了一种人生的短暂,或虚无。在视觉艺术中,珠宝和镜子经常被用来作为生命短暂和虚荣的象征。

在17世纪的绘画中,我们可以识别出有好几种公正,其中有一种是神圣的正义(Divine Justice)。还有什么方法能够比通过“最后的审判”来表现神的正义更合适呢?通过手持天平的妇女和背景中的画之间的联系,我们就可以合理地解释《称金的妇女》一画中的特殊气氛。画中的妇女变成了神圣正义的视觉表征或化身。你,正在观看这幅绘画的人,不要被世俗的东西(桌上的财宝)所迷惑,而要叩问你的灵魂,它将在最后的审判中受到神圣正义的衡量。”维米尔出色地将虚无的观念和神圣的正义联系在一起。

第三层,内在意义或内容。要把握内在意义与内容,就得对某些根本原理加以确定,这些原理揭示了一个民族、时代、阶级、宗教或一种哲学学说的基本态度,这些原理会不知不觉地体现于一个人的个性之中,并凝结在一件艺术品中。这些原理既显现在构图方法与图像志意义之中,同时也能使这两者得到阐明。第三层阐释被称为[深意]图像学阐释(Iconology)。

比如14、15世纪,圣母倚在床或垫子上的传统的圣诞图类型发生变化,出现圣母跪在圣婴基督前礼拜的新类型。从构图角度看,是三角形图式取代了长方形图式,从[狭义]图像志的角度看,意味着在当时一些著作中的一些新主题被引入。但与此同时,这一变化亦表现出中世纪晚期特有的新的情感冲动。中国表现领导人方式的变化。退休之后的邓小平。

如果我们将这种纯粹的形式、母题、图像、故事和寓意视为各种根本原理的展现,就能将这些要素理解为卡西尔所说的“象征”。如果将达芬奇的那幅湿壁画理解为表现“最后的晚餐”,那么我们讨论的就是作品本身,并将其构图和图像志特征解释为作品自身所有或为其自身所定。但是,如果我们将此画视为达芬奇的个性标志,视为意大利文艺复兴盛期文化的标记或者特定宗教态度的标记,我们便将这一作品视为其他东西的象征,并将其构图特征即图像志特征看成了“这种其他东西”的更具体的证据。这些象征价值即是我们所谓“图像学”的对象。

对图像故事和寓意的正确分析是正确进行图像学解释的必要条件。

第三层被称为更深层意义上的图像学分析,它的对象是艺术作品的内在含义或内容。这个层次上解释者的必备知识是对人类心灵的基本倾向的了解。

三个层次的分析,前一层次的正确解读是后一层次正确分析的基础。对母题的正确识别是正确进行图像志分析的必要条件,同样,对图像故事和寓意的正确分析亦是正确进行图像学解释的必要条件。

要做到正确分析,我们需要一些另外的原则来矫正我们得出的分析。

在前图像志描述中,我们认为自己完全是根据实际经验鉴定母题,而实际上,我们是依据在不同历史条件下采用各种形式来表现对象的不同方式来读解“我们的所见”。在这样做时,我们实际上使经验从属于一种可称为风格史的控制原则之下。比如,在唐代吴道子簪花仕女图那里,我们用那样的形式来表现人物,我们可以辨别出丰满高贵的女性,在某个时代,我们用这样的形式表现树木,而另外的时代,表现人物、动物、树木可能形式手法完全不一样,但我们由于熟悉这种风格表现而可以正确识别。不同的类别比如工笔画和写意画形式手法也完全不一样,一只工笔鸟和朱耷笔下的鸟,完全不同,但我们都可以识别。在第一层次中,我们的观

察必须受控于对风格史的正确了解，即对不同历史条件下使用各种形式去表现对象的方法有正确的了解。

第二层图像志分析涉及图像、故事和寓意，而不是母题，因此，需要掌握更多的知识，熟悉艺术品所属的文化传统，熟悉原典中记载的各种特定主题和概念。要识别出“最后的晚餐”的主题内涵，必须熟悉福音书的内容。熟悉文献传达的特殊主题和概念，但这不足以确保分析的正确性，解释者的观察须受类型史的控制，即对不同历史条件下运用对象来表现特定主题和概念的不同方法的把握。

17 世纪威尼斯画家弗朗西斯科马费（Francesco Maffei）的一副少妇像。左手持剑，右手端着一只大托盘，盘中放着一颗砍下的男性头颅。此画出版时被标志为端着施洗者圣约翰之首的莎乐美（Salome）。圣经中，记载约翰的头是被砍下后放在托盘中呈现给莎乐美的，但没法解释剑的出现，因为莎乐美并没有亲手砍下约翰的头。圣经中还有一位美丽女性尤滴

（Judith）也砍下一位男子的头，亲手砍下何乐弗尼的头，所以马费画中的剑是合适的，但圣经明确记载头是被装入袋中，所以托盘与尤滴的主题不合。我们有两个典故，各有吻合也各有出入。因此假如单纯依靠原典也会茫然失措。

<http://site.douban.com/109824/widget/notes/245567/note/108070651/>

但我们也可以通过探究不同时期艺术家使用物体表现特定主题和概念的不同方式，即通过探究类型的历史，修正并控制我们从文献中获得的知识。

所以，我们需要探究在马费绘制此画之前，在确定无疑的尤滴画中（例如因绘有尤滴的侍女而无可置疑）是否绘有原典中没有提到的托盘，或是在确定无疑的莎乐美画中（比如因绘有莎乐美的父母而确定无疑）是否绘有原典中没有提到的剑。我们找不到一例持剑莎乐美的形象，但在 16 世纪的德意志与意大利北部找到了几幅表现尤滴手持托盘的作品。由此可见，有持盘尤滴的类型，但没有持剑莎乐美的类型。因此马费此画是在表现尤滴。

为什么艺术家觉得有权将托盘这一母题从莎乐美身上专用于尤滴，而不能是相反。对照类型的历史，原因一，剑被认为是正义勇敢美德的化身，不能转用于淫荡的少女。原因二，在 14—15 世纪，盛有施洗者圣约翰头的托盘已经演变为一种独立的礼拜像，成为单独的形象，使得被砍下的头颅与托盘成为固定的概念联系。因此，托盘的母题可以取代袋子母题，它比剑的母题进入莎乐美画像更为容易。

在第三层面，综合直觉同样需要通被修正，控制其解释的是：各种不同历史条件下人类心灵基本倾向被特定主题和概念表现的不同方法，这就是一般意义上的文化征象 / 象征史。艺术史家必须将他所关注的作品的内在意义和与此相关的尽可能多的其他文化史料来进行印证。人文学科的各个分支不是在相互充当婢女，因为它们在这一平等水平上的相遇都是为了探索内在意义或内容。用来印证和互证的历史过程的总和，被称之为传统。

简而言之，艺术作品的自然题材组成了第一层次，属于前图像志描述阶段，其解释基础是实际经验，修正解释的依据是风格史；图像故事和寓言世界的程式化题材组成了第二层次，属于狭义图像志分析阶段，其解释基础是原典知识，修正解释的依据是类型史；象征世界的内在意义组成了第三层次，属于深义图像学解释阶段，其解释基础是综合直觉，修正解释的依据是一般意义的文化象征史。

约翰皮科尔：凡戴克的《有向日葵的自画像》中的绘画与视觉性

英国宫廷画家，被授予金链，荣誉地位。用写实手法描绘的但显然是象征性的向日葵的形象的联系，向日葵又与艺术家的形象组成了一对。手指向花，指向自己。向日葵在实际的层次上象征着宫廷画家与国王的独特关系，将国王与太阳相等同，将他的仆人身份与向日的花相等同，表达他对服务于王室的忠心耿耿。

向日葵来自南美，16 世纪 60 年代传入欧洲。17 世纪第二个十年出现了绘画形象。向日葵是凡戴克的同时代人。

二、描述

描述。依据个人的直接观察和感受，对艺术作品进行语言描述，描述所见所听所知。

2002 年一个调查问卷，艺术批评最重要的任务。

How much emphasis do you place on the following aspects of criticism?

- **Providing an accurate, descriptive account of the artwork or exhibition being reviewed**
- **Providing historical and other background information about the work(s) or artist(s) being reviewed**
- **Creating a piece of writing with literary value**
- **Theorizing about the meaning, associations, and implications of the works being reviewed**
- **Rendering a personal judgment or opinion about the works being reviewed**

大部分人都选择 1。

(一)

描述的对象可以是艺术特性 (artistic properties)，也可以是审美特性 (aesthetic properties)。所谓艺术特性，指的是属于艺术作品的特性，基本上是一些不依赖主体感受的客观特征，比如画面右下角有块红颜色。所谓审美特性，指的是与审美感受有关的特性，比如那块红颜色让人感到生动和热烈。为了保证艺术批评的客观性，有人主张描述只涉及客观的艺术特性。因为审美特性与欣赏者的趣味、感受力、受教养程度等因素有关，不具备客观普遍性。鉴于艺术批评多少带有鉴赏的成分，我们并没有将审美特性排除在描述的范围之外。我们甚至可以将描述范围设想得更广，任何欣赏者可以直接感觉到的因素都可以成为描述的对象。

但是，任何描述都不可能是对作品的照相式的反映，阅读批评家对作品的描述与直接感受作品非常不同，因为描述的对象包括描述者对作品的感觉经验，而不只是作品的客观属性。进一步说，描述体现了描述者对自己的感觉经验的组织，而不是对零散的感觉经验的汇集。正如巴克森德尔 (Michael Baxandall) 指出的那样，“描述与其说是一种对图画的再现，甚或是对看画过程的再现，不如说是对观画之后的思维的再现。……描述中许多较有力的词汇总有点间接，因为它们首先不是指向物质图画本身，而是指向图画给予我们的效果” [12] 由此可见，描述不能直接与作品的在场等同起来，因为描述的对象不完全是作品客观的物质形态，也包含了描述者对作品的感受、思考和解释。换句话说，描述与接下来的分析和解释并不是截然分开的，它们有一些交叉重叠的地方。

比如波德莱尔、自己的文章。

描述看起来好像意义不大，如果别人也看了作品，那么似乎你就没必要描述。事实上，描述是将延长视觉经验、审美印象的手段，因为视觉经验和审美印象本身具有重要价值。现在，阐释过于强大，剥夺了描述了位置。批评沦为简单的政治批评、文化批评。许多文化研究者对图像本身的特殊性与细节注意不够，图像就简单成了文化背景的反映。

必须充分的尊重视觉经验。视觉经验的本质是一种感官的质量。在一个人看到某物的时候会有一种主观的感觉，而描述这种感觉应该是图像阐释的首要，尽管可能无法充分用语言表达出来。不应该是简化了的种族阶级性别的分析。Ann Holly，文化批评牺牲了一种视觉经验的 sense of awe，仅仅挖掘背后的政治内涵，既不是好的研究也不是一种严肃正经的理解。Something in excess of research.

这些对图像政治批评的怀疑都隐含了一种观念，认为视觉图像有一种 agency，超越了生产者与观者甚至批评者所能够赋予它的意义。这样的观点认为“文化”这一范畴不足以涵盖视觉性的意义。视觉材料可能会产生意义之外的东西，不是 meaning，而是 *visuality may be something excessive to meaning. Excess beyond the cultural* . 一种感官和经验。

Norman Bryson, the power of painting is there, in the thousands of gaze caught by its surface

陈越：作为幽灵的肖像——余极画笔下的毛泽东

它们并不是我们最熟悉的那个硕大的历史身影。余极反复描绘的是这个阶段的毛：清癯，文静，显得孤寂而忧郁。这是在他取得那种政治上和精神上的绝对权威之前。史沫特莱就是在这个阶段见到他的，她用了一个令人印象深刻的词：“女性气质”。当时至少还有两个诗人形容他“静若处子”。这个隐喻暗示着一种尚未孕育、然而终将孕育的东西：一个尚未完成的历史业绩

更重要的东西出现在作为肖像画主体的这个“人”之外。那是由单纯的色彩和单纯的笔触所涂抹的纯“形式”，它充满了剩余的画幅，让我们的视线除了回到这个“人”便无处可逃。固然这是一切肖像画的要求：为了把一个人再现为“其自身”，而不是其行动、事件、场合、关系或任何语境，就需要一种单纯的、甚至是“零度的”背景，与这个绝对的（即从一切“外在性”中撤回其自身的）主体相对立。

在我们看到的这些画面中，最强烈、最不同寻常地支配着我们的东西，是那道光线。它不是来自“历史的天空”，也不是来自舞台的聚光灯，而是由单纯的色彩和单纯的笔触在一个平面内部所制造的纯“形式”的虚空：在主体和背景之间拉开的一小段距离。人物身后大块的黑色投影突出了这段距离，它把背景表现为一道不可穿透的屏障（犹如一堵高墙），而不是一个可以延伸你的想象的空间，从而彻底隔断了这个身体和他的（无论真实的还是想象的）历史在场之间的任何联系。

这使得这些形象如此地与众不同：既不同于那些被人群或风景所环绕、有着人们熟悉的道具或手势的领袖画像，也不同于本身被放置在真实生活场景或仪式场景中的“标准像”，当然，更不同于出自我们今天“时代精神”的那些政治波普或伪照相现实主义产品。

如果肖像画的功能就是把一个人再现为“其自身”，那么对于这个曾经无可否认地创造过历史业绩的人而言，彻底隔断他和他的历史在场之间的任何联系，就意味着把他如实地再现为一个已经从历史本身中撤回的、死去的主体。那大块的黑影，介乎主体和背景之间，是从“活生生的”身体到纯“形式”的虚空的过渡，仿佛存在于一种悖论的状态，一种既非肉身也非灵魂、既非实体也非精神、既非生命也非符号，但又使这一切相互过渡、相互形成的状态：一种（如德里达所说的）幽灵的状态。不是我们注视着幽灵（我们又能在那块黑影中看到什么呢？），而是幽灵注视着我们，它逃避我们的注视，在一种绝对的不对称性和非共时性中注视着我们。难道这就是在这些画面中，我们总能感到某种刺眼的东西的原因吗？

这种刺眼的东西是与一切在场相对立的不在场（从根本上说，一切肖像画都是为保留这种不在场而与死亡进行的徒劳的抗争）、与一切注视相对立的逃避注视，与一切生的“意义”相对立的死的虚空。也许正是在这种对立的形式中，幽灵作为幻影和错觉，作为不在者的在场，在一瞬间、在不期然间显形，似乎比一切活着的东西更真实、更强大。在不期然间，这种刺眼的真实揭示了以一个死人为赌注的意识形态战场的虚假性。

这就是所谓“艺术的力量”吗？也许画家把形象从他的现实语境中隔离出来，只是为了关注自己内心的某种趣味。然而——但愿我并没有过度阐释什么——，观众却会把形象带回现实，成为他们借召唤幽灵而投身的历史行动的一部分。这幽灵以幻影和错觉的名义，与一切生的“意义”相对立的死的虚空的名义，（与我们可能怀有的任何情感或“矛盾情感”无关）嘲讽着那些自以为操纵了现实的挖掘机就可以埋葬幽灵的人们，那些各种势力很久以来就为祛除幽灵而结成的神圣同盟。

（二）描述的作用：

1. 帮助未见过作品的人了解作品。Ekphrasis 艺格敷词，给未见过作品的人描述作品。从古希腊到狄德罗时代。狄德罗“1765年的沙龙”：我将为你描述这些画，我的描述将会是这样——凭借一点想象和趣味，你可以通过这些描述在空中描绘出它。”

Word Painting。蒋勋对唐代画家韩滉《五牛图》的描述：“看来各自独立，但是行进的变化颇有趣，一开始是遵循由右向左的方向缓缓行进，到了中央第三头牛，忽然成为正面，行进的方向与进度都中止了，仿佛向画面外的观赏者一照面，画面独立成静止的镜框式的舞台。然后，到第四头牛，一方面保持原有行进的方向，继续由右向左发展，另一方面却利用牛的回头，造成一个转折的空间，经过这一转折，才又恢复结尾第五头牛继续由右向左的暗示。”

艺术批评首先应该对艺术作品做出正确和详细的描述。历史上有许多艺术批评，它们的内容就是由描述组成。不过，也许由于描述过于基本以至于被绝大多数当代批评家所忽视。那些忽视描述的批评家也不是完全没有理由的。在机械复制技术尚不发达的时代，人们很难借助复制品来直接感受作品，于是，描述就成了批评的重要组成部分。今天的情况有了根本的变化，人们可以很容易获得作品的复制品，可以看到语言文字无法描述的各种细节，在这种情况下，任何关于艺术作品的描述似乎都是多余的。

2. 帮助接受者看到他没有看的，ostension 突出、指出。描述哪些、突出哪些，强调作品的某些特性，认为是这些特性表达了作品的主题，这些特性表现出作品的风格、艺术家独有的创造。这是阐释的基础，你选择了哪一部分，认为是哪部分决定了作品的意义。另如果指出另一部分，则可能阐释和评价的结果是相反的。

波德莱尔的例子。《泰叻》中徐峥看向王宝强的目光。〈有向日葵的自画像〉

荷尔拜因 http://www.360doc.com/content/17/0320/19/19519242_638536069.shtml

精通当时四大精确学科：天文、音乐、几何、算数

3. 准确、客观的描述为进一步的阐释和判断提供可信任的基础。认真、准确、客观的描述，与主观的阐释和判断不同，它是读者认同的基础，它提供一个不用辩驳的事实。当读者确证描述的细节，他便倾向于相信作者。为了说服读者，批评家的阐释和判断一般开始于准确的、严谨的描述，以此获得读者的信任，随后再展开相对主观一点的讨论。

其次，写批评和写诗歌都需要准确，并不是说诗歌就是浪漫的，批评就是理性的，它们都需要数学家般的精密，就跟数学和音乐之间有天然的关系一样，诗歌和批评之间的关系也是一样的，它们都需要用准确的字句。写诗歌时用准确的字句去表达准确的情感，把别人不能够表达出来的感受用准确的词表达出来，传递出来。批评同样也要用准确的字句去理解另外一个人，理解过了以后，不仅他会同意，其他的读者也会觉得能够接受你。

准确，需要成为文学批评最切身的道德律，它意味着首先“如其所是”地谈论作品，这是对作品做出有效判断的前提。有两种“如其所是”的古老方式，一种是复述，一种是引文。

复述，意味着脱离原文重新讲述一次作品，而这种重新讲述，首先可以认为是以归纳和抽象的思维介入为基础的某种简化。而复述，就是把你从原作中感知到的东西翻译给另外一些人看。而一部作品，无论是在翻译中还是复述中，其损耗较少的东西，是情节。于是，我们可以看到，复述被应用的最普遍的领域，是针对叙事作品的文学批评。

但在以情节为内核的叙事作品之外，依旧存在大量文学作品拒绝被复述。首先是绝大多数抒情诗。我们该如何复述奥登的一首十四行诗抑或海子和顾城的短诗呢？还有一些不以情节推进为要点而是乐于漫延渲染的长篇小说，比如普鲁斯特的《追忆似水年华》、伍尔芙的《海浪》，要言简意赅地复述它们几乎就等于谋杀；以及一大批洋溢智性和某种语言自身特定乐趣的作品，比如我们该怎么复述才能让一个没读过《爱丽丝漫游奇境记》的人明白其中的美妙，抑或如何复述出博尔赫斯短篇小说里冷峻沉思的趣味？

在复述止步的地方，引文开始。要区分两种引文，旁征博引式的修辞引文和最大程度考虑其典型性和启示性的采样引文。前者是引他人之力以成全自己，后者是为了呈现、理解和进入他人。作为文学批评方法之一的引文主要是指后者。引文将读者引向书写者和语言本身，引向视觉、听觉以及脊髓和后脑共同构成的不可言说的感官愉悦。在文学批评中，有好的复述和引文，也有糟糕的复述和引文。好的复述和引文之间可以比较，在比较中凸显自身；而糟糕的复述和引文只需要指出。

卡梅尔：《当代艺术的哲学分析》，对卡夫卡小说的复述与引用。《饥饿艺术家》，对自由的颠倒。

（三）描述的内部层次

1. 媒材与形式

请同学描述：

徐冰《凤凰》《光的绘画》

徐冰《凤凰》http://blog.sina.com.cn/s/blog_601ad0660100r3iu.html

《凤凰》是徐冰归国后的第一个大型作品，创作于2008年至2010年。旅美18年，徐冰回国后第一次踏进北京CBD的工地时，就被这些建筑废料原始粗陋的美感和高楼大厦背后的真相深深吸引。他同意了委托方的邀请，决定用这些建筑废料制作艺术品，作品的最初构思是仙鹤，但遭到了投资方的否定，最终的形态是中国人熟悉并喜爱的吉祥图腾——凤凰。

开始创作之后，徐冰迷上了这些垃圾。塑料安全帽、屡见不鲜的红蓝彩条布、铁锹、钢管等等统统成为艺术创作的材料。《凤凰》包括凤与凰，每只长达28米，重六吨，全部由建筑垃圾和废弃的劳动工具制作而成。徐冰说：“我希望它很浪漫，很美，同时又很凶猛，带有神性，怪异的同时又非常现实。它用一种非常低廉的材料来打扮自己，让自己变得很有尊严，又带着伤痕累累的感觉，这就是《凤凰》的感人之处。”

徐冰另一件作品《背后的故事》，正面看是传统中国水墨画的效果，气韵生动，背面却是稻草塑料等各种现成物，通过光的作用，在毛玻璃上投影出形象。特殊的媒材带来传统水墨的效果，也是媒介和内容之间存在巨大反差。它可以进一步让我们去思考水墨的意义，在“水墨艺术”中，“水墨”处于什么位置，是存在于其特定的媒材当中——水和墨，还是可以征用各种媒材？是不是存在这样一种可能，将水墨提升到一种观念的高度、一种话语策略，就像这件作品一样。

何多苓是“伤痕美术”的代表人物，其作品如《春风已经苏醒》《青春》等被称为抒情现实主义。何多苓的作品以单纯但扎实的造型手法在纯净的背景中塑造出种种宁静、优美的年轻女性人物形象，画面充满静谧、忧伤的氛围，流淌着充沛的诗意的思绪。在《春风已经苏醒》（1981）（图7）中，画家在一片精心绘制的草地上，以俯视的角度画出一个沉浸在某种思绪中的少女，旁边是一头水牛和一只小狗，春风掠过，吹动了小女孩的发梢和青草。不同于直接反映和批判政治运动的伤痕美术作品，《春风已经苏醒》在荒凉贫瘠与生命复苏、伤感苦难与美好憧憬之间表达一种复合的多义的情绪。三年后的《青春》（1984）（图8）则具有了更多隐晦的象征意义，更加荒芜的阳光炙烤下的土地，女知青坐在大石上，她的目光和表情更多严峻，倾斜的地平线、在地面投下阴影的低飞的白鹰和焦灼的土地一起构成了更加隐晦、冷峻的象征性意象，类似于艾略特所说的客观对应物，复杂多义的、超越具体时代政治的更具普遍性的情感与意涵蕴蓄其中。

线条、形状、明暗（光线的表现）、色彩、构图、肌理、整体

Roger Fryer：塞尚，对静物的色彩的整体感进行探索性的分析。色彩的变化总是与平面的运动相适应。自然色的变化。同一个对象在不同方向的平面上有不同的颜色。物质质地的极富表现力的展现。他不再用画笔或画刀用力地涂抹，而是以画笔的细小笔触逐渐积累而成，一旦他开始从事色彩丰富的物象表面的细致分析，这种细小的笔触就成为一种必需。更有表现力的手法，并不是画已完成的虚伪表面，而是揭示物质材料的充分表现力。材料为观念所渗透，画面上的每个粒子都变得灵动起来。

完全放弃了大笔直扫的做法，而是通过不间断的深思熟虑的小笔触来构建体块。这些小笔触严格平行，几乎完全是直线。这些方向的笔触与轮廓没有关系。

17世纪荷兰静物画

http://blog.163.com/guowei_su2010@126/blog/static/17193956220113594938563/

电影里的空间运用。构图。

《站台》中的一段城墙。18: 10—, 45: 07—48: 36

<http://www.tudou.com/listplay/xnz5YgFpb0Y/S1SRcopxuHc.html>

2. 内容

画面的内容。人物、风景、环境、事件

形式就是内容, Jackson Pollock

(四) 描述的外部层次

艺术家与创作、社会历史语境、接受

标题、价格

三、阐释

艺术批评既不愿做肯定性的评价, 又不能做否定性的评价, 于是整体上由评价转向解释成为当代艺术批评的大趋势。如果说, 评价更多地依靠批评家丰富的经验和敏感的性格, 那么解释可能更多地依赖批评家的知识和思想。作为解释的艺术批评, 就是将批评家对艺术作品的判断置入艺术史和艺术理论的背景之后, 在艺术史论与艺术感知之间架起桥梁。艺术批评由评价向解释的发展, 一方面提升了艺术批评的门槛, 另一方面则找到了艺术批评自身的价值。

阐释是艺术批评中重要的一部, 它要挖掘作品形式与内容的深度, 解释作品的深层内涵、意蕴。

描述与阐释的区别, 并不清晰。描述相对客观、可见的, 阐释, 则是关于那些非表面可见的, 更属于批评者自身理论和艺术前见和修养有关, 更主观。

1. 构成性阐释 (Gillian Rose): 对形式的阐释分析, 印象、感受与直觉

劳拉·马克思: “为了增加经验的表面区域, 根本无需诠释, 只须展开。” 构成性阐释法增强了对视觉影像作出经验的、具身的反应, 这是由于这种方法非常强调影像自身的所有面向: 它使“感觉经验得以习得和开掘”。构成性阐释法是一种强烈倾向于现象学的视觉文化评论家所青睐的方法。(观看的方法, 67-68)

阿德里安·瑟尔: “我想这世上再也没有一屋子的画如此感人”。观看的方法 65

印象主义批评, 以对作品的直觉感悟为批评的基础与主要内容。

李健吾《读〈呐喊〉》, 初读《呐喊》的体验: “犹如久处黑暗的人们骤然看见了绚烂的阳光。这奇文中的冷隽的句子, 挺峭的文调, 对照着那含蓄半吐的意义, 和淡淡的象征主义的色彩, 便构成了异样的风格, 使人一见就感着不可言喻的悲哀的愉快。这种快感正像爱吃辣子的人所感到的‘愈辣愈爽快’的感觉。”

法国作家批评家法朗士: 优秀批评家讲述的是他的灵魂在杰作中的探险。

印象论批评的重心, 不再重建作品的客观性, 而是如何呈现接受主体的直觉状况本身。批评也是一种自我表现的艺术。

鉴赏式批评。

李健吾采用感性的、富含形象和情致的语言, 将自己对作品的整体阅读体验凝结成一个或一组鲜明的意象。“叶紫的小说始终仿佛一棵烧焦了的幼树”, “挺立在大野, 露出棱棱的骨干, 那给人茁壮的感觉, 那不幸而遭电击的暮春的幼树。”很恰当的形容了叶紫小说的朴实悲壮而又饱含反抗精神的独特气质。其用语是隐喻性质的, 是用一个文学印象去阐释说明另一个文学印象。

印象论批评，要运用一定的方法对阅读直觉本身进行品质提升。印象论批评并不仅仅限于简单地表述批评家或读者对于作品的阅读的印象或感受，更重要是，要对自己的阅读印象进行一种“增富”和“提纯”，即进行品质的提升。

第一，印象的比较和辨析。

李健吾指出芦焚和沈从文有共同之处，都是自觉的艺术家。“都从事于织绘。他们明了文章的效果，他们用心追求表现的美好。他们尤其晓得文章不是辞藻，而是生活。”然而沈从文将这件事情做的“轻轻松松”，“卖了老大的力气，修下一条绿荫扶疏的大道，走路的人不会想起下面原本是坎坷的崎岖。”芦焚的文字虽然工整，却不能不令人“有点坎坷之感”。简言之，他“缺乏自然天成，缺乏圆到。”

第二，体会作者

面对作家，应该“赤手空拳，照准他们的态度迎上去”。正是这个态度构成了一个作者看世界的眼光，也构成了一个作者与一件作品的与众不同的个性。因此李健吾的批评往往从作者的精神气质与人格入手，巴金是一个“战士”，“他的爱是为了人类，他的憎恨是为了制度。”

个案，对萧乾《篱下集》的评论。

从沈从文的《题记》入手。“当我们放下《边城》那样一部证明人性皆善的杰作，我们的情思是否坠着沉重的忧郁？我们不由问自己，何以和朝阳一样温煦的书，偏偏染着夕阳西下的感觉？为什么一切良善的歌颂，最后总理在一阵凄凉的幽咽？为什么一颗赤子之心，渐渐褪向一个孤独者淡淡的灰影？难道天真与忧郁竟然不可分开吗？”这其中饱含着对作品的整体直觉，比一般抽象的思想观念更加复杂微妙，其中显然渗透着情感性体验，与此同时，其中已经开始了对阅读感受进行某种定向的意义抽象——事实上已经抽象出一系列问题，显然有对阅读的感性经验进行理性反思的过程。

在这一反思的基础上出现了思路的深入和转折，产生这样的问题：“什么使作者这样编排他的故事，换一句话，有什么势力在意识里作祟，隐隐定这样一部作品的色彩、感觉和趋止？”这里追溯原因就包含了理性的逻辑。批评家很快给出答案：“涌上我心头的，是浪漫主义一个名词，或者说准确些，卢骚这些浪漫主义者的形象。”值得注意的是，这个答案出现的形式，是浪漫主义者的形象，这是一种整体的直觉、意象。而这种理解与体验以对艺术史和文学史的理解为背景，是批评主体自身的前理解结构因素与批评对象的一种契合。

进而，批评家又对意象进行了内涵的定向抽取，这种抽取不是概念抽象，而是感性的提纯：从中抽取出来的是一种“近似的气息”，一种“情调”，这与其说是通过思辨达到的，不如说是通过一种感觉达到的。在一系列的意象呈现之后，作者又从这些感性的形象中抽取出明确的意义内涵：忧郁的气质是这些浪漫主义者的共同点。这样，对意象隐喻的意义理解便有了一个较为清晰的诠释导向。

批评家在这已经得到了一种理论模型，下一步是将这种理论模型用于具体的推演——李健吾考察了沈从文浪漫主义气质（即忧郁情调）独特的艺术表现方式，这就是辨析。“在他的忧郁和同情之外，具有深湛的艺术自觉，犹如唐代传奇的作者，用故事的本身来撼动，而自己从不出头露面。”这时批评家用了一个隐喻：“这是一串绮丽的碎梦，梦里的男女全属良民。命运更是一阵微风，掀起裙裾飘带，露出永生的本质——守本分者的面目，我是说，忧郁。”这个隐喻不仅仅是一串直觉的意象，其中也渗入了分析思维，不但解释了沈从文作品所表现的人生观，而且还指出“命运”主题也是一种造成客观化叙事效果的艺术手段，而这种“无我格”的追求，正是李健吾所推崇的艺术自觉的标志。很显然，批评家的背景观念在这种运用意象符号进行的逻辑演演中具有重要作用。

2. 深层意蕴

梁宗岱：“正如许多物质或天体的现象只在显微镜或望远镜审视下才显露：最高，因而最深微的精深活动也需要我们意识底更大的努力与集中才能发现。而一首诗或一件艺术品底

伟大与永久，却和它蕴含或启示的精深活动底高深，精微，与茂密成正比例的。批评家底任务便是在作品里分辨，提取，和阐发这种种原素——依照英国批评家沛德（Pater）底意见。”

有人认为阐释会伤害艺术，使艺术死掉。艺术作品是去经验、感受的，而不是阐释。

桑塔格《反对阐释》

assessment of the act of interpreting. “To interpret,” wrote Sontag,

is to impoverish, to deplete the world—in order to set up a shadow world of “meanings.” . . . In most modern instances, interpretation amounts to the philistine refusal to leave the work of art alone. Real art has the capacity to make us nervous. By reducing the work of art to its content and then interpreting that, one tames the work of art. Interpretation makes art manageable, conformable.

阐释的合法性——阐释学

阐释的矛盾：作品的意义在哪里？作者原始意蕴 vs 接受者理解/批评家阐释

创作的原初意图、意义、情感；同时代接受者的理解/批评家的阐释；时间距离之后的接受者的理解/批评家的阐释。阐释总是隔着主体和时间的距离。

那么，阐释的合法性在哪里？阐释的目的是复原创作原初的意图，还是其目的是接受者/阐释者自身的理解？

有两种对于阐释艺术作品意义的不同看法。一种认为阐释是要复原回归艺术作品的原初意义，意义是作品本身自有的，就像作品自身的颜色一样，是客观固定的。阐释者的任务就是揭示这种客观意义，通常会比较接近创作者的创作意图。另一种则认为作品的意义并非固有，而是接受者/阐释者建构出来的，再附加到作品身上。批评者带来一种进入艺术的方法，他得到的未必符合艺术家的意图。这两种思路会导致不同的阐释策略和结果。

意图主义 Intentionalism，艺术批评活动中关于如何正确解释作品意义的理论，认为一部艺术作品的意义根本上取决于艺术家创作时的意图，创作意图既是艺术解释的出发点，又构成其解释的可能性的边界。

早期西方意图主义是传统解释学（Hermeneutics）的主流主张。解释学源于解经学，是对圣经等经典进行阐释和理解的活动。传统阐释学以获得关于经典的客观知识为目的，以探求创作的历史背景、创作者的主观意图、思想倾向和生平事迹为宗旨，力图重建和复制经典创作的主客观条件，以恢复历史的真面目。德国哲学家施莱尔马赫（F. D. E. Schleiermacher）将“作品意义”等同于“作者原意”，认为解释者可以根据某种文化上共通的语言特性来分析作者的语言和意义，通过读者与作者的“心同此理”，用直观方法从总体上把握作者的含义。延续施莱尔马赫的主张，狄尔泰（Wilhelm Dilthey）认为阐释学的任务就是从历史文献、作品本身中复原它们所表征的原初世界，并如同原作者或者历史的当事人自己一样来理解它们。因此，理解在本质上是一种自我转换或一种以己度人的想象投射。实现阐释学这一目的的唯一手段就是“体验”。通过体验来消除历史时空的距离，通过解释者的生命体验进入创作者的生命的意向世界，达成理解上的沟通状态。

具体到艺术批评领域，传统的传记批评和心理批评等，都极为关注作者的生平经历、思想意识、心理状态、社会背景等方面，认为一个批评家如果能充分地研究作者个性、思想、创作意图与时代背景，就能充分阐释作品。

中国古典艺术批评中的“文如其人”“知人论世”“以意逆志”等思想与意图主义接近。“文如其人”与“知人论世”的主张认为单从作品本身来分析其意义是不够的，还需要了解创

作者的生平身世、思想感情及其所处的具体环境和时代背景。“以意逆志”主张解释者用自身的“意”去迎作者的“志”，既探求创作者的志意，也尊重解释者自身的观点介入。

这样的观点在 1800 年前后被王尔德等批评家颠覆。王尔德，批评本身就是艺术创造，与艺术家及其作品类似。

意图主义到了 20 世纪受到反意图主义的强有力的反驳。

20 世纪上半叶，英美新批评和形式主义批评，主张集中于作品文本自身的内部批评，将作者意图和生平及社会环境等都视为是与作品无关的外部批评，逐渐形成一种反意图主义的理论主张。反意图主义认为对艺术家的意图和艺术家的传记的参考从来都与对艺术品意义的解释无关，认为将作者意图视为艺术解释的出发点与限制是不合理、不必要的。1946 年，维姆萨特（William Wimsatt）和比尔兹利（Monroe C. Beardsley）共同发表了《意图谬误》（The Intentional Fallacy）一文，将作者意图认定为是诗歌批评解释中的一种谬误。他们指出，意图谬误“将诗和诗产生的过程相混淆”，“它开始于在诗歌的心理原因中寻找批评标准，结束于一种传记和相对主义”¹。意图主义将作者意图中的世界等同于作品所表现出来的世界，把作者的愿望等同于作品的实践，而在反意图主义者看来，创作者的意图与作品意义是两码事，通过考察各种艺术创造活动，他们发现尽管艺术创造中明显有艺术家的控制，但这种控制并不是来自对目标的明确意识。同时，意图本身不可知，另外意图也可能未必完成，作品可能大于意图，也可能小于意图。对创作意图的还原既不可能也不必要，一个批评家无法去搞清楚诗人写作的真实意图到底是什么，因为如果诗人成功地表达了他的意图，那么他的意图就会表现在他的诗作中，人们无需再从诗作之外去寻找意图的来源；如果诗人没有成功的表现他的意图，人们就更没有必要去寻找他的意图。艺术作品一旦创作出来，它就成了一个等待解释的对象，作者本人的解释也许在其他许多方面具有优势，但就作品的审美意义而言，它与读者的解释是平等的。这就是为什么我们即使了解了作者的意图，仍然可以争论作品意义的原因。

Wimsatt, William K. and Monroe C. Beardsley 《意图谬误》（The Intentional Fallacy）
《感受谬误》（The affective fallacy）

意图谬误

(Wimsatt, William K. and Monroe C. Beardsley. "The Intentional Fallacy." *Sewanee Review*, vol. 54, no. 3 (1946): 468-488.)

Criticism which takes account of authorial intention in a work is committing a fallacy--the intentional fallacy.

...

The intentional fallacy "is a confusion between the poem and its origins . . . it begins by trying to derive the standard of criticism from the psychological causes of the poem and ends in biography and relativism."

感受谬误

(Wimsatt, W.K & Monroe Beardsley, "The affective fallacy", *Sewanee Review*, vol. 57, no. 1, (1949): 31-55.)

The affective fallacy "is a confusion between the poem and its results (what it is and what it does). It begins by trying to derive the standard of criticism from the psychological effects of the poem and ends in impressionism and relativism."

...

¹ William K. Wimsatt & Monroe C. Beardsley, "The Intentional Fallacy", *Sewanee Review*, vol. 54, no. 3 (1946): 468-488.

"The outcome of either fallacy . . . is that the poem itself, as an object of specifically critical judgement, tends to disappear."

1960年代以来，文学批评与艺术批评受到结构主义和解构主义哲学思潮的影响。罗兰·巴特1973年为法国《万有百科全书》撰写的三万字的“文本理论”辞条连同此前两年他撰写的《从作品到文本》一文，共同把后结构主义的文本理论阐释得淋漓尽致。巴特彻底推翻了传统的作品—作者论，取而代之的是多元的、快乐的、在互文中游戏、自身具有生产力的文本。在此前，巴特已经宣布“作者之死”（1968年），既然文本的实质不过是“引语拼接”和“文本置换”，那个赋予作品原创性和独立性的作者还向哪里寻找呢？再发展到福柯这里，他进一步质疑作者/作者权概念，认为这是话语权力的产物，作者观念背后是一套现代知识话语体系。

在与反意图主义的论辩中，现代意图主义对意图主义理论进行修正和巩固。美国文学理论家赫施（E. D. Hirsch）和朱尔（P. D. Juhl）将现代解释理论建立在这样一种本体论基础之上：任何一种客体都有某种既定的本质，它并不因为人们对它感知的差异而有所改变，人们在知觉方面的差异不足以证明知觉对象在本质上的变化。文学文本作为一种言语行为的记载，是某人对语义知识和句法的具体运用，因为支配这种行为的意图就是这种行为所传达的意思，所以所谓理解一部文学作品，实际上就是理解它的作者意欲借助于这部作品表达的意思。当人们将一部作品放到特定的语言知识或语言法则中来理解时，它会呈现出两种或两种以上解释的可能，而人们借助于有关作家意图的知识就可以断定在这些可能性中哪一种是正确的解释。文学解释的实质，在于说明作家是如何具体地运用这些语言的。

美国艺术理论家卡罗尔（Noël Carroll）进一步发展了意图主义理论，强调作者意图对于艺术品解释至关重要，作者意图既是艺术解释的出发点，又构成其解释的可能性的边界。他将传统的“极端的意图主义”调整为“适度的实际意图主义”，适度的实际意图主义并不认为对一件艺术品的正确解释完全由艺术家的意图来决定。相反，适度的实际意图主义只主张艺术的实际意图与解释有关。具体说来，艺术家的实际意图限制了对艺术品的解释。作品的正确的意义与作者的实际意图是一致的。卡罗尔还对创作意图进行了辨别，认为只有被文本成功表达的作者意图才是值得重视的，作者意图必须受到作品的检验。

海德格尔、夏皮罗、德里达之争

<https://mp.weixin.qq.com/s/LAfyrhtSAK18uh-Y7QbjTw>

一双农家鞋，别的什么也没有。然而——这双鞋的内部已经磨损，从它们的幽暗的开口，显露出鞋子主人的疲惫的步履。那千篇一律的田野，似乎无边无际，吹着凄厉的寒风。她日复一日在田野上艰辛迈步，无限的坚韧都凝聚在鞋子的粗糙沉重中。泥土的湿润和肥沃都留在鞋面上，夜幕时分埂上的寂寞在鞋底滑动。大地无言的呼唤、它对正在成熟的谷物的宁静赠与，还有它对即将到来的冬天田野上的荒芜的神秘抗拒，都在鞋内回荡。这个器物浸透了无怨无悔的对丰衣足食的惦念、对面包的无尽焦虑和战胜贫穷的无言喜悦，也隐含着分娩时阵痛的哆嗦和死亡逼近的战栗。这个器物属于大地，它被保护在这个农妇的世界中。从这里，这个器物达到了自我回归。（海德格尔《艺术作品的本源》）

梵·高油画《农鞋》，在灰色的背景中，只有一双破旧的农鞋，别无它物。提问。

然而在海德格尔的哲性阐释中，有限的器物具有了展示整个世界存在的意义，画中的那双农鞋在我们面前丰盈起来，不再仅仅是现实物质世界的一双鞋，而是展示了画布背后的农妇的“世界”与“大地”：海德格尔的阐释，使一双普通的旧鞋，成为一个世界的展现。

伽达默尔：绘画对于自然物的描绘，不是一个简单再现的事件，而是一个存在展现的事件。绘画具有一种本体性的转换力，它在描绘中对原物的存在进行了增值，使得原物在绘画中获得它的本真存在。这也是为什么有人说艺术高于生活。人与世界的统一，一双农鞋，包含了一个

农妇的全部的人生。这样的世界就是一个充满意味的存在，在这种状态下，是事物的本真存在、人的本真存在。作品的存在——这幅绘画中的农鞋（而不是张三李四的农鞋）本身进入了真理，进入了存在的澄明。

海德格尔的存在主义。区分存在与存在者。什么是艺术和艺术作品以及它们与通常的作为物质的“纯粹的物”和“有用的物”之间的区别。在海德格尔看来，艺术表现了一些多于、高于物的东西，即某种类似真理的东西。在海德格尔看来，梵高的“鞋”表现了作为普遍的存在物的真理。它是农妇的生活状态的凝固形式，是超时空的自由之物。

夏皮罗《作为个人物品的静物画：一则关于海德格尔与梵高的札记》，从一位“专业的”艺术史家的角度指出了海德格尔的史实“错误”。

海德格尔在其《艺术作品的本源》讲演稿里，差不多开篇即说，让他举“一双鞋子为例”：“田间的农妇穿着鞋……农妇站着或走动时都穿着这双鞋”（“Die Bäuerin auf dem Acker trägt die Schuhe……Die Bäuerin dagegen trägt einfach die Schuhe”）。

夏皮罗则说：“它们显然是艺术家本人的鞋子，而不是一个农民的鞋子的图画”（“They are clearly pictures of the artist's own shoes, not the shoes of peasant”）。

夏皮罗询问海德格尔他在《艺术作品的本源》一文里所提到的那幅凡·高的画究竟是哪一幅，而海德格尔非常善意地答复说是他1930年在阿姆斯特丹的一次展览上看到的。夏皮罗根据那年展览的图录，确定他所说的是哪一幅。根据考证，夏皮罗指出，画中的“鞋”是梵高自己穿过的，因此可以看作梵高的“自画像”。所以，他结论为，海德格尔欺骗了自己，他所想象的农妇的生活以及农妇如何穿著鞋走在田埂上和和田里劳动的情景，以及关于鞋的“真理”都是他自己的想象，与画中的鞋无关。接着，夏皮罗又运用自己的阐释描述了梵高在画中的“在场”，这“在场”的感情和个性又是如何通过那构图色彩和笔触表现出来的。

艺术史教授与哲学教授之间的关山万重。两种阐释立场 Retrievalist vs Revisionist。

夏皮罗关切的第一个要点也许是海德格尔的这样一个观点：艺术是真理的自行设置，与艺术家无关。海氏的这个观点当然可以追溯到柏拉图甚至更早。在柏拉图关于文艺作品创作的那个著名的回忆说和神灵附体说里，艺术作品的诞生一直被认为与艺术家无关。而在近代，最著名的艺术理论则可以在黑格尔那里找到。在黑格尔的时代精神说和民族精神说里，艺术成了精神在其上升通道里的一种临时形式（正因为如此，它最终要被哲学所取代）。

海德格尔仍然走在这条道路上。在《艺术作品的本源》里，海德格尔说：“然而，作品自身是可以通达的吗？若要使这成为可能，也许有必要使作品从它自身以外的东西的所有关系中解脱出来，从而使作品只为了自身并根据自身而存在。而艺术家的独到匠心的意旨也正在于此。作品要通过艺术家进入自身而纯粹自立。正是在伟大的艺术中（本文只谈论这种艺术），艺术家与作品相比才是无足轻重的，他就像一条为了作品的产生而在创作中自我消亡的通道。”

（海德格尔：《艺术作品的本源》，载《海德格尔文集》，孙周兴选编，上海三联书店，1997年，第260页。）

夏皮罗对这一传统——柏拉图主义-黑格尔主义-海德格尔主义——的批判，采取了一个史学家而不是哲学家的方法，即提供具体的历史叙事而不是思辨论述。

夏皮罗曾多次论及静物画作为一个画种，以及绘画的主要题材类型，在西方绘画史中的出现。起初，静物画只是神话和历史题材画或人物画的背景。17世纪后，静物画开始脱离上述画种，成为独立的门类。

静物画的一个首要特征，即它作为个人物品的性质。“海德格尔仍然错失了绘画的一个重要方面：艺术家在作品中的存在。在海德格尔对绘画的解释中，他忽略了靴子的个人性和面相学特征，正是其个人性及其面相学特征使得靴子成了对艺术家来说如此持久和吸引人的主题（更不必说它们与作为油画作品的画作的特殊色调、形式及笔触构成的表面之间的私密关系了）。（Meyer Schapiro, *Theory and Philosophy of Art*, p.139）”

从静物对象（或主题）的选择中，可以见出艺术家个性。“在吸纳静物画的每一个现代画派中——立体派、表现主义、野兽派、新客观派、新古典派以及最近的绘画——人们可以从画家所选择的对象中发现某些与个体艺术家的风格和心境富有启发性的对应关系。……人们很容易从其最经常绘制的静物对象中辨别莱热（Leger）与格里斯（Gris）、马蒂斯（Matisse）与毕加索（Picasso）、苏丁（Soutine）与伯纳尔（Bonnard），因为这些对象通常构成每位艺术家高度个人的、不变的集合。”

夏皮罗继续调整艺术与艺术家之间的关系，将它们聚焦到艺术作品的风格与艺术家个性之间。以塞尚对静物对象苹果的处理为例：“塞尚长期对静物的沉思默想，或许还可以被看作是一种内向性格的游戏；他为他的再现艺术找到了一个客观领域，在那里他感到自足、从容、无所挂碍、不需要被他人引起的冲动和焦虑所打搅，却能带来活色生香的感受。体态稳定，却总是处于不停的变化中，色彩强烈，而又能为那小小的、圆滚滚的形式提供无限精微的色调变化，塞尚的静物画成了一个世界的典范；他在那孤独的桌面上小心翼翼地建立这个世界。就像那些战术家们在指挥桌上通过摆弄一群玩具兵而展开想像中的厮杀，他也在多变的地形中排定自己的王国。或者说，塞尚的静物画也可以比作一局孤独的对奕，艺术家总是为他每次自由选择棋子寻找最有利的位罝。”

夏皮罗关切的第二个要点，或许针对的是海德格尔的如下观点：艺术作品是真理的原始发生的基本方式之一，是一个民族进入历史的方式，与个别艺术家无关，更不必说个别艺术家的人格和气质了。与其针锋相对，强调艺术风格与艺术家个人之间的关系，则是夏皮罗全部艺术史研究的出发点。

夏皮罗《塞尚的苹果：论静物画的意义》夏皮罗一反陈陈相因的形式主义-现代主义言说——所谓塞尚的苹果里什么也没有，除了形式——论证了在塞尚将苹果当作一个主题本身来加以再现的习惯中，“存在着一种潜在的色情意义，一种被压抑的欲望的无意识象征”。“正是静物画在其艺术中的核心地位这一点，激励我们更为彻底地探索他对静物对象的选择。当我们将他笔下的静物对象与其同时代的或者后来画家笔下的静物对象加以比较时，他的选择带有十分强烈的个人色彩，而不是“偶然”的这一点才显得更加清晰了。很难想像塞尚的静物画会画享乐主义者马奈笔下的鲑鱼、牡蛎和芦笋，也难于想像塞尚会画凡·高笔下的土豆、向日葵和靴子。塞尚的苹果或许也会出现在其他富有创造力的画家的笔下；但是，在塞尚的所有静物画中，苹果都是一个十分突出的习惯性母题，而在其同时代其他画家的作品里，它们却是偶然的，通过不同的语境及其他伴随物来获得不同的品质。”（夏皮罗：《现代艺术：19 与 20 世纪》，第 34 页）

而在《再论海德格尔与凡·高》里，夏皮罗再次强调指出：“人们可以将凡·高画有其靴子的油画描述为这位艺术家视为、感知为他本人一个重要部分的对象的图画——他就像面对一个镜像一样面对他自己——他选择、拈出并仔细地安排它们，也是为了他自己而画它们。在这种独特的艺术观念中，在对普通干净，事实上还是舒适、自信而又包裹得过于严严实实的对象的描绘中，难道不存在艰难的人类处境中的悲情那私密、人个的一面，以及对这种悲情的自白和表现吗？厚涂的颜料实体粘稠而厚重，幽暗的鞋子从阴影向光线中显现，不规则、生硬的图案，以及延伸到靴子侧影外令人吃惊的松弛而扭曲的鞋带，不都是凡·高对鞋子那古怪看法的构成性特征么？”（Ibid., p. 146）

艺术史家努力在艺术家的人格中，发现其作品的特殊肌理，又从其作品，特别是其作品的物质质地、手段和风格中，去重建个别艺术家的人格。应该说，这是一种循环。但这种循环并不一定是无意义的。当其向不断的解释开放时，它其实是一种典型的解释学循环，也是人文学科的方法论基础。因此，夏皮罗不仅一般性地将艺术品与艺术家的人格联系起来，而且特别地将这种关系落实于对艺术家所使用的特殊媒介的特征、物质质地和风格、手段之中。这不仅是夏皮罗全部艺术史著述的基本特质，也是他对作品和艺术家的分析中最富有卓识的地方。

夏皮罗深层关切的第三个方面，可能与海德格尔的下列观点有关：艺术品（全体）都是真理的开启，不仅与个别艺术家无关，而且也与个别艺术品无关。是这件作品还是那件作品，从根本上说无关紧要，它们敞开的是同一个真理。海德格尔说：“我们姑且选一个普通的器具一

一以一双农鞋作为例子。为了描绘这样一件有用的器具，我们甚至用不着展示实物。对它是人人皆知的。但由于在这里事关直接描绘，因此最好还是为大家的直观认识提供点方便。要做到这一点，一个图像的展示足矣。为此我们选择凡·高的一幅著名油画来作例子。凡·高不止一次地画过这种鞋。”（海德格尔前揭书，第253页）

夏皮罗立刻反问道：“海德格尔教授注意到凡·高不止一次地画过这些鞋子，但是他没有指出他所说的究竟是哪一幅，仿佛不同的版本是可以互换的，每一幅都敞开了同一个真理。”

（Meyer Schapiro, *Theory and Philosophy of Art*, p.135）夏皮罗当然无法同意海德格尔的两个“无关紧要”，对他来说，每一件艺术品都是一个独特的物品，需要个别对待。尽管一个艺术家的全部作品无不打上这个艺术家人格和个性的烙印，带有一个艺术家的面相特征，但是每一件作品都是独一无二、不可置换的。

真正的复原，不可能，时间距离、社会环境、主体条件的差异；接受者/阐释者完全的自由，不可信-虚无。

阐释的循环。狄尔泰以生命的体验使个体心理超出自己进入人类的历史大潮，但是，我们生来就是历史之人，如何能跳出历史而认识历史呢？阐释循环，传统/历史在决定我们，现在这个由传统/历史决定的我们怎样能够理解传统/历史呢？解释带有自身的经验，怎么可以说是解释过去艺术家的生活？

钱钟书：乾嘉“朴学”教人，必知字之诂，而后识句之意，识句之意，而后通全篇之义，进而窥全书之指。虽然，是特一边耳，亦只初桃耳。复须解全篇之义乃至全书之指（“志”），庶得以定某句之意（“词”），解全句之意，庶得以定某字之诂（“文”）；或并须晓会作者立言之宗尚、当时流行之文风以及修词异宜之著述体裁，方概知全篇或全书之指归。积小以明大，而又举大以贯小；推末以至本，而又探本以穷末；交互往复，庶几乎义解圆足而免于偏枯，所谓“阐释之循环”（*der hermeneutische zirkel*）者是矣。

阐释循环难题：第一，人的现实有限存在与认识历史的关系，第二，传统的整体与部分的关系，理解者根据文本细节来理解其整体，又根据文本的整体来理解其细节的不断循环过程。第三，解释活动中理解与经验的关系。回答：第一，理解历史与创作历史的人同样是人，我们之所以能理解，是因为历史与个体在根本上具有同质性和互通性。第二，整体的意义是由几个部分的意义构成的，已知的部分东西必须同未知的背景联系，在整体这个大背景关系中给予已知（部分）的东西以意义。二者是互动的关系。第三，解释者看到的東西，都是他的经验准备让他看到的東西，解释者总是根据自身经验来理解和体验作品，因此，解释者与其说是在理解文本，不如说是在体验自身。因此，在“阐释循环”的框架中所进行的理解，本身“总是相对的，永远不可能完成”。

海德格尔和伽达默尔运用胡塞尔现象学的哲学方法，实现了方法论的阐释学向本体论的阐释学转向。

对阐释循环，海德格尔认为，“在这个循环中隐藏着一种最基本的认识的肯定的可能性”，“决定性的东西不是摆脱这一循环，而是以正确的方式进入这一循环。”“支配我们对某个文本理解的那种意义预期，并不是一种主观性的活动，而是来自那种把我们与传统联系在一起的共同性的作用。……传统并不只是我们来自其中的前提条件，传统也是我们自己生产出来的东西。由于我们理解、参与传统的进程中，因此我们自己更深地决定传统的进程。所以，理解的循环一般不是一种方法论的循环，而是描述了一种理解中的本体论的结构要素。”海德格尔指出，对未知文本的理解，永远由被理解的前结构所决定，完美的理解不是整体与部分之间循环的消除，而是这种循环得到最充分实现。

伽达默尔继承了海德格尔的观点，在其解释学理论中指出，理解就是不断地整体到部分，再从部分到整体的过程。他用这种解释学的循环去说明传统与理解之间的循环关系，传统就是从过去传递下来的东西，我们理解时，一定会受传统的影响去认识事物而且在认识事物之后所得到的解释又转变成为以后认识的传统，这种循环是不断存在的。但这不是坏的循环，而是人

的认识所必须的。从解释学看，传统不是固定不变的，而是通过理解中的选择、批判而不断前进的。

视域融合和效果历史。

历史间距造成了误解，问题是要抛弃本身的成见返回原义，还是正确评价和适应这一历史性现实呢？伽达默尔既反对“科学客观主义”的理解，也反对历史的主观主义的态度，认为“理解其实总是这样一些视域的融合过程，而这些视域总是被我们误认为是独自存在的。”文本总是作者的原初的视域与接受者的现今视域融合的过程。

“解释学的相遇”，我们和文本的往复运动，依靠的是一种“问答对话逻辑”。我们真正进入文本或传统的标志是，文本面向我们说话，面向我们敞开问题。应答文本提出的问题，我们自己必须首先开始提问，即在我们的视域内重新构造文本提出的问题。这个重新构造的问题，既包括过去的历史概念，也包括我们对它的领悟。于是，两种视域开始融合。问题的回答过程就是视域融合的过程。这种视域的融合会产生新的视域，它给新的经验和新的理解提供了可能性。文本的意义在融合的瞬间被创造性地揭示出来。于是，文本的意义和理解者的理解一起处于不断的生成过程中。在意义和价值生成的地平线上，每一次理解都是向更高的层面跃升。

视域融合，意义不断生成，效果历史便形成了。“真正的历史对象根本就不是对象，而是自己和他者的统一体，或一种关系，在这种关系中，同时存在着历史的实在和历史理解的实在。一种恰当的诠释学必须在理解本身中显示出历史的效果性。”“理解按其本质乃是一种效果历史事件”这实际上是意识到了我们与历史对象有区别的历史意识本身就包容在效果历史中，他本身是效果历史的一部分。真正的历史意识应该是效果历史意识，即认可效果历史对我们的影响是我们进行历史理解的前提，是任何的方法论都无法去除的。因此，效果历史意识就是理解过程中的一个要素。

阐释的理论方法

Tom Wolfe, in *The Painted Word*, “these days, without a theory to go with it, I can't see a painting.”

元批评，批评的预设和条件，批评论论

两者都会接受一些共同的原则。Terry Barrett 好的阐释应该是自洽的、连贯的，读者即使不了解所批评之作品，也会赞同这个批评。批评应该涉及到作品的全部要素，而非只是其中的部分。

阐释要被一些原则来评价。共识。阐释未必是正确的，但是多少合理的、有说服力的、给人启发的。

四、评价

最后是判断或者评价。艺术批评不仅要有关于艺术作品的信息的描述，要有关于作品的意义的解释，更重要的还要有关于作品的价值的评判。尽管近来的艺术批评有用解释来取代评价的倾向，但艺术批评在根本上就意味着对艺术作品的评价，这一点并没有多大的变化。在近来的批评中，评价只不过更多地渗透在描述和解释之中而不是以独立的形式体现出来而已。

如何来评价一件艺术作品的价值？要回答这个问题首先需要确定艺术作品究竟具有哪些方面的价值。一般说来，艺术作品的主要价值是审美价值，但也不排除它具有认识价值、伦理价值、社会价值。

认识价值：认识社会、自然、世界。《无双》假币。医疗剧、行业剧。

伦理价值：伦理价值与审美价值的冲突。一件艺术作品给了我们以道德感化，增强了我们的道德意识，我们也会说它是一件优秀的艺术作品，这就是从道德价值的角度来评价艺术作品。蔡国强的白日焰火，上海。http://art.china.cn/haiwai/2014-08/20/content_7164207.htm

社会价值：为政治而服务，革命文艺。《蒋家王朝的覆灭》《我不是药神》

审美价值：

在通常情况下，我们说一件艺术作品是优秀的艺术作品，多半是因为它给了我们愉快的审美享受，这就是从审美价值的角度来评价艺术作品。

一件作品可以在某些方面价值高，某些方面价值低。《无问西东》

艺术价值：自从 20 世纪下半叶以来，对艺术作品的评价体现了一种新趋势，即既不从作品的审美价值的角度来评价，也不从作品的认识价值和道德价值的角度来评价，而是从艺术作品的艺术价值角度来评价。艺术作品的艺术价值一方面与艺术史有关，另一方面与艺术创作有关。比如，丹托就主张，评价艺术作品实际上就是在艺术界中寻找该作品的位置。在艺术界中有位置的作品，就是艺术作品或者优秀的艺术作品；没有位置就是平庸的艺术作品或者不是艺术作品。在丹托看来，这种寻找位置的活动就像天文学家确立星星在星空中的位置一样，是客观的，而不是主观任意的。

跟艺术创作有关的艺术价值与艺术作品的完成度或者成功度有关，如果艺术家在创作中完成甚至超额完成了自己的预想任务，他的作品就是成功的作品，否则就是失败的作品。这种价值在近来的艺术批评中较受推崇。比如，卡诺尔在《论批评》中就尤其强调依据艺术成就进行判断。观念艺术，其预设的观念是否得到充分表现？押沙龙评林奕华，后戏剧剧场。

判断是否会有共识？

争议。《村戏》

审美判断力的分析论

1、为了分辨某物是美的还是不美的，我们不是把表象通过知性联系着客体来认识，而是通过想象力而与主体及其愉快或不愉快的情感相联系。所以鉴赏判断并不是认识判断，因而不是逻辑上的，而是感性的（审美的），我们把这种判断理解为其规定根据只能是主观的。

草地的绿色属于客观的感觉，即对一个感官对象的知觉；但对这绿色的快意却属于主观的感觉，它并没有使任何对象被表象出来：亦即是属于情感的，凭借这种情感，对象是作为愉悦的客体（这愉悦不是该对象的知识）而被观赏的。

2、那规定鉴赏判断的愉悦是不带任何利害的。

被称之为利害的那种愉悦，我们是把它与一个对象的实存结合着。

第一，问题在于某物是否美，那么我们并不想知道这件事的实存对我们或对任何人是否有什么重要性，而只想知道我们在单纯的观赏中（在直观或反思中）如何评判它。

是否是对象的这一表象在我心中就会伴随愉悦，哪怕就这个表象的对象之实存而言我会是无所所谓的。

利害会影响鉴赏判断的纯粹性

第二，对快适的愉悦是与利害结合着的。

快适就是那在感觉中使感官感到喜欢的东西。妩媚的、可爱的、好看的、喜人的。

关于一个对象，我借以将它宣布为快适的那个判断会表达出对该对象的某种兴趣，即通过感觉激起了对这样一个对象的欲望。

第三，对善的愉悦是与利害结合着的。

对什么有利的东西，这些东西只是作为手段而使人喜欢，另一种本身是好的，单凭自身就令人喜欢。两种情况都始终包含有某个目的的概念，因此都包含有理性对意愿的关系，所以也包含对一个客体或一个行动的存有的愉悦，也就是某种兴趣（利害）。

善是借助于理性由单纯概念而使人喜欢的。要觉得某物是善的，我任何时候都必须知道对象应当是怎样一个东西，即必须拥有关于这个对象的概念。美并不需要这样。花，自由的素描，无意图地互相缠绕、线条，没有任何含义，不依赖于任何确定的概念，却令人喜欢。

快适是使人快乐的东西，美则是使人喜欢的东西，善是被尊敬的、被赞成的东西。

对美的鉴赏的愉悦是一种无利害的自由的愉悦，因为没有任何利害、既没有感官的利害也没有理性的利害来对赞许加以强迫。

3、无目的的合目的性

什么是目的：客观目的、主观目的。

客观目的。主观目的：“人”之所以成为“人”自身，正是基于按照“人”这一概念要求自己，并由此与其它动物区分开来。“人”这个概念本身包含着人的现实性的基础。无疑，它是自身存在的根据。

目的会带来利害，快适和善有目的。审美判断一定是无目的的。

什么是合目的性。一个客体，或是一种内心状态，或是一个行动，它们之所以被称为合目的的，只是因为我们将一个按照目的的原因性，即一个按照某种规则的表象来这样安排它们的意志假定为它们的根据，才能解释和理解它们的可能性。

能够构成我们评判为没有概念而普遍可传达的那种愉悦，因而构成鉴赏判断的规定根据的，没有任何别的东西，而只有对象表象的不带任何目的（不管是主观目的还是客观目的）的主观合目的性，因而只有在对象借以被给予我们的那个表象中的合目的性的单纯形式，如果我们意识到这种形式的话。

主观合目的性，不是合概念，而是合形式。一物有概念，因此有目的，一物的形式就有合目的性。

对事物的认识，除了概念的规定外，还要受事物的样式条件的规定，某物与它物的样式不同，构成了自然界中事物间的区别，样式成了某物之所以是某物的原因，而且这原因也是结果。因为，某物的样式显示出某物好象是有目的的。

对主体诸认识能力的游戏中的单纯形式的合目的性的意识就是愉快本身。但这愉快本身毕竟有其原因性。即保持这表象本身的状态和诸认识能力的活动而没有进一步的意图。我们流连于对美的观赏，因为这种观赏在自我加强和自我再生。

当一自然事物的形式，符合了我们头脑中先验的关于自然形式合目的性原理，因此，也符合了我们的认识机能的要求，从而使我们在知性力和想象力的和谐产生的表象中，产生愉快的情绪。而引起自然的合目的性的美学表象的对象就被称为美，而通过情感对美的对象的判断则被称为鉴赏。

Scruton 自由的美不涉及任何目的，却反映了一种秩序，这种秩序源于我们自身，即有目的的存在者。这就是无目的的合目的性。审美经验引导我们将每个对象本身视作目的，同时也引导我们感觉到自然的合目的性。

4、鉴赏判断完全不依赖与完善性概念

客观合目的性要么是外在的，就是有用性；要么是内在的，就是对象的完善性。

为了在一物上表象出一个客观合目的性，关于该物应当是怎样一个物的概念将会走在前面；而在该物中杂多与这个概念（它提供该物上杂多的联结的规则）的协调一致就是一物的质的完善性。

客观合目的性只有通过概念才能被认识。审美判断是主观合目的性。

一物表象中的形式的东西，即杂多与一个东西（它应当是什么尚未定）的协调一致，单独说来根本没有使我们认识到任何客观合目的性：因为在此抽调了作为目的的这个（该物所应当是的）一，在直观者内心剩下的就只是表象的主观合目的性了。

一块草坪，而我并不在那上面设想一个目的，即它应当用来开一个乡村舞会，这时就没有丝毫完善性的概念通过这一单纯形式而被给予。

在评判上单以某种形式的合目的性、亦即某种无目的的合目的性为基础的美，是完全不依赖于善的表象的，因为后者是以一个客观的合目的性、亦即是以对象与某个确定的目的的关系为前提的。

5、纯粹鉴赏判断是不依赖于刺激和激动的。

使人快乐或痛苦的东西被当作审美判断，无法要求普遍性，同时混有刺激和激动，因此不是审美的鉴赏判断。愉悦的质料被冒充为形式。

一个不受刺激和激动的任何影响（不管它们与美的愉悦是否能结合）、因而只以形式的合目的性作为规定根据的鉴赏判断，就是一个纯粹鉴赏判断。

陈述快意和不快意的感官判断（质料的感性判断），陈述一个对象或它的表象方式上的美的感性（审美）判断。

魅力与刺激和激动类似，不是纯粹的审美判断。

一片草坪的绿色，一种单纯的音调，本身被大多数人宣称为美，虽然二者看起来都是以表象的质料、也就是以感觉为基础，并因此只配称之为快适。不过，我们同时也发现，对颜色亦即音调的感觉只有当两者都是纯粹的时，才被正当地称为美的；这时一个已经涉及到形式的规定，也是这些表象中唯一可以确定地普遍传达的东西：因为感觉的质本身并不能认为在一切主体中都是一致的，而对一种颜色的快意超过另一种颜色，是很难在每个人那里都受到这样的评判。

这种纯粹性仅仅是属于形式的，因为我们在这里可以把那种感觉方式的质（即它是否表象和表象着哪一种颜色或音调）抽象掉。因此一切单纯的颜色，就其是纯粹的而言，将被看作是美的，混合的颜色就没有这个优点。魅力实际有损于鉴赏判断，只有在鉴赏力还薄弱且未经训练的情况下，才被宽容地接受下来。

在绘画、雕塑等一切造型艺术中，就它们作为美的艺术而言，素描都是根本性的东西，在素描中，并不是那通过感觉而使人快乐的东西，而只是通过其形式而使人喜欢的东西，才构成了鉴赏的一切素质的基础。颜色和乐器的令人快适的魅力仿佛是对形式上的愉悦的一种相同性质的添加，而只不过是它们使这种形式在直观上更精确、更确定更完整而已。

一个纯粹的鉴赏判断既不是以魅力也不是以激动，一句话，不是以任何作为感性（审美）判断的质料的感觉作为规定根据的。

6、自由美、依附美

前者不以任何有关对象应当是什么的概念为前提；后者则以这样一个概念及按照这个概念的对象完善性为前提。独立存在的美，有条件的美。

花是自由的自然美。花是植物的受精器官。这一判断是不以任何一个物种的完善性、不以杂多的复合所关系到的任何内在合目的性为基础的。许多鸟类贝壳是美的，但这些美不应归于任何按照概念在其目的上被规定的对象，而是自由地自身使人喜欢的。所以线描、卷叶饰、幻想曲、无词的音乐等，自身并没有什么含义，不表现什么，不表示任何在某个确定概念之下的客体，并且是自由的美。

在对一种自由的美（按照单纯的形式）作评判时，那鉴赏判断是纯粹的。它不预设任何一个目的的概念，要杂多为了这个目的而服务于给予的客体并要它对这个客体有所表现，借此只会使在观赏该形象时仿佛在做游戏的那个想象力的自由受到限制。

人、马、建筑的美，都是以一个目的的概念为前提的，这概念规定着此物应当是什么，因而规定着它的一个完善性概念，所以只是固着之美。善（杂多按一物之目的而对该物本身是善的）与美的结合同样造成了对鉴赏判断的纯粹性的损害。

当我感知一幅写生画或一栋建筑，当我将他们概念化之后，即一处风景，一座教堂，而感到它们是美的，这就是依附美。依附美的判断不如自由美的判断纯粹。

7、美是无概念地作为一个普遍愉悦的客体被设想的

第一，美要求普遍可传达

如果有一个东西，某人意识到对它的愉悦在他自己是没有任何利害的，他对这个东西就只能作这样的评判，即它必定包含一个使每个人都愉悦的根据。因为既然它不是建立在主体的某个爱好之上（又不是建立在某个另外的经过考虑的利害之上），而是判断者在它投入到对象的愉悦上感到完全的自由：所以他不可能发现只有他的主体才依赖的任何私人条件是这种愉悦的根据，因而这种愉悦必须被看作是根植于他也能在每个别人那里预设的东西之中的；因此他必定相信有理由对每个人期待一种类似的愉悦。

于是他将这样来谈到美，就好像美是对象的一种性状，而这判断是（通过客体的概念而构成某种客体知识的）逻辑的判断似的；尽管这判断只是感性的（审美的）。我们可以在这方面预设它对每个人的有效性。但是这种普遍性也不能从概念中产生出来。与意识到自身中脱离了一切利害的鉴赏判断必然相联系的，就是一种不带有基于客体之上的普遍性而对每个人有效的要求，就是说，与它结合在一起的必须是某种主观普遍性的要求。

快适是建立在私人感受之上的判断，每个人都有自己独特的口味。

美，如果只是对我说是美的，我就不必说是美的，而只应该说喜欢。使我快意的东西很多别人不会来争辩。所以趣味无争辩。而美不同，如果某人宣布某物是美的，那么他就在期待别人有同样的愉悦，他不仅仅是为自己，而且也为别人在下判断，因而他谈到美时好像它是物的一个属性似的。

第二，这个普遍性是主观的。

愉悦的普遍性在一个鉴赏判断中只表现为主观的。

关于美的鉴赏判断要求每个人在一个对象上感到愉悦，但却并不是依据一个概念（因为那样就是善了）。感官的鉴赏，反思的鉴赏。

如果一个判断对于在一个给予的概念之下所包含的一切东西都有效，那么它对于每个借这个概念表象一个对象的人也都有效。但从一个主观的普遍有效性中，亦即从不基于任何概念的感性的（审美的）普遍有效性中，是不能够推出逻辑的普遍有效性的：因为那样一种判断根本不是针对客体的。

例子，益虫是概念，根据这个概念，判断蚯蚓是益虫。而老虎是美的，则不依赖概念。

但正因为如此，即使那被加在一个判断上的感性（审美的）普遍性，也必然具有特殊的类型，因为它不是把美这个谓词与完全在逻辑的范围内来看的客体的概念相联结，但却同样把这个谓词扩展到所有的作判断的人的范围之上去。

我凝视这朵玫瑰花，通过一个鉴赏判断宣称它是美的。通过比较得出“玫瑰花一般是美的”，逻辑判断。

鉴赏判断本身并不假定每个人的赞同，只是向每个人要求这种赞同。

凡是那没有概念而普遍令人喜欢的东西就是美的。

第三、共通感

一切人对于一个被看作某种无法指明的普遍规则之实例的判断加以赞同的必然性。

鉴赏判断所预定的必然性条件就是共通感的理念。

认知判断有客观原则而有必然性，单纯的感官口味则没有必然性。所以鉴赏判断必定具有一条主观原则，这条原则只通过情感而不通过概念，却可能普遍有效地规定什么是令人喜欢的、什么是令人讨厌的。即共通感。

如果知识应当是可以传达的，那么内心状态、即诸认识能力与一般知识的相称，也应当是可以普遍传达的。而这种相称只能通过情感（而不是按照概念）来规定，因此对这种（在一个给予的表象上的）相称的情感也必须能够普遍传达。这种情感的普遍可传达是以一个共通感为前提的：那么这种共通感就将能够有理由被假定下来。这种普遍可传达性是在任何逻辑和任何并非怀疑论的认识原则中都必须预设的。

在一个鉴赏判断里所想到的普遍赞同的必然性是一种主观必然性，它在某种共通感的前提之下被表象为客观的。

宣称某物为美，希求别人赞同，这种判断不建立在概念上，而只是建立在情感上，所以我们不是把这个情感作为私人情感，而是作为共同情感而置于基础的位置上。

于是，这种共通感为此目的就不能建立于经验之上，因为它要授权我们作出那些包含有一个应当在内的判断：它不是说，每个人将会与我们的判断协和一致，而是说，每个人应当与此协和一致。共通感使对一个客体的愉悦成为每一个人的规则：因为这原则虽然是主观的，但却被看作是主观普遍的（即一个对每个人都是必然的理念），在涉及到不同判断者之间的一致性时是可以像一个客观原则那样来要求普遍的赞同的。

共通感是被预设的。至于事实上是否有这样一个作为经验可能性之构成性原则的共通感，还是有一个更高的理性原则使它对我们而言只是一个调节性原则，即为了更高的目的才在我们心中产生出一个共通感来：因而，是否鉴赏就是一种原始的和自然的能力，抑或只不过是一种尚需获得的和认为的能力的理念，以至于鉴赏判断连同其对普遍赞同的要求事实上只是一种理性的要求，要产生出情致的这样一种一致性来，而那种应当，即每个人的情感与每个他人的特殊情感相汇合的客观必然性。这些还不知道。

美的难题。二律背反。审美判断看似与其自身相矛盾：它不能同时既是审美的（主观经验的表达），又是一种判断（宣称普遍的同意）。一方面，人们在对象中获得愉悦，而这种愉悦是直接的，并不建立在对这个对象进行概念化或对其原因目的性状进行探究的基础上。另一方面，人们以判断的形式表达他们的愉悦，说美似乎是对象的一种性状，以此表明他们的愉悦客观有效。但是怎么能是这样呢？愉悦是直接的，不经任何推理或分析，那么是什么容许这种普遍同意的要求？

我们的审美感觉和判断，跟经验直接相关。任何人都无法对未听过或见过的客体作出美的判断，所以似乎不可能存在审美判断的原则或规律（比如什么样的形式必然引起美感），因为我必须直接在这个对象的表象上感觉到愉快，这种愉快是不能通过任何证据说服我而得出的。审美判断总必须是经验，而绝非概念思维。

但审美判断又是一种判断，当我描述某样东西是美的，我并非仅指它使我愉悦，我是在说它，而不是我自己。而我解释这个判断时，我并不解释自己的感觉，而是通过指出对象的特点而提供根据。实际上我是在说，只要他人是理性的，就会和我感受到同样的愉快。

审美判断并不依据概念，而是依据一种愉悦的感觉，但这种愉悦被假定为普遍有效，甚至是必然的。审美判断包含一种“应当”。而普遍性和必然性两个词将我们指向了先天之物的界定特征。其他人和我感觉应当相同这个假设并非源自经验，恰恰相反，它是审美愉悦的先决条件。它也不是分析的，因此，它必定是先天综合的。

审美判断当然包含着对客观性的要求。当一处挚爱的风景被随意破坏。

概念的例子，概念普遍可传达。花是植物的受精器官。那么花的概念普遍可传达，各种花只要满足这个概念，就是花。对某物是否为花（对某物是否为某概念），每个人都会赞同。

花是美的，所以玫瑰花美，所以这朵花美。这是一个认识判断，而绝非审美判断。

但这朵花美，这个判断不是建立在概念上，而是人对其形式的主观感觉，但这个判断却应当普遍赞同。

康德的美是个二律背反，美是主观的、不涉概念、无目的的合目的性的形式，但却是普遍可传达的，仿佛是客观原则一样要求普遍性。这种普遍性无法证明，只能被预设，共通感是应当和义务（ought to）。审美判断也就成了《纯粹理性批判》全力证明的那种先天综合判断，无法在经验中证明，却也不是理性的分析判断。美的普遍可传达就仿佛是道德，道德是应当和义务，无法也无需再进一步证明自身。应当有情致的一致，每个人的情感应当与每个他人的特殊情感相汇合。这里已经有了《永久和平论》中的大同理想。如栖谷行人所言，他者的问题在康德那里如此重要。

批评的共识

迪基将在他之前的所有关于艺术的定义，称之为功能定义或者本质定义，将他自己的定义称之为程序定义。根据功能定义，某物之所以是艺术，原因在于它能发挥某种特别的功能，比如，让人获得审美享受。根据本质定义，某物之所以是艺术，原因在于它具有某种特别的特性，比如，都是模仿物。根据程序定义，某物之所以是艺术，原因在于它经过了某些特别的程序，比如，艺术家有艺术意图创作出来的东西并且被艺术机构如美术馆接受为艺术作品。仿照这些不同的艺术定义，我们可以从三个方面来探讨批评的共识：内容共识，形式共识，程序共识。

所谓内容共识，主要体现为艺术观念上的共识。有许多艺术观是相互冲突的，如果要达成共识，就必须放弃某些观念。比如，近来美学界和艺术批评界出现了“美的回归”与“美的滥

用”之间的冲突。20 世纪以来的前卫艺术，多数与美无关。一些批评家如希基认为，现在到了回归美的时候了。一些批评家如丹托认为，认识到艺术与美无关是 20 世纪艺术哲学的一大贡献，我们不仅无需美的回归，而且要警惕美的滥用，警惕用美来遮蔽艺术。这是两种针锋相对的艺术观念，它们支持两种完全不同的艺术。再如，“文化身份”与“国际风格”之间的冲突，在最近的美学界和批评界也非常引人瞩目。在后现代主义盛行的时期，具有明显“文化身份”的作品得到追捧，但是随着全球化的深入，艺术界开始探求新的“国际风格”。比如，法国哲学家萨尔加斯就号召法国艺术家将法国性从法国艺术中剔除出去，以便更好地融入国际艺术的“现场”之中。艺术批评要达成内容上的共识，就意味着批评家们只能在这些相互冲突的艺术观念中进行非此即彼的选择，进而意味着批评家要做统一思想的工作。要形成这种内容上的共识，不仅有很大的难度，而且会妨碍艺术观念的创新，影响艺术界的繁荣。

鉴于内容共识的难度和负面影响，有人主张形式上的共识。一种批评是否是好的或者合格的批评，不在于它的作者是否是理想批评家，不在于它的观念是否是被选中的观念，而在于它是否在形式上具备某些要素，比如描述、解释和评价等要素。一个好的批评文本，首先要有对艺术作品的准确描述。通过批评家的描述，读者可以对作品进行想象性的感知。其次，需要有在描述基础上的解释，无论是根据作者意图的解释，还是根据假想的作品意图的解释。与描述强调简洁性和准确性不同，解释强调独特性和深刻性，需要发掘读者无法凭借自己的感知获得的意义。再次，需要在描述和解释的基础上做出评价。一种是不带价值判断的评价，一种是带有价值判断的评价。比如，在描述和解释的基础上指出某件作品是印象派作品或者大写意作品。这种评价不带价值判断。喜欢印象派或者大写意的读者，会将这个评价当作肯定的评价；不喜欢印象派或者大写意的读者，会将这个评价当作否定的评价。如果在描述和解释的基础上指出某件作品是杰出的、原创的或者引人入胜的。这种评价就带有价值判断。总之，如果一个批评文本，在形式上包括描述、解释和评价，就是合格的艺术批评。这就是所谓的形式共识。

现在，我再推举一种共识。借用迪基的术语，我称之为程序共识。在形式上包含描述、解释和评价等要素的批评不一定是好的批评。比如，（1）它可能是由新闻记者炮制出来的，而不是出自训练有素的批评家之手。再如，（2）它可能是批评家的应景之作，而不是悉心研究的产物。还有（3）它可能是批评家与艺术家乃至投资人共谋的产物，而不代表批评的“公心”。对于这些缺陷，在形式共识中能够避免一部分，如果能够加上程序共识，就有可能避免更多的不足。一个批评文本首先必须是出自训练有素的批评家之手，而且是批评家带有批评意图地写作的产物。尽管一个小孩可能碰巧画出跟毕加索一样的绘画，但只有毕加索的作品是艺术，小孩的不是，因为小孩既没有经过艺术训练，也没有特别的艺术意图。一个批评家带有批评意图写出的文字，可能跟某个新闻记者写出的新闻报道一样，但前者是批评，后者不是。这样可见避免缺陷。再次，批评家必须熟悉他们批评的艺术家和艺术品。如果艺术家在世，批评家通过访问和其他交流形式，了解艺术家的意图。如果艺术家过世，批评家通过阅读日记、传记等等文本，了解艺术家的意图。批评家必须熟悉艺术家的原作，不仅要熟悉正在批评的某一件作品，而且要熟悉该艺术家的整个作品系统，乃至该艺术家的作品在全部艺术界中的上下文关系。

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，但的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。

但只有真实还不够，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怎样一个场面，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本不在作品本身，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。

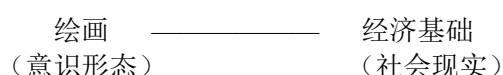
第六个句子。进一步强调，由于阶级性（或阶级特征）不仅仅由经济因素决定，因而就有别于传统的本质主义对阶级的本质定义，而成了对阶级的关系定义。

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。

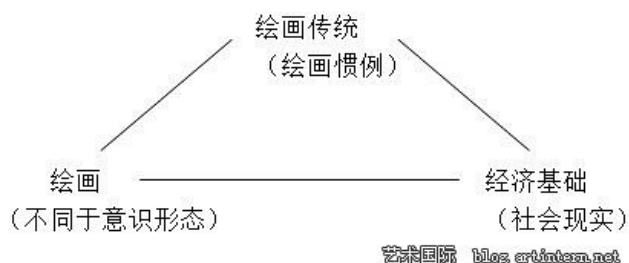
因此，显而易见的是，克拉克在以下两个重大方面，重新界定了阶级这个术语，从而区别于传统的马克思主义者和艺术社会史研究者：第一，他认为阶级并不仅仅由经济地位决定，而是受到除经济表象之外的其他各个表象的影响；第二，他认为阶级并不是一个一成不变的本质概念，而是处于时时变化中的关系概念。

“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。

第五周，形式论

1、诗与画的界限：温克尔曼与莱辛的论争

各门艺术的形式语言

2、艺术观念的发展：从实体到形象，从功用到美，从知识到视觉

3、康德美学：审美自律的确立

4、俄国形式主义与英美新批评

5、“有意味的形式”

6、图像学分析：潘诺夫斯基

阅读材料：

1、莱辛（Gotthold Ephraim Lessing）：《拉奥孔》，朱光潜译，北京：人民文学出版社 1979 年。

2、康德（Immanuel Kant）：《美的分析论 第一、二、三契机》，见康德《判断力批判》，邓晓芒译，第 37—72 页。

3、什克洛夫斯基（Viktor Shklovsky）：《艺术作为手法》，见托多罗夫编选《俄苏形式主义文论选》，北京：中国社会科学出版社 1989 年。

模仿论、感兴论。艺术的本质还在于形式，比如绘画要通过线条、色彩，文学要通过文字，舞蹈要通过形体、动作等等。从模仿论的角度，各门艺术之间并没有本质的差别，模仿相同的对象，就会得出同样的效果，比如一段描写房间的文字和一张展现房间的绘画，梵高的房间。波德莱尔的描写世纪初的巴黎的诗，和印象派的绘画。表达同样情感的诗歌、音乐、舞蹈也可以被看作是一样的。

诗与画可以给人同样的快感，效果是相同的。诗画一体说在东西方都很兴盛。希腊人西摩尼德斯“画是一种无声的诗，诗是一种有声的画”，拉丁诗人贺拉斯在《诗艺》中也说“画如此，诗亦然”，在十七十八世纪新古典主义的影响下，诗画一致说几乎变成一种天经地义。

宗白华论诗画分界

王维的诗与画。《蓝田烟雨图》“蓝溪白石出，玉山红叶稀，山路元无雨，空翠湿人衣”。苏东坡论王维的《蓝田烟雨图》说“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗”。诗中可以有画，如前两句，但诗不全是画，不能直接画出的后两句。但是如果那幅画并不能暗示出这样的诗句，又不能成为真正的艺术。

宋人晁以道：画写物外形，要物形不改，诗传画外意，贵有画中态。画外意，待诗来传，才能圆满，诗里有画所写的形态，才能形象化具体化，不至于太抽象。

诗画的融合。王昌龄《初日》

初日净金闺，先照床前暖；斜光入罗幕，稍稍亲丝管；云发不能梳，杨花更吹满。

晨光射入的香闺，门采尔的油画。门采尔的这幅画全是诗，也全是画；王昌龄的诗全是画也全是诗。画里的每一根线条色彩光形，都包含着浓情蜜意，成为画家的抒情作品。而诗也可以完全写景，反映出自己对物的抚摸、对话。但诗可以表现光的先后踊跃，画却不能，只能捉住意义最丰满的瞬间，暗示活动的前因后果，在画面的空间里引进时间感。

《初日》虽然华美却赶不上门采尔油画上那样光彩耀目，而诗叙写了光的活跃的先后曲折和历程，更能丰富和加深情绪的感受。

一、诗与画的界限

但是莱辛在《拉奥孔》中试图分辨诗与画的界限，分析他们形式上的根本不同，开启了形式论。形式上的不同，决定了诗与画有着根本的差别。艺术的本质在于形式。

莱辛在阐释古希腊雕塑《拉奥孔》时指出：“美是造形艺术的最高法律。”并进一步发挥说：“凡是为造形艺术所能追求的其它东西，如果和美不相容，就需让路给美；如果和美相容，也至少须服从美。”

《拉奥孔》罗马梵蒂冈美术馆，阿格桑德罗斯（agesandros）等创作于约公元前一世纪，于 1506 年在罗马出土。

希腊神话中特洛伊战争的故事讲到，希腊人攻打特洛伊城十年，始终未获成功，后来建造了一个大木马，并假装撤退，希腊将士却暗藏于马腹中。特洛伊人以为希腊人已走，就把木马当作是献给雅典娜的礼物搬入城中。晚上，希腊将士冲出木马，毁灭了特洛伊城，这就是著名的木马计。拉奥孔是当时特洛伊城的一个祭师和预言家，他曾警告特洛伊人不要将木马引入城中。这触怒了雅典娜和阿波罗神要毁灭特洛伊的意志，于是当拉奥孔和他的两个儿子在海滨进行祭祀时，被两条从海边游来的大蛇困绕这三人的身躯。拉奥孔被蛇所吞食，同时环视两子正在垂死挣扎，无论精神与肉体都处在巨大的痛苦当中。

那是三个由于苦痛而扭曲的身体，所有的肌肉运动都已达到了极限，甚至到了痉挛的地步，表达出在痛苦和反抗状态下的力量和极度的紧张，让人感觉到似乎痛苦流经了所有的肌肉、神经和血管，紧张而惨烈的气氛弥漫着整个作品。

维吉尔《埃涅阿斯纪》，说拉奥孔痛极狂吼，声震数里。

不幸我们又遭到了另一件更严重，
更恐怖的事变，使昏乱的心神惊惧；
抽签指定任海神司祭的拉奥孔
正在祭坛上宰一头庞大的公牛献祭；
看啊！从田奈多斯岛，从平静的海上，
（我提起来都要发抖，）有两条大蟒蛇
冲着波涛，头并头向岸边游来；
它们在浪里昂首挺胸，血红冠高耸，
露出海面，粗壮的身躯在海里
荡起水纹，蜿蜒盘旋，一圈又一圈，
听得见它们激起浪花的声音；
它们爬上岸，两眼闪闪，血红似火，
闪动的舌头舔着馋吻，嘶嘶作响；
我们一见到就失色奔逃，但它们
一直就奔向拉奥孔；首先把他两个孩子的
弱小身体缠住，一条蛇缠住一个，
而且一口一口地撕吃他们的四肢；
当拉奥孔自己拿着兵器跑来营救，
它们又缠住他，拦腰缠了两道，
又用鳞背把他的颈项捆了两道，
它们的头和颈在空中昂然高举。
拉奥孔想用双手拉开它们的束缚，
但他的头巾已浸透毒液和淤血，
这时的他向着天发出可怕的哀号，
正像一头公牛受了伤，要逃开祭坛，
挣脱颈上的利斧，放声狂叫。
接着这两条大蟒蛇爬向神庙高耸，
去寻凶残的特尼通尼亚女神的高堡，
藏在她脚下，让她的圆盾遮盖着。
这时人人战栗，感到空前的恐惧。
我们都认为拉奥孔罪有应得，
因为他曾把罪恶的矛抛向木马，
用矛头刺伤了神圣身躯的腰，
大家都喊着，要把木马移到神庙，
以便祈求女神的宽饶。

“放声狂叫”，但雕塑中拉奥孔的嘴却仅是微微开启，仿佛呻吟。全部雕像给人的感觉是在极度的痛苦中而保持着静穆。

温克尔曼“这种心灵在拉奥孔的面容上，而且不仅是在面容上描绘出来了，尽管他在忍受最激烈的痛苦。全身上每一条筋肉都现出痛感，人们用不着看他的面孔或其它部分，

只消看一看那痛得抽搐的腹部，就会感觉到自己也在亲领身受到这种痛感。但是这种痛感并没有在面容和全身姿势上表现成痛得要发狂的样子。他所发出的毋宁是一种节制住的焦急的叹息，象莎多勒特所描绘的那样。身体的苦痛和灵魂的伟大仿佛都经过衡量，以同等的强度均衡地表现在雕像的全部结构上。”

“希腊杰作的一般主要的特征是一种高贵的单纯和一种静穆的伟大”。温克尔曼喜欢用大海和水的两个比喻来说明，大海表面波涛汹涌，深处却是静止，水越纯净无味就越健康。“在希腊人的造像里那表情展示一个伟大的沉静的灵魂，尽管是处在一切激情里面。”把形式的美与道德的善（坚忍、控制情绪）混在一起，也仍然要抓住“伟大心灵的表现”，他相信这些崇高、优美的雕塑，必定与希腊人伟大、静穆的灵魂有关。由此。希腊艺术的美，就不仅仅是艺术的美，它实际上成为一种优美文化的表征，这也是为什么歌德称他给德国人“发现了希腊文化”。

莱辛不同意的是温克尔曼的解释——拉奥孔的宁静表情是一个伟大心灵的表现，他认为这与性格无关，完全是由于造型艺术的形式原则的要求，造型艺术以美为最高原则，激情表现于外表的扭曲是破坏美的。雕塑的物质条件不允许，张开的嘴巴是黑洞。

首先，莱辛指出，荷马史诗中的英雄是具有一般的人的喜怒哀乐的，号喊是身体苦痛的自然表情，受伤的士兵在号喊中倒地，爱神维纳斯只擦破了一点皮也要大声叫起来。因此，答案是，在古希腊人看来，美是造形艺术的最高法律，凡是为造性艺术所能追求的其它东西，如果和美不相容，就须让路给美；如果和美相容，也至少须服从美。艺术家避免激情，从不描绘过表现狂怒的复仇女神。愤怒冲淡到严峻，哀伤冲淡为惨愁。雕刻家要在既定的身体苦痛的情况下表现出最高度的美。激烈的形体扭曲不美，所以将苦痛冲淡，哀号化为叹息。并非因为哀号就显出心灵不高贵，而是因为哀号会使面孔扭曲令人恶心。

同样的原因，雕塑中蛇缠绕的方式不同，裸体。

这些都是诗与画，语言艺术与造型艺术的不同表现形式所决定的。造型艺术由于材料的限制，只能选择某一顷刻。同时，造型艺术避免描绘激情的顶点。因为顶点会减少想象的余地。艺术家与诗人的不同能力。雕塑家不同于诗人，不可以选择主人公一直还不成熟的时刻，只“需要在最优美的形象中选择最优美的加以表现，他在相当的程度上与感情的表现相联系，而这种表现又不能对描绘的美有所损害”。所以尼娥柏的女儿们面对飞来的箭，表情近乎漠不关心；所以艺术家们常常表现主人公们完成动作之后的状态，而不是当时的瞬间。而诗歌则没有这样的局限。诗人有整个广阔无垠的境界供他模仿。

尼娥柏（Niobe）是个骄傲的女人。但她确有着骄傲的资本。除了出身高贵，她还有着令人艳羡的婚姻。她与丈夫，底比斯（Thebes）国王安菲翁（Amphion，宙斯的私生子之一）共同孕育了十四个孩子：七个青春貌美的女儿和七个体魄强健的儿子。

诗与画的材料形式不同。绘画用来模仿的媒介符号和诗所用的完全不同，绘画用空间中的形体和颜色而诗却用在时间中发出的声音。因此绘画处理的是物体在空间中的并列形态。而诗歌适宜于表现在时间中先后承续的事物，这就是动作，或者是情节，荷马描写潘达洛斯的射箭过程，各部分是顺着时间的次序，一个接一个发生的。而众神的宴饮则在绘画中表现得更好，因为这是一个可以眼见的静态，其中各部分在空间中并列而展开的。

诗歌处理时间。奥德修斯的老乳母。奥尔巴赫《论摹仿》

但诗歌不善于描绘，诗歌描绘物体时花费很长时间，轮子 85。诗歌只能在时间中分别描写物体的各个部分，最后构成整体。将占据空间的物体转化为时间中的先后部分。本来可以一眼看完的东西，诗人却需要花很长时间描绘。

而绘画不善于叙事。绘画不能把不同时间的事物纳入同一画面。但孟斯指出拉斐尔所画的衣褶根据四肢的移动，我们从衣褶可以看出一条腿或一只手膀在移动以前的位置。两个不同的时刻合二为一。腿原来在后面现在向前移动，衣服也立即跟着移动。所以在任何时刻里，服装所形成的衣褶都不会和当时四肢情况所理应形成的衣褶不同。中国画就更不同。

阿喀琉斯的盾，荷马用一百多行的辉煌诗句描写，描写了它的材料、形式和上面一切人物形象，那这些都塞进盾的巨大面积里，精确详细。第十八卷写匠神赫菲斯托斯为阿喀琉斯制造铠甲的经过，诗人用了长达 150 行的诗句来描写阿喀琉斯盾牌上的图画，那上面反映了那个时代日常生产劳动的情景及诸多细节，其中包括大自然的景色，农村和城市的风光，战争、婚礼和宴会的情景，竞技场上的表演，等等。。因此，荷马画这面盾，不是

把它作为一件已经完成的完整的作品，而是把它作为正在完成过程中的作品。我们看到的不是盾，而是制造盾的那位神明的艺术大师在进行工作。而维吉尔所描绘的伊尼阿斯的盾就不同，不是制造的过程，而是作为完成了的盾，描绘盾，这里是、那里是、接着就是。在进行描绘的过程中，动作显然停住了。他的人物之中没有一个人参加这个描绘，盾上所绘的一切对下文也丝毫不发生影响。

只有绘画才能描写物体美。荷马从没描写海伦的美，尽管他的全部史诗就建筑在海伦的美上面。特洛伊战争，起于斯巴达王后海伦和特洛伊王子巴里斯的私奔。“画不出她的美并不是诗人的过错，只怪这门艺术有它的界限；应该称赞我谨守了这种界限。”诗人就美的效果来写美。荷马故意避免对物体美做细节的描绘，我们只偶尔听到说海伦的胳膊白，头发美，但是荷马仍然使我们对海伦的美获得一种远超过绘画所能引起的认识。当海伦走到特洛伊国元老们的会场里，这些尊贵的老人看见海伦，彼此私语到：

没有人会责备特洛伊人和希腊人，
说他们为了这个女人进行了长久的痛苦的战争，
她真象一位不朽的女神啊。

叫冷心肠的老人承认为她战争，流血流泪，是值得的。

凡是不能按照组成部分去描绘的对象，荷马就使我们从效果上去感觉它。另一种方法使化美为媚，动态中的美。阿尔契娜，左顾右盼，秋波流转。

莱辛对文学和造型艺术的深入分析，指出它们各自的局限，各自特殊的表现规律，开创了对于艺术形式的研究。

二、艺术观念的发展：从实体到形象，从功用到美，从知识到视觉

莱辛强调造型艺术的美的原则，但这个美的原则并不是从来就有的。即人们对艺术的形式并不是一开始就有着自觉意识的，形式上的美根本不是早期艺术关心的内容，对形式美的自觉是相对晚近的事情。从原始艺术进化到古希腊艺术，是艺术观念的一次极大的飞跃，美的观念第一次产生。原始的美洲、埃及的艺术，比如巫术宗教活动中的面具、石柱上的雕塑等等，这些原始艺术并没有从功用中分离出来，人们制造它们是为了使用，为了其宗教、巫术意义等，而不是为了美的观念。而从古希腊开始，美的艺术观念开始产生，这是艺术史的飞跃，贡布里希称之为觉醒的时代。整个艺术发展史不是技术熟练程度的发展史，而是观念和要求的变化史。

1. 请大家比较这两个雕塑作品：

维宁多夫的维纳斯（Venus of Willendorf），在德国南部的维宁多夫出土。公元前25000—前20000之间，属于旧石器时代。这件只有11厘米长的雕像，无疑是一个女性人体，但如何与文明时期的雕像相比的话，会看到它非常奇怪的造型特征：1. 虽然有头部，但却没有五官和面容的刻画，像网罩一样的雕刻图案布满整个头部。2. 雕像有手足资质，但却是非常简略，仿佛是被认为加压、削减了，一种残缺感；3. 肖像的胸部和臀部极度庞大，两个乳房占据了整个雕像1/4强的长度，而臀部也扩张到腰部以上。

梅迪奇的维纳斯，文艺复兴时期意大利梅迪奇家族收藏。展示的同样是一个女性形体，但造型特点与前者完全不同。1. 五官面容非常精细，栩栩如生；2. 四肢也是完整的，而且显然经过精心的配置，使它们与雕像的躯体的尺度和姿势协调一致；3. 胸部和臀部不再是过度庞大的，相反，它们的大小、形状也是被雕像的躯体统一规定的，只是配合着躯体四肢，丰满圆润的展示着女性青春的矫健，而绝不突兀显露自己。匀称协调、优雅妩媚。

比较：前者显然属于人类原始时代的艺术，制作者在制造它的时候，显然没有创造一种美的艺术观念，而是在制作一种有功用的偶像，一个母性崇拜的对象。他无法区分实体和形象，不是塑造眼睛看到的，而是塑造心中所需要的。没有我们所谓艺术观念，他塑造的只是一个崇拜的偶像，所以他不考虑这个形象的完整性，而不考虑造型的真实性

（比例、部位的适度），而是非常草率对待他不关心的部位，只把力气花在重点（胸部和臀部）。硕大的胸部和臀部是女性特征的突出体现，是女性生育能力旺盛的体现。雕塑本身就是原始母性崇拜、生殖崇拜的偶像。雕塑家不是在象征表现的意义上，而是在塑造实体的意义上雕塑这对超比例的乳房的。

因此，原始艺术是一种巫术活动，他的目的并不是要创造形象以获得美，而是借制造和观摩偶像直接对现实产生作用。在原始意识中，形象和实体是混同的，两者具有相同的意义，掌握了星系那个就掌握了实体，对形象施加影响就是对实体施加影响。因此许多原始笔画中画着野猪等动物被人征服，画许多牛羊等动物，表示丰衣足食的愿望。

而这种原始思维，在现代人身身上仍有体现。杂志上偶像的图片，你愿意拿一根针去戳他的眼睛吗，那种感觉会同戳其他任何地方的感觉一样吗？损坏照片总令人有异样的感觉，尽管我们都知道对相片的所作所为无损于人物本身，但是那种心理仍然存在，损坏相片就仿佛伤害了相片中的人。

2. 埃及早期艺术

这时的艺术是在知识和观念上塑造对象，而不是视觉上的真实，雕塑家制造的不是他眼睛看到的形象，而是他观念中知识中的形象，女性的特征就是丰乳肥臀。

这种知识而非视觉，在古埃及的艺术中也有充分的体现。

古埃及金字塔，以保障法老和贵族在死后依然有高质量的生活，开始是活人陪葬，后来逐渐发展为以图像来代替实物陪葬。如图。这样的图画乍一看会令我们感到茫然，在表现现实生活方面，埃及画家的方式跟我们的大为不同，他们的绘画必须服从另外的目的，为了把整个现实生活完整的带给死者。所以当时最要紧的不是好看不好看，而是完整不完整。艺术家的任务是要尽可能清楚、尽可能持久地把一切事物都保留下来，所以他们并不打算把自然描绘成从一个偶然的角度的样子。他们是根据记忆作画，根据知识作画，遵循一些严格的规则使他们能把要进入画面的一切东西都绝对清楚地表现出来。

一个有池塘的花园。树木的形状和特点只有从侧面才能看清楚，而池塘的形状却只有从上面才能看见。埃及人处理这一问题时内心没有任何不安。他们会径直把池塘画成从上面看、把树木画成从侧面看的样子，而池塘里的鱼禽若从上面看则难以辨认，所以是侧面。

埃及的艺术家，无论哪一种事物，他们都得从最有特性的角度去表现。如何表现人体。头部是侧面，而眼睛是正面，一只正面的眼睛放到侧面的脸上。躯体的上半部肩膀和胸膛，从正面看最好，这样我们就能看见胳膊怎样跟躯体接合。而一旦活动起来，胳膊和腿从侧面看要清楚的多。画中的埃及人看起来如此扁平而扭曲，原因即在于此。脚，大脚趾向上去的轮廓线，两只脚都从内踝那一面来看，仿佛有两个左脚。千万不要设想埃及艺术家认为人看起来就是那个样子，他们不过是遵循着一条规则，以便把自己认为重要的东西都包括在一个人的形状之中。因为一个人的手臂如果被短缩或切去时，他怎么能拿来献给死者的必需品呢？埃及艺术家不是立足于艺术家在一个特点的时刻所能看到的東西，而是立足于他所知道的为一个人或一个场面所具有的东西。

艺术的发展：图坦卡门和妻子

3. 希腊人向埃及人学习，受其规则的影响，但已经开始使用自己的眼睛而非知识来创作艺术了。图，还很生硬，但脚已经不是生硬的固定在底座上。阿喀琉斯与埃阿斯下棋，人物仍然严格用侧面像表示，但身体已经不再是埃及样式了，手和臂也没有摆布的那么明显、生硬。画家显然力图想象出两个人那样面对面时，看起来到底会是什么样子。画家已经敢于只画出阿喀琉斯左手的一小部分，把其余部分隐藏到肩膀后面。他已不再认为只要他知道场面上确有其物就必须画出来不可。一旦这个古老的规则被打破，一旦艺术家开始信赖自己看到的情况，一场真正的山崩巨变就开始了。

一个伟大发现，短缩法（foreshortening）。图 49。大概比公元前 500 年稍早一些，艺术家破天荒第一次胆敢把一只脚画成从正面看的樣子，这真是艺术史上震撼人心的时刻。一个青年武士正在准备出征，父母在两旁协助他。青年的头表现为侧面，而且我们能够看出画家把侧面的头安置在一个正面身体上遇到了极大的困难。右脚仍然是内踝侧面，但左脚已经经过透视短缩——五个脚趾好像一排五个小圆圈。意味着古老的艺术观念已经被替代，艺术的目标已不再是把所有的东西都用一目了然的形式画入图中，而是着眼于他看物体时的角度。

掷铁饼者，米龙征服了运动。古希腊艺术家开始自由地表现人体形象的种种姿势和动态。并开始想要通过外在的形态表达出人物的内心世界。图 58. 老乳母认出尤利西斯。正在发生一桩戏剧性的动人的事情，因为乳母与英雄之间正在交换的眼神，向我们传达出丰富的感情。尤利西斯在外 19 年，化妆成乞丐回到家乡，乳母发现他脚上熟悉的伤疤而认出他。图 59。在人体姿势中看出“心灵活动”，把这座简单的墓碑造就成为大的艺术作品。

这件浮雕把安葬在墓下的赫格索表现的栩栩如生，一个侍女站在面前，递给她一个盒子，她好像在丛中挑选首饰。布局十分清晰和美妙，已经摆脱了几何形式，去掉了棱角，变得自由自在。上半部由两个女人的手臂构成弧线围拢成边框，座椅的曲线也有相应的配合，赫格索美丽的手毫不费力的成为注意力的中心。衣服贴着形体飘拂而下显得如此沉静。这一切相互结合陈升了如此单纯的和谐，也只有到了公元前 5 世纪，这样的希腊艺术才诞生于人间。

到了希腊化时期，轻松、优雅的艺术。图 61. 尽管这个残损的浮雕缺少头手，然而还是那么美丽，一个少女形象，胜利女神，在走路时弯腰提鞋。这一骤然停步被描摹的多么迷人，薄薄的衣饰下垂裹住美丽的躯体，多么柔和华丽。从这个作品中我们看到，艺术家已经能够随心所欲，在动态表现和短缩法方面已经毫无困难。

图 62. 赫尔墨斯和小狄奥尼索斯。生硬的痕迹一扫而光，这位神祇站在我们面前姿态随意，却无损其尊严。能够显示出在柔软的皮肤下，肌肉和骨骼的隆起与活动，并且能够感受到一个活生生的人体的全部优美之处。世上没有一个活着的人体能像希腊雕塑那样对称、匀整和美丽，他们仿佛是从另一个更为美好的世界降临的人。人物已经开始活动、开始呼吸。

三、康德美学：审美自律的确立

美成为艺术的最高法则，对艺术不再要求其功能和作用，不再期望一座雕塑起到圣像的作用，而只欣赏它的美。一座宫殿，它的居住功能是一方面，而它的美的属性则与其居住功能无关。审美自律，美开始独立于其他的领域，包括政治、宗教、乃至社会生活，这一点是在康德哲学那里真正确立起来。

康德 1724—1804，哥尼斯堡。规律的生活。康德的老师鲍姆加登。此前没有别人像康德那样给审美经验如此重要的哲学位置。

"Two things fill the mind with ever new and increasing admiration and awe, the more often and steadily we reflect upon them: the starry heavens above me and the moral law within me.

有两种东西，我们愈是时常愈加反覆地思索，它们就愈是给人的心灵灌注了时时翻新，有加无已的赞叹和敬畏——头顶的星空和心中的道德法则。

莱布尼茨的理性主义体系，主张以生而有之的先验的理性作为客观世界和人类知识的基础，先验理性；洛克休谟的经验主义，一切知识都源于人的感性经验，没有先验的理性。调和二者。《纯粹理性判断》力图证明，虽然我们的知识中没有丝毫能够超越经验，然而仍有一部分是先验的，不是从经验按归纳综合方式推断出来的。分析判断与综合判断的区别，先验命题和经验命题的区别。分析命题是先验命题，谓词是主词的一部分，高个子的人是人，综合命题是经验命题，只有通过经验才能知道，星期二是下雨天，只有社会主义才能救中国。通过经验知道的是综合命题，但是康德不承认反过来的判断——一切综合判断只有通过经验才能知道，他力图要证明的就是，有些综合判断是先验的。先验综合判断如何可能。比如道德、审美就是先验综合判断。

传统哲学将人的心理分为知情意三个部分，康德三大批判对应于此，纯粹理性批判，知，认识如何可能，实践理性批判，意，道德如何可能，判断力批判，情，审美如何可能。情感即审美和道德之间的中介。审美活动是认知活动和道德活动的中介，审美能力的培养是人类由认识自然向实践自由过渡的重要环节。

审美判断力的分析论

1、为了分辨某物是美的还是不美的，我们不是把表象通过知性联系着客体来认识，而是通过想象力而与主体及其愉快或不愉快的情感相联系。所以鉴赏判断并不是认识判断，因而不是逻辑上的，而是感性的（审美的），我们把这种判断理解为其规定根据只能是主观的。

草地的绿色属于客观的感觉，即对一个感官对象的知觉；但对这绿色的快意却属于主观的感觉，它并没有使任何对象被表象出来：亦即是属于情感的，凭借这种情感，对象是作为愉悦的客体（这愉悦不是该对象的知识）而被观赏的。

2、那规定鉴赏判断的愉悦是不带任何利害的。

被称之为利害的那种愉悦，我们是把它与一个对象的实存结合着。

第一，问题在于某物是否美，那么我们并不想知道这件事的实存对我们或对任何人是否有什么重要性，而只想知道我们在单纯的观赏中（在直观或反思中）如何评判它。

是否是对象的这一表象在我心中就会伴随愉悦，哪怕就这个表象的对象之实存而言我会是无所谓的。

利害会影响鉴赏判断的纯粹性

第二，对快适的愉悦是与利害结合着的。

快适就是那在感觉中使感官感到喜欢的东西。妩媚的、可爱的、好看的、喜人的。

关于一个对象，我借以将它宣布为快适的那个判断会表达出对该对象的某种兴趣，即通过感觉激起了对这样一个对象的欲望。

第三，对善的愉悦是与利害结合着的。

对什么有利的东西，这些东西只是作为手段而使人喜欢，另一种本身是好的，单凭自身就令人喜欢。两种情况都始终包含有某个目的的概念，因此都包含有理性对意愿的关系，所以也包含对一个客体或一个行动的存有的愉悦，也就是某种兴趣（利害）。

善是借助于理性由单纯概念而使人喜欢的。要觉得某物是善的，我任何时候都必须知道对象应当是怎样一个东西，即必须拥有关于这个对象的概念。美并不需要这样。花，自由的素描，无意图地互相缠绕、线条，没有任何含义，不依赖于任何确定的概念，却令人喜欢。

快适是使人快乐的东西，美则是使人喜欢的东西，善是被尊敬的、被赞成的东西。

对美的鉴赏的愉悦是一种无利害的自由的愉悦，因为没有任何利害、既没有感官的利害也没有理性的利害来对赞许加以强迫。

3、无目的的合目的性

什么是目的：客观目的、主观目的。

客观目的。主观目的：“人”之所以成为“人”自身，正是基于按照“人”这一概念要求自己，并由此与其它动物区分开来。“人”这个概念本身包含着人的现实性的基础。无疑，它是自身存在的根据。

目的会带来利害，快适和善有目的。审美判断一定是无目的的。

什么是合目的性。一个客体，或是一种内心状态，或是一个行动，它们之所以被称为合目的的，只是因为我们只有把一个按照目的的原因性，即一个按照某种规则的表象来这样安排它们的意志假定为它们的根据，才能解释和理解它们的可能性。

能够构成我们评判为没有概念而普遍可传达的那种愉悦，因而构成鉴赏判断的规定根据的，没有任何别的东西，而只有对象表象的不带任何目的（不管是主观目的还是客观目的）的主观合目的性，因而只有在对象借以被给予我们的那个表象中的合目的性的单纯形式，如果我们意识到这种形式的话。

主观合目的性，不是合概念，而是合形式。一物有概念，因此有目的，一物的形式就有合目的性。

对事物的认识，除了概念的规定外，还要受事物的样式条件的规定，某物与它物的样式不同，构成了自然界中事物间的区别，样式成了某物之所以是某物的原因，而且这原因也是结果。因为，某物的样式显示出某物好象是有目的的。

对主体诸认识能力的游戏中的单纯形式的合目的性的意识就是愉快本身。但这愉快本身毕竟有其原因性。即保持这表象本身的状态和诸认识能力的活动而没有进一步的意图。我们流连于对美的观赏，因为这种观赏在自我加强和自我再生。

当一自然事物的形式，符合了我们头脑中先验的关于自然形式合目的性原理，因此，也符合了我们的认识机能的要求，从而使我们在知性力和想象力的和谐产生的表象中，产生愉快的情绪。而引起自然的合目的性的美学表象的对象就被称为美，而通过情感对美的对象的判断则被称为鉴赏。

Scruton 自由的美不涉及任何目的，却反映了一种秩序，这种秩序源于我们自身，即有目的的存在者。这就是无目的的合目的性。审美经验引导我们将每个对象本身视作目的，同时也引导我们感觉到自然的合目的性。

4、鉴赏判断完全不依赖与完善性概念

客观合目的性要么是外在的，就是有用性；要么是内在的，就是对象的完善性。

为了在一物上表象出一个客观合目的性，关于该物应当是怎样一个物的概念将会走在前面；而在该物中杂多与这个概念（它提供该物上杂多的联结的规则）的协调一致就是一物的质的完善性。

客观合目的性只有通过概念才能被认识。审美判断是主观合目的性。

一物表象中的形式的东西，即杂多与一个东西（它应当是什么尚未定）的协调一致，单独说来根本没有使我们认识到任何客观合目的性：因为在此抽调了作为目的的这个（该物所应当是的）一，在直观者内心剩下来的就只是表象的主观合目的性了。

一块草坪，而我并不在那上门设想一个目的，即它应当用来开一个乡村舞会，这时就没有丝毫完善性的概念通过这一单纯形式而被给予。

在评判上单以某种形式的合目的性、亦即某种无目的的合目的性为基础的美，是完全不依赖于善的表象的，因为后者是以一个客观的合目的性、亦即是以对象与某个确定的目的的关系为前提的。

5、纯粹鉴赏判断是不依赖于刺激和激动的。

使人快乐或痛苦的东西被当作审美判断，无法要求普遍性，同时混有刺激和激动，因此不是审美的鉴赏判断。愉悦的质料被冒充为形式。

一个不受刺激和激动的任何影响（不管它们与美的愉悦是否能结合）、因而只以形式的合目的性作为规定根据的鉴赏判断，就是一个纯粹鉴赏判断。

陈述快意和不快意的感官判断（质料的感性判断），陈述一个对象或它的表象方式上的美的感性（审美）判断。

魅力与刺激和激动类似，不是纯粹的审美判断。

一片草坪的绿色，一种单纯的音调，本身被大多数人宣称为美，虽然二者看起来都是以表象的质料、也就是以感觉为基础，并因此只配称之为快适。不过，我们同时也发现，对颜色亦即音调的感觉只有当两者都是纯粹的时，才被正当地称为美的；这时一个已经涉及到形式的规定，也是这些表象中唯一可以确定地普遍传达的东西：因为感觉的质本身并不能认为在一切主体中都是一致的，而对一种颜色的快意超过另一种颜色，是很难在每个人那里都受到这样的评判。

这种纯粹性仅仅是属于形式的，因为我们在这里可以把那种感觉方式的质（即它是否表象和表象着哪一种颜色或音调）抽象掉。因此一切单纯的颜色，就其是纯粹的而言，将被看作是美的，混合的颜色就没有这个优点。魅力实际有损于鉴赏判断，只有在鉴赏力还薄弱且未经训练的情况下，才被宽容地接受下来。

在绘画、雕塑等一切造型艺术中，就它们作为美的艺术而言，素描都是根本性的东西，在素描中，并不是那通过感觉而使人快乐的东西，而只是通过其形式而使人喜欢的东西，才构成了鉴赏的一切素质的基础。颜色和乐器的令人快适的魅力仿佛是对形式上的愉悦的一种相同性质的添加，而只不过是它们使这种形式在直观上更精确、更确定更完整而已。

一个纯粹的鉴赏判断既不是以魅力也不是以激动，一句话，不是以任何作为感性（审美）判断的质料的感觉作为规定根据的。

6、自由美、依附美

前者不以任何有关对象应当是什么的概念为前提；后者则以这样一个概念及按照这个概念的对象完善性为前提。独立存在的美，有条件的美。

花是自由的自然美。花是植物的受精器官。这一判断是不以任何一个物种的完善性、不以杂多的复合所关系到的任何内在合目的性为基础的。许多鸟类贝壳是美的，但这些美不应归于任何按照概念在其目的上被规定的对象，而是自由地自身使人喜欢的。所以线描、卷叶饰、幻想曲、无词的音乐等，自身并没有什么含义，不表现什么，不表示任何在某个确定概念之下的客体，并且是自由的美。

在对一种自由的美（按照单纯的形式）作评判时，那鉴赏判断是纯粹的。它不预设任何一个目的的概念，要杂多为了这个目的而服务于给予的客体并要它对这个客体有所表现，借此只会使在观赏该形象时仿佛在做游戏的那个想象力的自由受到限制。

人、马、建筑的美，都是以一个目的的概念为前提的，这概念规定着此物应当是什么，因而规定着它的一个完善性概念，所以只是固着之美。善（杂多按一物之目的而对该物本身是善的）与美的结合同样造成了对鉴赏判断的纯粹性的损害。

当我感知一幅写生画或一栋建筑，当我将他们概念化之后，即一处风景，一座教堂，而感到它们是美的，这就是依附美。依附美的判断不如自由美的判断纯粹。

7、美是无概念地作为一个普遍愉悦的客体被设想的

第一，美要求普遍可传达

如果有一个东西，某人意识到对它的愉悦在他自己是没有任何利害的，他对这个东西就只能作这样的评判，即它必定包含一个使每个人都愉悦的根据。因为既然它不是建立在主体的某个爱好之上（又不是建立在某个另外的经过考虑的利害之上），而是判断者在它投入到对象的愉悦上感到完全的自由：所以他不可能发现只有他的主体才依赖的任何私人条件是这种愉悦的根据，因而这种愉悦必须被看作是根植于他也能在每个别人那里预设的东西之中的；因此他必定相信有理由对每个人期待一种类似的愉悦。

于是他将这样来谈到美，就好像美是对象的一种性状，而这判断是（通过客体的概念而构成某种客体知识的）逻辑的判断似的；尽管这判断只是感性的（审美的）。我们可以在这方面预设它对每个人的有效性。但是这种普遍性也不能从概念中产生出来。与意识到自身中脱离了一切利害的鉴赏判断必然相联系的，就是一种不带有基于客体之上的普遍性而对每个人有效的要求，就是说，与它结合在一起的必须是某种主观普遍性的要求。

快适是建立在私人感受之上的判断，每个人都有自己独特的口味。

美，如果只是对我说是美的，我就不必说是美的，而只应该说喜欢。使我快意的东西很多别人不会来争辩。所以趣味无争辩。而美不同，如果某人宣布某物是美的，那么他就在期待别人有同样的愉悦，他不仅仅是为自己，而且也为别人在下判断，因而他谈到美时好像它是物的一个属性似的。

第二，这个普遍性是主观的。

愉悦的普遍性在一个鉴赏判断中只表现为主观的。

关于美的鉴赏判断要求每个人在一个对象上感到愉悦，但却并不是依据一个概念（因为那样就是善了）。感官的鉴赏，反思的鉴赏。

如果一个判断对于在一个给予的概念之下所包含的一切东西都有效，那么它对于每个借这个概念表象一个对象的人也都有效。但从一个主观的普遍有效性中，亦即从不基于任何概念的感性的（审美的）普遍有效性中，是不能够推出逻辑的普遍有效性的：因为那样一种判断根本不是针对客体的。

例子，益虫是概念，根据这个概念，判断蚯蚓是益虫。而老虎是美的，则不依赖概念。

但正因为如此，即使那被加在一个判断上的感性（审美的）普遍性，也必然具有特殊的类型，因为它不是把美这个谓词与完全在逻辑的范围内来看的客体的概念相联结，但却同样把这个谓词扩展到所有的作判断的人的范围之上去。

我凝视这朵玫瑰花，通过一个鉴赏判断宣称它是美的。通过比较得出“玫瑰花一般是美的”，逻辑判断。

鉴赏判断本身并不假定每个人的赞同，只是向每个人要求这种赞同。

凡是那没有概念而普遍令人喜欢的东西就是美的。

第三、共通感

一切人对于一个被看作某种无法指明的普遍规则之实例的判断加以赞同的必然性。

鉴赏判断所预定的必然性条件就是共通感的理念。

认知判断有客观原则而有必然性，单纯的感官口味则没有必然性。所以鉴赏判断必定具有一条主观原则，这条原则只通过情感而不通过概念，却可能普遍有效地规定什么是令人喜欢的、什么是令人讨厌的。即共通感。

如果知识应当是可以传达的，那么内心状态、即诸认识能力与一般知识的相称，也应当是可以普遍传达的。而这种相称只能通过情感（而不是按照概念）来规定，因此对这种（在一个给予的表象上的）相称的情感也必须能够普遍传达。这种情感的普遍可传达性是以一个共通感为前提的：那么这种共通感就将能够有理由被假定下来。这种普遍可传达性是在任何逻辑和任何并非怀疑论的认识原则中都必须预设的。

在一个鉴赏判断里所想到的普遍赞同的必然性是一种主观必然性，它在某种共通感的前提下被表象为客观的。

宣称某物为美，希求别人赞同，这种判断不建立在概念上，而只是建立在情感上，所以我们不是把这个情感作为私人情感，而是作为共同情感而置于基础的位置上。

于是，这种共通感为此目的就不能建立于经验之上，因为它要授权我们作出那些包含有一个应当在内的判断：它不是说，每个人将会与我们的判断协和一致，而是说，每个人应当与此协和一致。共通感使对一个客体的愉悦成为每一个人的规则：因为这原则虽然是主观的，但却被看作是主观普遍的（即一个对每个人都是必然的理念），在涉及到不同判断者之间的一致性时是可以像一个客观原则那样来要求普遍的赞同的。

共通感是被预设的。至于事实上是否有这样一个作为经验可能性之构成性原则的共通感，还是有一个更高的理性原则使它对我们而言只是一个调节性原则，即为了更高的目的才在我们心中产生出一个共通感来：因而，是否鉴赏就是一种原始的和自然的能力，抑或只不过是一种尚需获得的和认为的能力的理念，以至于鉴赏判断连同其对普遍赞同的要求事实上只是一种理性的要求，要产生出情致的这样一种一致性来，而那种应当，即每个人的情感与每个他人的特殊情感相汇合的客观必然性。这些还不知道。

美的难题。二律背反。审美判断看似与其自身相矛盾：它不能同时既是审美的（主观经验的表达），又是一种判断（宣称普遍的同意）。一方面，人们在对象中获得愉悦，而这种愉悦是直接的，并不建立在对这个对象进行概念化或对其原因目的性状进行探究的基础上。另一方面，人们以判断的形式表达他们的愉悦，说美似乎是对象的一种性状，以此表明他们的愉悦客观有效。但是怎么能是这样呢？愉悦是直接的，不经任何推理或分析，那么是什么容许这种普遍同意的要求？

我们的审美感觉和判断，跟经验直接相关。任何人都无法对未听过或见过的客体作出美的判断，所以似乎不可能存在审美判断的原则或规律（比如什么样的形式必然引起美感），因为我必须直接在这个对象的表象上感觉到愉快，这种愉快是不能通过任何证据说服我而得出的。审美判断总必须是经验，而绝非概念思维。

但审美判断又是一种判断，当我描述某样东西是美的，我并非仅指它使我愉悦，我是在说它，而不是我自己。而我解释这个判断时，我并不解释自己的感觉，而是通过指出对象的特点而提供根据。实际上我是在说，只要他人是理性的，就会和我感受到同样的愉快。

审美判断并不依据概念，而是依据一种愉悦的感觉，但这种愉悦被假定为普遍有效，甚至是必然的。审美判断包含一种“应当”。而普遍性和必然性两个词将我们指向了先天之物的界定特征。其他人和我感觉应当相同这个假设并非源自经验，恰恰相反，它是审美愉悦的先决条件。它也不是分析的，因此，它必定是先天综合的。

审美判断当然包含着对客观性的要求。当一处挚爱的风景被随意破坏。

概念的例子，概念普遍可传达。花是植物的受精器官。那么花的概念普遍可传达，各种花只要满足这个概念，就是花。对某物是否为花（对某物是否为某概念），每个人都会赞同。

花是美的，所以玫瑰花美，所以这朵花美。这是一个认识判断，而绝非审美判断。

但这朵花美，这个判断不是建立在概念上，而是人对其形式的主观感觉，但这个判断却应当普遍赞同。

康德的美是个二律背反，美是主观的、不涉概念、无目的的合目的性的形式，但却是普遍可传达的，仿佛是客观原则一样要求普遍性。这种普遍性无法证明，只能被预设，共通感是应当和义务（ought to）。审美判断也就成了《纯粹理性批判》全力证明的那种先天综合判断，无法在经验中证明，却也不是理性的分析判断。美的普遍可传达就仿佛是道德，道德是应当和义务，无法也无需再进一步证明自身。应当有情致的一致，每个人的情感应当与每个他人的特殊情感相汇合。这里已经有了《永久和平论》中的大同理想。如柄谷行人所言，他者的问题在康德那里如此重要。

四、有意味的符号形式

在康德那里，形式已经成为审美判断的唯一对象。形式的合目的性。形式才是自由的审美判断的对象。是形式，甚至不是形象，才是审美判断的对象。

1. 艺术离不开具体的符号形式，比如绘画要通过线条、色彩，文学要通过文字，舞蹈要通过形体、动作等等。

艺术的符号是具有特殊形式的，有意味的形式。呐喊或是儿童的模仿，称不上是艺术，就是他们不具有有意味的形式。

卡西尔认为，艺术并不是对一个现成的即予的实在的单纯复写，它不是对实在的摹仿，而是对实在的发现。不过我们通过艺术所发现的自然，不是科学家所说的那种自然。语言和科学依赖于同一个抽象过程，而艺术则是一个持续的具体化过程。艺术不追求事物的性质或原因，而是给我们以对事物形式的直观。艺术家是自然的各种形式的发现者。

达芬奇说绘画和雕塑的意义是“教导人们观看”，艺术家是可见世界领域的伟大教师。对事物的纯粹形式的认识绝不是一种本能的才能，我们可能会一千次地遇见一个普通感觉经验的对象却从未看见它的形式。

艺术家并不描绘或复写某一经验对象：一片有着小丘和高山、小溪和河流的景色。他给与我们的的是这景色的独特的转瞬即逝的面貌，他想要表达事物的气氛，光和影的波动。我们的审美知觉比起我们的普通感官知觉来更为多样化并且属于一个更为复杂的层次。歌德说，艺术并不打算揭示事物的奥秘之处，而仅仅只停留在自然现象的表面。但这个表面并不是直接的感知的东西，当我们在艺术家的作品中发现它以前，我们根本就不知道它。造型艺术家们使我们看见了感性世界的全部丰富性和多样性。要是没有伟大的画家和雕塑家的作品，我们能知道事物外表上的无数细微差别吗？

《干草垛》这一主题早在1888年时就被想到。莫奈的《草垛》系列组画，是他1890年在吉维尼村创作的。这种景物只有秋季才有。于是他从秋天一直画到翌年初春，不断观察其光的变化。前后一共画了24幅。既有单幅的，也有成组的。角度也都不同，表现在不同时辰和不同光线的变化下的草垛形象。画面看似单调，面对几堆干草垛，画家却产生了深厚的色彩感情。开始他以为用两块画布去画这堆干草垛就可以了，一块阴天用，一块晴天用。可是，由于光线在草垛上不断变化，他不得不一次又一次地回家取新的画布。他之所以如此热中于这个物体上的光的变化，用他自己的话来说，是要记录“某一特定自然景色的真实印象，而不是出去描绘一幅笼统性的风景画。”

他敏锐的观察并捕捉这种光与色的微妙的变化，并寻找到自己独特的绘画语言和形式。在这近一年的时间里，无论是漫长炎热的夏日，还是白雪皑皑的冬日，晨曦微露的黎明，露珠摇曳的清晨，阳光正耀的正午，晚霞弥漫的黄昏，他细心的观察着在不同时刻中草垛的变化，一天常常同时在几幅画布上作画。为了捕捉瞬间的印象，他有时来不及在调色板上调色，直接用原色在画面上混合。他在1890年10月7日写给古斯塔夫·吉弗罗瓦的信中写道：“我正在努力的工作，顽强地画不同印象的草垛连作。现在太阳落山的那么快，使我来不及跟踪它。我画得又那么慢，这使我非常懊恼，然而越画下去，我越清楚地看到，应该更多地工作，为了表达我正在寻求的东西——‘瞬间’，尤其是笼罩着周围，四处放射的光……”

致力于对“光”和“色”的孜孜不倦的追求。他摆脱了传统的绘画题材、故事情节、创作思想和构图的束缚，强调对生活 and 自然的主观感受和印象，颠覆了19世纪以前传统绘画的“固有色”的色彩观念，致力于“环境色”的研究，打破了传统以褐色为画面的基调，描绘在不同的光线照射下色彩细微的运动，物体反射、折射光下的色彩变化，形成自己独特的绘画语言。

画家李希特（Ludwig Richter）曾和三个朋友打算画一幅相同的风景，他们都坚持不背离自然，尽可能精确复写他们所看到的东西，结果确实画出了四幅完全不同的画。他得出结论说，没有客观眼光这样的东西。

一处风景的自然的美，与我们在风景画大师们的作品所感到的审美的美，并不是一回事。我们感到风景宜人，轻柔的风，清新的草地，但当构思一幅图画，我们就由一个活生生的事物的领域，进入到了一个“活生生的形式”的领域。

艺术的关键不再于其与外部世界的关联（再现），甚至也不在于与内部世界的关联（表现），而在于形式，形式给人以美感。克莱夫·贝尔认为，艺术的本体是“有意味的形式”，“在各个不同的作品中，线条、色彩以某种特殊方式组成某种形式或形式间的关系，激起我们的审美感情。这些线色的关系和组合，这些审美的感人形式我称之为有意味的形式”。贝尔首先指出，存在一种由视觉艺术作品唤起的独特情感，并且每一种视觉艺术都会唤起这种情感，这种情感就是审美情感。如果我们找到唤起这种情感的所有对象的共同的或独特的属性，就解决了我所认为的美学中心问题。他将这种共同属性规定为是有意味的形式。

贝尔反对描述性的绘画，形式在那里只是为了传达信息而非表达情感。同时，他认为模仿 / 再现也同样有价值，只是如果一个再现的形式具有其艺术价值，它是作为一种形式，而不是作为再现而具有价值的。现实主义的形式如果在创作中运用得当，也可以和抽象的形式一样富有趣味。

惠斯勒《夜曲》：没有明晰的形象，并不指向外部世界，只有色彩，和粗糙武断的形状，却营造出一种意境，一种现代的意境。那种模糊朦胧的意境，冰冷灰暗。那个粗糙朦胧的人影，成功的成为画面的中心。“关乎绘画的不是题材，而是把题材转化为色彩和形状的方式。”

蛋糕, Wayne Thiebaud

贝尔已经比较极端了，排除描述性和再现性的成分，最看重象征的、抽象的、纯粹的形式。“我们欣赏一件艺术作品的时候，并不需要从生活中带进来任何东西，不需要把有关生活观念和事物的知识带入到艺术作品中，也不需要谙熟生活中的各种情感。”“再现常常是一位艺术家的缺点的标记。一位低能的画家如果无力创作出哪怕能唤起稍许审美情感的形式，他将会通过暗示生活中的情感来弥补这一点，而为了唤起生活中的情感，他必须运用再现的手法。”“观众在形式的背后寻找生活情感的倾向通常就是敏感性有缺陷的迹象，这表明他的审美情感的不足”无法感受纯粹的形式中的情感，就等于音乐会上的聋子。“面对一幅画的时候，他们会本能地后退到他们生活的世界中，以此作为参照来理解其中的形式，他们把创作出来的形式当作模仿现实的形式来对待，把一幅画当作一张照片来看。他们不是沿着艺术的溪流走到那个审美经验的新世界中，而是一个急转弯，径自返回到人的世界当中。”“一件好的视觉艺术作品会把一个能够欣赏它的人带到生活之外的快感当中，而把艺术当作体验生活情感的手段，就譬如用望远镜来读报纸。”而一个合格的欣赏者“从未注意过作品的再现性的成分，因此，他们在讨论绘画作品的时候，谈的是形式的形状以及色彩的浓淡和关系。他们只关注线条和色彩，关注它们的关系、用量和质量，但是它们从这些东西之中获得的情感，比从对事实和观念的描述中获得的情感要深刻得多，更要崇高得多。”“完美的情人能够感受到深刻的形式意味，他超脱于时间和地点的偶然因素之外，对于他来说，考古学的、历史的、圣徒传闻的内容都是无关紧要的。”不同时间不同民族的艺术在形式能力上没有区别，都可以引起审美情感，而理想的欣赏者可以无障碍地欣赏它们，形式是永恒的。不需要除却形式以外的其他任何知识，不需要艺术史。

贝尔是典型的形式主义者，形式远远高于内容，艺术的本质不在其主题内容，而恰恰是脱离了这些之后的东西，即形式。与模仿论的深刻差异，与柏拉图完全相反。与马克思完全相反。

在贝尔看来历史画、伤痕美术等都是低级的美术。纯粹形式的艺术才是最高级的。比如康定斯基，蒙德里安。与彼埃·蒙德里安和马列维奇一起，康定斯基认为是抽象艺术先驱。古根海姆美术馆是康定斯基作品的最大藏家之一。

蒙德里安是几何抽象画派的先驱，与德士堡等组织“风格派”，提倡自己的艺术“新造型主义”。认为艺术应根本脱离自然的外在形式，以表现抽象精神为目的，追求人与神统一的绝对境界，亦即今日我们熟知的“纯粹抽象”。蒙德里安早年画过写实的人物和风景，后来逐渐把树木的形态简化成水平与垂直线的纯粹抽象构成，从内省的深刻观感与洞察里，创造普遍的现象秩序与均衡之美。他崇拜直线美，主张透过直角可以静观万物内部的安宁。

“绘画的根本，便是以色彩和线条将宇宙万物描绘成可感知的造型。”万物的本质都可以垂直水平线条，以及原色表达，

<https://www.zhihu.com/question/19593878>

James Elkins: How to Look at Mondrian

电影的语言是怎样发展起来的，最开始是固定镜头，摄影机的运动带来了什么？剪辑带来了什么？蒙太奇、特写、

现代视觉理论早已赋予这些视觉技术以一种解剖学的比喻意义，比如慢镜头、特写等摄影机镜头的各种功能把细微和肉眼不宜察觉的对象和活动从整体环境中突显出来，正如解剖探测不可见的人体内部。

本雅明曾论述，“巫师与外科医生这一对比正好可以比作画家和摄影师这一对。画家在他的作品中同现实保持一段距离，而摄影师则深深地刺入现实的织体。在他们捕获的画面之间有着惊人的不同。画家的画面是一幅整体，而摄影师的画面则由多样的断片按一种新的法则装配而成。”¹

镜头的效果。胡歌《中场休息》

http://www.iqiyi.com/w_19rt7a08ix.html

运动长镜头《匆匆那年》

<http://www.honghuowang.com/bagua/52447>

长镜头。《云水谣》<http://www.m1905.com/vod/play/85451.shtml> 04:19

但同樣通過片頭那個 4 分鐘的搖接鏡頭營造出歷史氛圍，取自福建的風俗景象被完美地標誌為 1940 年代的台灣，鏡頭中的環境、人物、動作、事件，比如婚喪嫁娶、布袋戲、國民黨兵、學說國語、歌仔戲等都被拼接為一個想像的歷史空間。

《三峡好人》http://v.youku.com/v_show/id_XMzc4NTE1Njg=.html

电影的环形叙事，特殊的叙事手法

其次，电影叙事视点中的限知视点带来一种特殊的环形叙事。大部分电影采用都是全知视点，摄影机是无所不知的上帝，但是电影同样可以如文学一样使用不同层面的人称叙事，带来限知视点，人物化的叙事者使其权威大打折扣。于是，什么时候让观众知道多少、让他们通过谁的眼睛和嘴巴知道？让他们比剧中的谁知道更多或更少？这是电影叙事的重要技巧，电影由此控制观众的观影快感。

一种特殊的利用限知人物视点的电影叙事类型是环形叙事，如昆汀·塔伦蒂诺、盖·里奇、宁浩等导演都擅长使用此种手法。此种不同视角的环状叙事既不同于一般的倒叙——尽管它包含了时间上的先后颠倒，也不同于通常的平行剪辑——尽管它并置了不同的时空，其关键在于一重重的叠加，扩展电影的时空。如果是三段式，环状叙事先以一个人物 A 为中心完整的叙述一遍故事，再以另外的故事参与者 B 为中心回到时间起点重述，B 提供了故事的另一面，最后再由另一个人物 C 再次重述，打开 A 和 B 视角中被遮蔽的很多东西。环状叙事的开头段落总是枯燥的，因为有太多东西被刻意隐瞒，不让观众知道，等着在后面的段落里一点点披露。但好的结构会随着叙事层次的增加，不断拓展故事的不同面向，重新组合时空，仿佛堆积木，层层叠叠，不断制造豁然开朗、恍然大悟的观影效果。好的形式所带来的意义和快感绝对不亚于故事内容的效果，这是为什么《低俗小说》百看不厌。

这种结构和效果尤其体现在重复的镜头上。同一件事情或场景在不同的人物那里反复出现，而每次出现都由于视角的转换使得事情或场景的含义产生变化，剧中人不知，而观众获得揭秘的快感。重复的镜头是不同轨迹的人物的连结点，就仿佛是粘连积木的胶水，将前叙的东西与后来展开的内容一点点地对上。重复必须带进新的信息，否则就仅仅是功能性的，重复镜头告诉观众原本各自行动的人在这点上处于同一时空，现在请看硬币的另一面。环形叙事拓展了电影的时空，并具有了一种自反性（self-reflection），它以反向的手法揭露出电影世界的封闭性和有限性。它告诉我们，在传统叙事电影里，世界以主人公为中心建造，讲述一个封闭完整的故事，而事实上，世界是网状的，主人公的周围连接的是无数的主人公和他们的故事，电影遮蔽了电影周围的世界。

比如宁浩导演影片《疯狂的石头》的精彩开篇就是一个短小而精致的环形叙事，展现了一个动作所产生的连环的多重的结果。这段情节如果按照顺时序来讲述的话，是空中缆车掉下可乐罐砸中了包哥和小军驾驶的车，两人下车骂人，结果车溜走，撞上了要收购包哥工厂的开发商助理秦经理的宝马车，两车相撞引来了正在旁边盘查以搬家掩盖偷盗的一伙贼人的交警，于是三个毛贼侥幸逃脱。这个事件将故事中的四股主要力量全部牵扯进来，

¹ 本雅明：《机械复制时代的艺术》，载《启迪——本雅明文选》，张旭东、王斑译，北京：三联书店 2008 年，第 253-254 页。

而电影打乱时序，以不同视角的多次重复，一点一点地披露出这种关系，产生了极佳的效果。影片中的事件顺序是：1. 缆车上掉可乐；2. 毛贼被交警盘查，远处撞车，贼逃脱（观众以为撞车仅是个功能性的插曲）；3. 商人强拆，车停路边，结果被撞（观众才知道事件2中撞车来源于此）；4. 包哥开车被可乐罐砸，撞车（观众才知道事件3中的撞车原因，才知道事件1的结果）。撞车在这个段落里重复了三次，每次带来新的内容，一次次恍然大悟，结构产生意义，正是如此。

疯狂的石头，开篇的撞车 01:19，

http://v.youku.com/v_show/id_XMjYONDUxODY4.html

3、陌生化 Defamiliarization

这其实是陌生化：什克洛夫斯基“陌生化”：艺术的手法是将事物“奇异化”的手法，是把形式艰深化，从而增加感受的难度和时间的手法，因为在艺术中感受过程本身就是目的，应该使之延长。艺术是对事物的制作进行体验的一种方式，而已制成之物在艺术之中并不重要。

所以形式是为了给人的感受增加阻力，分行了的文字，你格外注意，正是这种形式把你的注意力引向这些文字本身。

什克洛夫斯基，反对艺术是形象思维的观点。形象艺术，另外的更大的领域是没有形象的艺术，抒情诗、音乐、建筑。反对“艺术是象征的创造者”。认可形象的人会期望形象艺术的历史由形象变化的历史构成。但是，形象几乎是不变的，形象是传统流传下来的，“各诗歌流派的全部活动不过是积累和发现新的手法，一边安排和设计语言材料，而且安排形象远远超过创造形象。形象都是现成的东西。”“形象思维无论如何不是联系所有艺术学科的纽带，甚至也不是联系文学艺术各个学科的纽带，形象的变化并不是诗歌发展的本质。”他反过来将形象看作是语言的方式之一。

他也反对这样的观点，即节约创造力的规律，“通过最简便的途径，把思路引导向所需要的概念”“风格的优点在于用尽可能少的词构成尽可能多的思想”。什克洛夫斯基认为这在日常语言里是适用的。诗歌语言则恰好相反。

动作一旦成为习惯性的，就会变成自动的动作，我们对其就没有感觉和意识了。在自动化的表现中，“事物首先在作为感觉方面减弱了，随后在再现方面也减弱了”。忘记是否擦过桌子。这样生活就消失了，变的什么也不是了。自动化囊括了一切。“如果许多人的复杂的一生都是无意识地匆匆过去，那就如同这一生根本没有存在”。在文学上，象征也是一种自动化。自动化的动作：骑自行车、吃药。比如我们在日常生活中都要走路，大家以为习以为常并不引起注意，但如果是跳舞，我们就对平常习惯的走路步子有了新的感受，跳舞就是走路的陌生化。

“因此，为了恢复对生活的感觉，为了感觉到事物，为了使石头成为石头，存在着一种名为艺术的东西。艺术的目的是提供作为视觉而不是作为识别的事物的感觉；艺术的手法就是使事物奇特化的手法，是使形式变得模糊、增加感觉的困难和时间的手法，因为艺术中的感觉行为本身就是目的，应该延长；艺术是一种体验事物的制作的方法，而制作成功的东西对艺术来说是无关重要的。”

自动化和陌生化是对立的。自动化的语言：不再具有新鲜感，日常语言，意在陈述事实，而语言本身被忽略。而托尔斯泰的陌生化手法，不直呼事物的名称，而是描绘事物，仿佛他第一次见到这种事物一样；对待每一事件都仿佛是第一次发生一样。

举例，刘姥姥，

刘姥姥只听见咯当咯当的响声，大有似乎打箩柜筛面的一般，不免东瞧西望的。忽见堂屋中柱子上挂着一个匣子，底下又坠着一个秤砣般一物，却不住的乱幌。刘姥姥心中想着：“这是什么爱物儿？有甚用呢？”正呆时，只听得当的一声，又若金钟铜磬一般，不防倒唬的一展眼。接着又是一连八九下。方欲问时，只见小丫头们齐乱跑，说：“奶奶下来了。”周瑞家的与平儿忙起身，命刘姥姥“只管等着，是时候我们来请你。”说着，都迎出去了。

几乎有形象的地方就有陌生化。形象的目的并不是要使它带有的意义更接近于我们的理解，而是创造一种对事物的特别的感觉，创造它的视觉，而不是它的识别。使感觉停留在视觉上，并使感觉的力量和时间达到最大的程度。

举例，莫言《透明的红萝卜》

黑孩的眼睛本来是专注地看着石头的，但是他听到了河上传来了一种奇异的声音，很象鱼群在喋喋，声音细微，忽远忽近，他用力地捕捉着，眼睛与耳朵并用，他看到了河上有发亮的气体起伏上升，声音就藏在气体里。只要他看着那神奇的气体，美妙的声音就逃跑不了。他的脸色渐渐红润起来，嘴角上漾起动人的微笑。他早忘记了自己坐在什么地方干什么，仿佛一上一下举着的手臂是属于另一个人的。后来，他感到右手食指一阵麻木，右胳膊也不由自主地抽搐了一下。他的嘴里突然迸出了一个音节，象哀叫又象叹息。低头看时，发现食指指甲盖已经破成好几半，几股血从指甲破缝里渗出来。

黑孩的眼睛原本大而亮，这时更变得如同电光源。他看到了一幅奇特美丽的图画：光滑的铁砧子。泛着青幽幽蓝幽幽的光。泛着青蓝幽幽光的铁砧子上，有一个金色的红萝卜。红萝卜的形状和大小都象一个大个阳梨，还拖着一条长尾巴，尾巴上的根根须须象金色的羊毛。红萝卜晶莹透明，玲珑剔透。透明的、金色的外壳里苞孕着活泼的银色液体。红萝卜的线条流畅优美，从美丽的弧线上泛出一圈金色的光芒。光芒有长有短，长的如麦芒，短的如睫毛，全是金色，……”（莫言《透明的红萝卜》）

莫言 1985 年的作品《透明的红萝卜》体现出的奇异、非现实化的风格便是通过陌生化的手法达成的。小说描写了一个叫黑孩的农村孩子在饥饿、忧郁、扭曲的环境中寻求心灵的超越。故事发生在一次公社组织的几个村的村民修滞洪闸的过程中，但是线形、逻辑的叙事却给人一种迷离恍惚之感。它所描写的一切，似乎是现实的，又是非现实的，是经验的，又是幻想的。小说这种独特的艺术形象和艺术效果，使我们获得一种新鲜的、陌生的审美经验。

首先，这篇小说与我们通常所见的农村题材小说有很大不同。尽管是描写的是乡村公社的集体劳动，作者没有象传统的农村题材那样，意在完成对一种乡村生活图景的再造。而是把笔力用在一个似乎已经被整个生活所抛弃的小黑孩的幻觉和意识流中。我们可以看到这无疑是一种背离传统的取材。

在主人公黑孩的视野中，普通的红萝卜变得金黄透明、美妙绝伦，为什么？因为对一个饥饿、困乏、在生化中没有任何温暖的孩子来说，它是可望不可及的人间至美的象征，以致产生幻觉性的奇异感受。

在《透明的红萝卜》这部带有自传色彩的小说中，莫言找到了自己的艺术天地：捕捉奇特的意象，赋予浓烈的主观色彩，使小说富于神秘色彩和象征意味。黑孩始终沉默无言，内心却充满动人的情感。艰苦的生活沉闷阴暗，黑孩的梦境却被透明的红萝卜照得通亮。透明的红萝卜是奇特的象征，它象征着憧憬，同时也富于虚幻意味。

诗歌语言应具有一种独特性。诗歌语言使难懂的、晦涩的语言，充满障碍的语言。诗歌是困难的、扭曲的话语，诗歌的话语是经过加工的话语，散文则是普通的、节约的话语。我走了。我轻轻地走了。轻轻地我走了，正如我轻轻地来。我轻轻的招手，作别西天的云彩。郭沫若。郭沫若《凤凰涅槃》“我们新鲜，我们净朗，我们华美，我们芬芳，/一切的一，芬芳。/一的一切，芬芳。/芬芳便是你，芬芳便是我，/芬芳便是他，芬芳便是火。/火便是你。/火便是我。/火便是他。/火便是火。/翱翔！翱翔！/欢唱！欢唱！”

“陌生化”基本原则就只有一个，即“对日常语言有组织的强暴”。什克罗夫斯基认为，包括声音、意象、节奏、音步、韵脚在内的文学构成要素，都具有“陌生”、“反常”或“梳理”的效果。文学语言的特殊之处就在于它通过各种各样的方式（诸如强化、凝聚、扭曲、拉长、缩短、颠倒位置等）使日常语言“变形”，它是“文学性”的源泉。

它的语言形式引起某种注意，一种可以被称为文学的注意，一种对文字本身的兴趣，对它们相互之间的关系和它们有什么关系的兴趣，尤其是对所说和如何说之间的关系的兴趣。地铁电梯，站稳扶好，早晨真挤，早晨，一粒枕边的糖。陌生化的语言。不是说话人想说什么，而是诗本身要表达什么。当语言脱离了其他语境，超然其他目的时，就可以被解释成文学。

奇特化、陌生化的作用和目的就是突出语言本身。而不要把它看作是作者的自我表述，或者是产生它的那个社会的写照。

六、形式主义艺术史学

曹意强：图像与语言的转向——后形式主义、图像学与符号学

形式分析方法的形成,标志了欧美现代艺术史学科的确立。在 19 世纪之前,西方艺术史是以描述性语言为主导的,一直沿用古罗马以来的“艺 格敷词”(ekphrasis)手段描述艺术作品的内容、表现手法及其观看者的审美感受。即使阅读温克尔曼和歌德 这两位对现代艺术史发端起了关键作用的作者,我们也不难发现,他们依然没有摆脱这个悠久的 传统。“艺格敷词”是以模仿论为理论基础的,试图运用语词描绘视觉艺术的题材或主题,及其再 现自然的效能。

一旦将焦距对准了“形式”,艺术研究者就会逾越模仿论的藩篱而直达表现与风格 的问题,由此而进入艺术的自身世界,进入更为困难的描述与解释的境地。形式分析力图在 我们之所见与我们之所说之间建立一个通道。艺术的形式创造了一个独立的宇宙,与它所表 现的内容断绝了关系。

西方艺术史始终在内容与形式的摩擦轨道上进行。对艺术自主性与其社会文化关系的 认识的分歧,导致了不同的理论与探究方法。从沃尔夫林开始,包括罗杰弗莱、福西永、 格林伯格等创立了精致的形式分析理论,强调艺术形式的独立自存的品质。与之相对,阿 比·瓦尔堡及其门生潘诺夫斯基开创了图像学研究,认为某个时期的艺术与这个时期的政治、 社会生活和宗教、哲学、文学、科学具有密切的关系。

传统的形式主义旨在抛开一切上下文/情境、意义之类的外在问题,与作品进行纯粹而 直接的接触,努力理解其形式特质,诸如线条、色彩、材质和构图,而不是读解其“内容”, 诸如它所包含的人物、故事、自然场景和观念等东西。“内容”向来与瓦尔堡、潘诺夫斯 基的“图像学”相联系,形式主义者反对读解内容,其理由是内容这个东西属于智力史范畴, 与艺术价值毫无干系。形式主义者,不论新旧,都坚信艺术家的生平行状无益于理解其作品。 他认为谈论艺术家的生平,分析图像意义和赞助关系都难以解释艺术的力量。艺术作品无法 简约为情境。

李格尔(Alos Riegl, 1858-1905), 维也纳学派

1893 年,在《风格问题》一书中,李格尔通过对古埃及的莲花纹样、棕榈叶纹样,希 腊茛苕纹样,直至中世纪阿拉伯式纹样的历时性考察和研究,建构了一部艺术形式和风格 自律的发展史。在这本书中,他第一次提出“艺术意志”概念,他将艺术作品视为一种明 确的、有目的性的“艺术意志”的产物。李格尔假定一件单独的艺术作品及其发展过程会 充满一种理性或精神,他将这种精神命名为形式的文化或社会意志,即“艺术意志”,他 认为艺术的变革取决于形式自身系统的发展逻辑和“艺术意志”的运动轨迹。构成李格尔 “艺术意志”的是艺术的形式和风格。

他认为“在艺术形式和风格发展的过程中,人的审美冲动与艺术意图始终为主要推动 因素,而材料、技术等只不过是一些外部条件,它们是限制性的因素,艺术意志总是在与 这些因素的斗争中为自己开辟道路,推动风格向前发展的”。[14]因此在他看来,“艺术 作品就是一件艺术作品,不是什么任意的历史产物”, [15]艺术风格发展的动力归结于艺 术内部的原因,艺术无关其历史,它有属于自己的一部独立史。

《视觉艺术的历史法则》,一部形式主义的圣经。以“艺术意志”揭示形式自律的原 则,将古代美术到现代美术的发展图式概括为“立体——平面、触觉——视觉、客观—— 主观”这三种两极对立的过程。

李格尔追溯了这样一个发展过程,从埃及艺术的近距离观看与触觉性的、静态的、体 积性的、对称的形式,经过希腊古典艺术的正常距离观看以及理想主义与自然主义的微妙 平衡,再到希腊化艺术与罗马艺术的远距离观看,以及视觉的、主观感知的、能动的、转 瞬即逝的形式。这一发展过程并未终止于古代,而是经过了各种调整,穿越了中世纪、文 艺复兴和巴洛克时间,一直进入到我们这个时代。

《罗马晚期的工艺美术》第二章 雕刻(节选)

1. 李格尔面对一个文物如何寻找形式创造中的问题点; 2. 他对现代趣味和历史时期 中审美趣味之间的距离、差异乃至鸿沟的清晰认知、以及对历史语境书写需要尽量摒弃个

人、当代等层面的品味的呼吁；3. 几对核心概念的形式分析演练：触觉 / 视觉，近距离观看 / 远距离观看，客观-主观，晶体 / 有机体。

意大利罗马的君士坦丁凯旋门，图7中的浮雕两边略有省略，被遮去部分的结构基本上与画面中上下两个区域相同，上部区域每边各有一组四个人物，下层是一排祈求者，这我们可以在图7的两侧见到。在美术史研究中，谨慎地发表这些君士坦丁时代的浮雕已成为当务之急。

浏览一下这件浮雕就可以明白，艺术家是将以下这点看作是自己的责任，即在这个平面上形成集中式的构图，创造出一种个体单元。在这里，我们看到的仍是一种古代的平面构图，并不是现代的空间构图。对称的集中式构图只能在平面上表现出来，而在这里，对称的集中化似达到了最大程度。处于中央宝座上的皇帝形象立刻抓住了观者的视线。的确，这先于所有详尽分析的第一印象，令人信服地表明了整个构图的设计用心良苦地将观者的注意力拉向中央。坐在高高台座上的皇帝面部转向观者，因此他占据了整个个体对称视点的最佳位置。他的躯体(可能还有头部，不幸被切去了)保持着一种垂直的姿态，令人想起了朗格[Lange]所谓的古埃及人中的凡人律，而这恰恰与皇帝的形象相一致，手臂与双脚稍向外分开。这种严格对称的构图将中央人物表现为一种僵硬不变的神性形象。由于这皇帝形象高大堂皇，宝座下又有高高的台座，所以它占据了这块浮雕的整个高度，而其他人物则分布于两个层面上，呈对称呼应之势。这一切更进一步突出了这君临一切的姿态。所有其他人物区别于中央人物(除了立于右手一定距离的几个人物之外)，他们转动着脑袋，挥动着臂膀，向皇帝作欢呼状，表现出趋向中央的明确动态。同时，在这整齐划一的人物姿态中这位艺术家至少还能够增加某些变化。

这块浮雕十分精确地投影于一个平面上，而个体人物却要奋力摆脱这共同的平面以获得空间中的隔离效果。人像轮廓的边缘刻得很深，以至看上去他们似乎与基底没有牵连。在上层有两排人像，他们前后相互重叠，并且清晰地相互隔离开来。这是君士坦丁时代浮雕区别于古代东方浮雕与古典浮雕的一个关键点。要直接地或通过其间的人物保持一种明显的触觉联系，这在罗马帝国早期的所有浮雕中都依然是不可变更的规律。现在，这个共同的面失去了它在形式上的触觉性联系，分裂为一连串明亮的人像和它们之间黑暗的空间阴影，并通过不规则的变化共同唤起了一种色彩主义的印象。不过，这种印象依然是一种对称设计的平面印象，但已不再是一种触觉式的平面。触觉面要么完全是连贯的，要么只是通过半阴影形成绰约朦胧的效果，但并不是所有物体都是从远距离观看呈现于我们眼前的那种视觉面。在人物近景这个面与基底之间，是一种自由的空间区域，这就是说，是一种插入的凹龛，其深度足以使人物呈现于其中。人物是空间的填补物并由空间所环绕，但出于上述原因却依然接近于平面。

在完整的单个人物与人物身体各部位(可以是四肢，抑或还有服饰)之间建立的关系，恰恰反映了整个浮雕与众人物之间的关系。不过一种严格的集中式构图只是对中央人物才是可能的，但在所有其他人物中这种集中式构图已现端倪，而且是尽可能通过人像轮廓表现出来的，这些人像轮廓是简单的、直挺的、不分节的、无节奏的，因此是粗糙的，不过仍是清晰的。这些人像粗略地分散于这个面上。然而，人像各个部分的沟槽因投下深深的阴影而显得相互分离，这在头发与服饰的处理上是十分明显的。正如这些人物与浮雕整体的关系一样，四肢和服饰与人像整体之间也没有触觉式的联系，在视觉上是相互隔离着的。这一个个人的身躯被表现为立方体形状填充于空间之中，本身同时被自由的空间所环绕，也就是由互补的阴影所框住。但这完全不意味着，除了物质的个体(人物)以外，作为一种独立艺术要素的自由空间被认识到了。这一结论源于以下这一点：要专心致地将人物压平在一个简单的共同平面上，并将空间阴影的划分限制到最小的程度。

于是，对君士坦丁时代的浮雕的分析充分证明，罗马晚期初始阶段的浮雕正是遵循了我们为同时代建筑的发展所建立的主导性规律。在这座凯旋门上的其他浮雕中，那块再现了君士坦丁向人民发表演说的浮雕最接近于图7；其他浮雕主题(大多为战争场景)需要人物有一种运动姿态，所以图7中的那种严格的集中式构图在浮雕中是不适用的。因此，通过一系列人物来寻求对称是这些浮雕所要寻求的主要目标，即便人们不会看不出亦有一种集中化的倾向。这是经提炼的一种对比性对称。

对君士坦丁时代浮雕的美学评价一般没有争议，人们一般同意这些浮雕最早见证了古代艺术最深刻的衰落。为之辩护的最客气的说法是，君士坦丁凯旋门是匆匆建造起来的，

明显利用了先前纪念碑上的某些现成浮雕。这一观点的主要鼓吹者如果看到以下情况就会惊讶的，即其他作品也是一丝不苟地遵循了刚才我们演示的非常独特和明确的风格原则。不过这些风格原则并不是古典艺术的，由于人们以古典艺术标准去评价这些浮雕，就势必要蔑视它们。我们的责任是展示这两种风格原则之间所存在的最本质的区别，即便在这一点上只涉及到一般特征。人们总是以为，君士坦丁浮雕缺少的正是专属于古典浮雕的东西，那就是美的活力。这些人物既是丑陋的，又是笨拙和呆滞的。因此，说它们即便不是出自蛮族人之手，至少也是出自被蛮族化的工匠之手，似乎颇为在理。就美而言，我们的确失去了比例，而比例就是根据尺寸与运动，将各个部分与它们相邻的部分和整体进行比较。然而在比例丧失之处，我们却发现了另一种形式的美。它表现于严谨的对称性构图，我们可称之为结晶式构图，因为它本身就是无生命原始材料的最初与永恒的主要形式，也因为它相对来说最接近于抽象之美(物质的个体性)。野蛮人会表现从古典艺术传下来的美的比例原则，但他们理解错误，粗制滥造。但这只是一种推测，君士坦丁浮雕的作者已经用另一种原则取消了这种推测，演示了独立的艺术意志。但这种最高美的基本原理就是无活力的。但从另一角度看，这些浮雕的人物决不缺乏活力，只是这活力不是基于四肢(关节)关系的触觉式造型，一般来说也不是基于裸体与服饰的触觉的一正常距离观看的造型，而是基于生动的明暗对比。这样一种效果特别是在远距离观看时才呈现出来。由此看来，它们甚至同样具有十足的活力(应该看看这种不规则的速写式衣褶处理)，因为这活力基于瞬间的视觉印象。它不是美的(根据古典的术语，它是指基于半阴影的触觉式造型)。这些浮雕暗示了君士坦丁时代的浮雕是如何像其他视觉艺术作品一样去努力追求美和自然要素的。与古典艺术一样，这一追求是有意为之的，而且实际上已达到了目的。在古典艺术中，这种美与自然要素被统一于和谐的平衡(美的活力)，而现在它们再一次离开而转向它们的两个极端：一方面是最严格的结晶化形式中的美的最高原则，另一方面以瞬间视觉效果的极端形式作自然主义的表达。

曾师从文化史家布克哈特的沃尔夫林和李格尔出生在同一个时代，“和李格尔一样，沃尔夫林将艺术的发展理解为一个连续性的渐进过程”[3]，他“将文化史、心理学和形式分析统一于一个编史体系中，因此不去过多地研究艺术家，而是紧紧地盯着艺术品本身，力图创建一部‘无名的美术史’”[4]。出版于1915年的《美术史的基本概念：后期艺术中的风格发展问题》一书是他的代表作，在这部经典的著作中，沃尔夫林基于文艺复兴绘画与巴洛克绘画的比较，提炼出了五对概念：“线描与涂绘”“平面与纵深”“封闭的形式与开放的形式”“多样性的统一与同一性的统一”“清晰性与模糊性”。[5]沃尔夫林的形式分析贬低了艺术题材(或内容)的作用，主要是针对图像母题与母题组合(构图)即形式因素的分析。这本书出版后得到了广泛的关注和响应，形式(风格)分析后来几乎主导着整个艺术史学界，

提出了支配艺术风格历史的普遍法则：即早期阶段、古典阶段和巴洛克阶段循环往复的历史规则。他把这个“法则”的效应比喻为一块滚下山坡的石头。他写道：这块滚石“按照山坡的坡度、地面的软硬程度等会呈现相当不同的运动，但是所有这些可能性都遵循一个相同的引力法则”。左右艺术风格变化的既非艺术家，也非其他社会因素，而是不变的法则。因此，早在其处女作《文艺复兴与巴洛克》中，沃尔夫林就感到可以撰写一部“没有艺术家名字的艺术史”。形式主义者，不论新旧，都坚信艺术家的生平无益于理解其作品。英国画家与批评家罗杰·弗莱十分赞同沃尔夫林的观点。他认为谈论艺术家的生平，分析图像意义和赞助关系都难以解释艺术的力量。艺术作品无法简约为情境。

形式主义不但是现代艺术史的酵母，而且是现代主义艺术创作的催发剂。罗杰·弗莱用形式主义为后印象派辩护，格林伯格用形式主义为抽象表现派鸣锣开道。可以说，没有形式主义理论，就没有现代艺术即从塞尚至蒙德里安，直到马瑟韦尔的艺术。

形式主义理论与现代主义艺术。罗杰·弗莱1912年，在英国组办了一个法国后印象派画展，震惊了偏爱“老大师”作品的英国观众。他在展览目录里撰文表明了他的观点：“这些艺术家并不致力于表现实际形象的苍白翻版，而是激起对一种新的明确现实的信念。他们并不寻求模仿形式，而是创造形式；不去模仿生活，而是发现生活的对等物……实际上，

他们瞄准的不是错觉，而是真实。”（注：《视像与设计》[Vision and Design], Oxford, 1981年。）

这个真实是艺术家创造的具有独立生命的形式。1934年，法国艺术史家福西永[Henri Focillon]发表了颇受争议的《艺术形式的生命》一书。与弗莱一样，福西永强调艺术作品的自主性，他力辩说，政治、社会和经济条件在决定艺术形式问题上所起的作用微乎其微。他认为，艺术形式是活的实体，依据其材料性质和空间场景而不断发展进化。

继弗莱为后印象派辩护之后，美国艺术批评家格林伯格[Clement Greenberg]，以形式主义者的姿态，大力鼓吹抽象表现主义艺术。《走向更新的拉奥孔》一文中宣布，最重要的现代绘画已抛弃错觉主义，不再力图复制三维空间了。每一种艺术形式，都必须按照对应于其特殊内在形式而产生的标准进行发展，并用这样的内在标准加以评判。他把形式看成为整个西方“现代主义”[Modernism]定义的基础。

格林伯格认为，艺术有一条从这个低层次境地解救自己的道路，那就是设法表明它所提供的经验具有独立的价值，难以为其他任何活动所替代：“每一种艺术必须从自己的角度证明这一点。它必须展示的不仅是一般艺术的独特而不可化约的特征，而且还要展示每一具体艺术的独特性和不可简约性。每种艺术必须通过自身的功能与作品决定惟有自己所能产生的效果。由此，它必然会缩小其胜任范围，但同时使之更确定地把握这个范围。”

每种艺术形式的独特而恰当的“胜任范围”与其媒介中一切独特的东西相巧合。自我批评的任务就是将从其他媒介借用而来的效果统统从每种形式自身具有的效果中清除出去，由此而净化其形式，从这“纯粹性”中确保其品质的标准和独立的标准。“纯粹性”就是自我定义，“艺术中的自我批评事业即是自我定义复仇的事业”，这支复仇之箭射向了淹没艺术媒介的自然主义艺术。自然主义艺术利用艺术掩盖艺术，而现代主义艺术运用艺术唤起人们对艺术的注视。

对于格林伯格来说，抽象绘画是理想的艺术，凝聚了现代性的全部特征。绘画的媒介是平坦的表面、基底的形状和颜色的质地，这些限制决定了绘画的基本特性亦即平面性。19世纪以前的画家将这类限制视为消极因素而加以掩饰，现代艺术则公开承认这些限制，将之作为积极的因素而发扬光大。绘画艺术中的立体空间感和色彩等效果也见于戏剧和雕刻等艺术，但只有平面性[flatness]是绘画所特有的、未与其他艺术门类分享的独特条件。正是对绘画表面那不可回避的平面性的强调，促成了绘画艺术进行自我批评、自我定义的现代主义过程。面对一幅老大师的作品，观者首先看见的是画面的内容而非图画本身；老大师创造了景深空间错觉，使人觉得仿佛可以走进画面，而一幅现代主义绘画却让观者首先看到的是图画本身。抽象表现主义绘画注重抽象性、图画平面和笔触，便是其典型的理想形式。

蒙德里安的绘画是格林伯格心目中的平面性典范。三维空间属于雕刻的范畴。对于格林伯格来说，绘画的自主性建立在平面性之上，而这一自主性的获得即是一个摆脱“雕塑性”的过程。在此，格林伯格慎重声明，绘画走向抽象，决非是排除再现性的结果，而是彻底清除与雕塑所共有的一切东西的结果。

格林伯格的形式主义批评，包含着强烈的历史感。从他的批评中，我们可以觉察到他心目中的西方艺术发展的线索：西方绘画是从再现性走向概念性，至抽象性而完成其最终的自主性。从美学的角度说，它是一个不断走向自我批评、自我限定，从而赋予其现代性的过程。

西方自然主义绘画运用明暗关系塑造形体，给人以空间错觉。在格林伯格看来，从16世纪以来的西方绘画的最大成就是力图摆脱这种“雕塑性”。这个过程始于16世纪威尼斯，接续于17世纪的西班牙、比利时和荷兰，但这个突破是以色彩对抗素描的名义进行的。至18世纪，大卫试图复兴绘画的雕塑性，其意图部分地是为了把绘画从强调色彩所造成的装饰性平面中解救出来。而他自己最好的作品，其优势却来自于色彩。大卫的高足安格尔以素描钳制色彩，但他的肖像画杰作，堪称西方14世纪以来最具平面性、最少雕塑性的绘画作品。在19世纪中期，西方艺术虽流派纷呈，但共同的目标是反对绘画中的雕塑倾向。马奈是现代绘画的先驱，而随着印象主义的兴起，反雕塑性不再体现为色彩对抗素描的形式。它成为纯粹的视觉经验对抗为触觉联想所修正的视觉经验的问题。印象主义画家是以纯粹视觉的名义，而非色彩的名义，逐渐摧毁了绘画中的雕塑因素如塑造与阴影等。之后的立体派，重新举起雕塑的旗子，反抗印象主义者，一如大卫反抗法国学院派画家。然而，自

相矛盾地，立体主义复兴绘画中的雕塑性的行为是以制造出西方历史上最具平面性的作品而告终：其平面性完全消融了任何可以辨识的图像，离现代主义的理想仅一步之遥。从这样的推论中，格林伯格得出的结论是，抽象绘画代表了绘画的顶点，因为它依赖自身特有的限制而获得了永恒的自主性。

格林伯格认为现代主义的贡献在于：它使人认识到艺术的主题是艺术自身，亦即艺术制作的形式与过程。现代艺术将焦点对准“它自身专有的效果”，“不仅展示一般艺术独特的、不可简约的性质，而且还展示每一种艺术所特有的、不可简约的特质”。抽象表现主义绘画注重抽象性、图画平面和笔触，便是其典型的理想形式。

沈语冰

2005年，在为《1900年以来的艺术》(Art Since 1900)一书所写的导论《形式主义与结构主义》(“Formalism and Structuralism”)里，美籍法国艺术批评家伊夫-阿兰·博瓦(Yve-Alain Bois)为形式主义做了极为有力的辩护。博瓦深入浅出地介绍了形式主义与结构主义的理论演变，做出了一个非常重要的区分，即将形式主义划分为两个阶段。第一个阶段，形态学的形式主义(可以追溯到李格尔[Riegl]、沃尔夫林[Wölfflin]，经过罗杰·弗莱[Roger Fry]、克莱夫·贝尔[Clive Bell]，直到克莱门特·格林伯格[Clement Greenberg])，第二个阶段，结构主义的形式主义(从索绪尔[Saussure]语言学、俄国形式主义，经过布拉格学派，直到法国60年代的结构主义思潮)。

不仅如此，这篇导论的另一个重大价值在于：博瓦以一个艺术史家和艺术批评家的视角，恢复了哲学、语言学与符号学中被屏蔽已久的视觉艺术资源。以往，人们在认识西方哲学、语言学与符号学中形式主义和结构主义理论时，往往只知道催生这些理论的源头，均来自文学(特别是诗歌)领域。如今，通过博瓦的澄清，人们才发现，原来视觉艺术是上述这些理论的重要渊源。博瓦以俄国形式主义及布拉格学派是如何利用立体主义与毕加索(Picasso)的作品，来阐明其理论基础这一点为例，令人心悦诚服地说明了形式主义、结构主义理论与视觉艺术的天然亲和关系，其亲和的程度，要比这些理论与文学作品之间的关系，有过之而无不及。下面是博瓦所举的雅各布森(Jacobson)的理论与毕加索的作品相互发明的例子：

雅各布森和俄国形式主义通过对立体主义，尤其是对毕加索的考察得出自己的结论。毕加索几乎狂热地演示了其图像系统中符号的可互换性，而且在1913年所作的拼贴画系列中，利用极简手法把头像转变为吉他或瓶子，其做法像是对索绪尔观点的直接图解。他似乎特别喜欢那兼有隐喻和转喻的复合结构。说明这点的例子是1944年的《牛头》雕塑，在这件作品里，自行车车把和座垫的组合(转喻)产生了隐喻(两个自行车部位加在一起像一个公牛的头)，不过，此等基于替换和组合这两种结构主义运作方式的快速变形，在毕加索的作品里随处可见。这就是说，毕加索的立体主义是一种“结构主义行为”，借用巴特的说法：它不仅对西方艺术中的肖像画传统展开结构主义分析，还结构主义式地构建出新的对象。[2]

伊夫-阿兰·博瓦本人的学术贡献，最集中地体现在他对蒙德里安(Mondrian)等经典现代主义大师的诠释上。我们不妨来看几个片断：

结构主义批评家提名的另一个候选者是蒙德里安(Piet Mondrian, 1872-1944)。确实，蒙德里安从1920年开始，将其绘画语汇精心简化还原为极少的几种元素——黑色的水平线与垂直线、原色和“无色”(白色、黑色、灰色)组成的平面，而且在此有限的范围内生产出极度多样的作品，他由此演示了任一系统在组合上的无限性。1920年后，蒙德里安艺术的两个方面解释了为何他的艺术成为结构主义方法的理想对象：首先，它是一个封闭的语料库(不只是作品总产量少，而且如上所述，他所绘元素的数量有限)；其次，他的全部作品很容易归成系列。在结构主义分析中首先采用的两个方法论步骤，是将对象的封闭语料库进行界定，从这界定中可以简化还原出一套常见的规则，而从语料库里还原出诸系列的分类学构成方式——确实只有在多重扫描了蒙德里安那被适当定位的全部作品之后，对其作品意义的更详尽精微的研究才有可能。[5]

换句话说，蒙德里安仿佛是天然的结构主义者。他的基本方法就是将绘画手段削减至最少的要素(垂直与水平线、原色或无色组成的方块)，然后对这些要素不断地进行排列组合，形成丰富多彩且变化万千的系列作品。在过去，蒙德里安的作品要么被解释为新柏拉

图主义的禁欲主义(一种象征主义的解读);要么被认为是形式的平衡与非平衡的同义反复(一种形态学形式主义的解读)。只有结构主义的解读,才能洞见蒙德里安作品的真正意义。在这个方面,结构主义理论与蒙德里安作品(尤其是其中期作品)简直天衣无缝地相匹配。

形式主义死了。形式主义万岁!恰恰就在后现代主义艺术,以及视觉文化研究中的反形式主义甚嚣尘上之时,伊夫-阿兰·博瓦总结了他的结构主义的形式主义批评,取得了举世瞩目的成就。

2、形式主义文论

俄国形式主义、英美新批评。在形式与语言之外一无他物。诗歌不是别的,仅仅是语言的游戏,而诗歌批评者也不应该纠结于外部,而应该仅仅抓住语言和形式,切断作品与世界与作者的联系,而分析其中的含混、悖论、反讽等。

俄国形式主义,西方二十世纪文论的开端(1914),形式主义文论,雅各布逊。

1、艺术是独立存在的世界

受语言学影响的产物,内部研究,外部研究。从文学本身的形式入手,不同于文学社会学,文艺心理学。文学艺术的独立性和自主性,独立于作者与读者,独立于政治、道德,甚至也独立于社会生活。文学的本质在于形式方面,而不在内容方面。从文学本身、内部,寻找文学的根据和理由。

“艺术永远独立于生活,它的颜色从不反映飘扬在城堡上空的旗帜的颜色。”尽管是作家创作出来的,又期待读者的解读,尽管它也折射可观的现实世界,与现实生活有着这样那样的联系,但它一经问世,便卓然独立于作家和社会之上,形成一个特殊的虚构世界。

对待艺术有两种态度,其一是把艺术作品看作世界的窗口。这些艺术家想通过词语和形象来表达词语和形象之外的东西。这种类型的艺术家堪称翻译家。其二是把艺术看作独立存在的事物的世界。词语和词语之间的关系、思想和思想的反讽,它们的歧异——这些是艺术的内容。

2、文学性。文学性是文学之所以为文学的区别性特征。

文学性在于文学语言自身的特点,在于独特的语言系统。日常语言与文学语言的区别。

文学研究的对象,不是作为一个整体的文学,而是文学之所以为文学的文学性,也就是形式和语言。

英美新批评

20世纪三四十年代在英美崛起并流行的以文学文本词语及其关系为中心、倡导文本细读的批评理论流派。瑞查兹、艾略特、兰色姆、韦勒克、沃伦。

韦勒克、沃伦《文学理论》,内部研究、外部研究

兰色姆“本体论批评”

维特萨特、比尔兹利《意图谬误》和《感受谬误》,收于《词语雕像》一书中。

所谓意图是作者内心的构思或计划,它与作品的价值无关。不能把作品的意义等同于作者在创作这部作品时的意图,强调作者在构思方面的匠心,就等于承认了构思或意图即是批评家衡量作品的标准。文学语言具有极高的概括性,艺术作品的最终意义必定超越人和原初的意图。想获得一部作品的意义,读者只需要细读作品本身。诗应该几乎是匿名的。对作者的名字应该忽略不计。

意图谬误将诗和诗的产生过程相混淆,感受谬误则将诗和诗的结果相混淆。诗不仅应该独立于诗人而存在,而且应该独立于读者而存在。批评家不应该把自己阅读作品的感受与作品中的情感因素混为一谈。

这样,它们将文学批评的目标置于作品之上:分析文本,探究意义,展示其内在的意义与和谐或对峙。

去停留去更细致地思考艺术,同时去观赏生活中最平凡的那些事物,那些似乎都不值得再看一眼的事物。一旦你开始凝视它们,这个世界——这个本来如此乏味而了无乐趣的世界——会在你的眼前重新组合,浓墨重彩,意味深长。

第六讲 符号学图像理论

符号学[semiotics], 顾名思义, 是一种关于符号[signs] 的理论, 而符号则是此物指代彼物的标志。“人类文化由那些总是另有所指的符号所构成, 而寄寓于文化中的人们则让自己疲于了解这些符号。”(巴尔、布列逊)

例如, 窗外的一棵树, 可有许多符号表示这个物体。首先是文字“树”, 而“树”这个字又是由“木”、“又”、“寸”三个符号组成的符号。画中的一棵“树”是另一种符号, 而塑料盆景中的“树”也是一种“树”的符号。符号不但以语言、声音、图像、物象的形式出现, 而且也以姿态、甚至观念的形式表示。

符号学: 索绪尔、巴特、皮尔斯等。结构主义、后结构主义。超学科。

新艺术史: 批评理论的进入, 符号学。Norman Bryson, Mieke Bal

潘诺夫斯基《作为象征形式的透视法》

1. 符号学、结构主义与视觉艺术的关联

2005 年, 在为《1900 年以来的艺术》(Art Since 1900)一书所写的导论《形式主义与结构主义》(“Formalism and Structuralism”)里, 美籍法国艺术批评家伊夫-阿兰·博瓦(Yve-Alain Bois)揭示了符号学、结构主义与视觉艺术的关联。

他指出, 恢复了哲学、语言学与符号学中被屏蔽已久的视觉艺术资源。以往, 人们在认识西方哲学、语言学与符号学中形式主义和结构主义理论时, 往往只知道催生这些理论的源头, 均来自文学(特别是诗歌)领域。如今, 通过博瓦的澄清, 人们才发现, 原来视觉艺术是上述这些理论的重要渊源。博瓦以俄国形式主义及布拉格学派是如何利用立体主义与毕加索(Picasso)的作品, 来阐明其理论基础这一点为例, 令人心悦诚服地说明了形式主义、结构主义理论与视觉艺术的天然亲和关系, 其亲和的程度, 要比这些理论与文学作品之间的关系, 有过之而无不及。下面是博瓦所举的雅各布森(Jacobson)的理论与毕加索的作品相互发明的例子:

毕加索几乎狂热地演示了其图像系统中符号的可互换性, 而且在 1913 年所作的拼贴画系列中, 利用极简手法把头像转变为吉他或瓶子, 其做法像是对索绪尔观点的直接图解。他似乎特别喜欢那兼有隐喻和转喻的复合结构。说明这点的例子是 1944 年的《牛头》雕塑, 在这件作品里, 自行车车把和座垫的组合(转喻)产生了隐喻(两个自行车部位加在一起像一个公牛的头)。此等基于替换和组合这两种结构主义运作方式的快速变形, 在毕加索的作品里随处可见。这就是说, 毕加索的立体主义是一种“结构主义行为”, 借用巴特的说法: 它不仅对西方艺术中的肖像画传统展开结构主义分析, 还结构主义式地构建出新的对象。

伊夫-阿兰·博瓦对蒙德里安(Mondrian)等经典现代主义大师的诠释。蒙德里安从 1920 年开始, 将其绘画语汇精心简化还原为极少的几种元素——黑色的水平线与垂直线、原色和“无色”(白色、黑色、灰色)组成的平面, 而且在此有限的范围内生产出极度多样的作品, 他由此演示了任一系统在组合上的无限性。1920 年后, 蒙德里安艺术的两个方面解释了为何他的艺术成为结构主义方法的理想对象: 首先, 它是一个封闭的语料库(不只是作品总产量少, 而且如上所述, 他所绘元素的数量有限);其次, 他的全部作品很容易归成系列。在结构主义分析中首先采用的两个方法论步骤, 是将对象的封闭语料库进行界定, 从这界定中可以简化还原出一套常见的规则, 而从语料库里还原出诸系列的分类学构成方式——确实只有在多重扫描了蒙德里安的全部作品之后, 对其作品意义的更详尽精微的研究才有可能。

换句话说, 蒙德里安仿佛是天然的结构主义者。他的基本方法就是将绘画手段削减至最少的要素(垂直与水平线、原色或无色组成的方块), 然后对这些要素不断地进行排列组合, 形成丰富多彩且变化万千的系列作品。在过去, 蒙德里安的作品要么被解释为新柏拉图主义的禁欲主义(一种象征主义的解读);要么被认为是形式的平衡与非平衡的同义反复

(一种形态学形式主义的解读)。只有结构主义的解读，才能洞见蒙德里安作品的真正意义。在这个方面，结构主义理论与蒙德里安作品(尤其是其中期作品)简直天衣无缝地相匹配。

1. 索绪尔

索绪尔区分了符号、能指与所指。一个符号可以被理解为由能指和所指两个方面组成，能指 signifier 是当一个词被说出时接受者所听到的声音图像或文字标记，是符号的视听方面，比如汉语中的发音 shu，或“树”这个文字笔画，或英文发音 tri:，字母书写 tree。所指 signified 则是这个词在接受者心中所唤起的意义、概念，比如 shu 这一发音指向了人们所理解的树的概念。

符号要求解释，从能指到所指，揭示能指背后的所指。

索绪尔强调了语言符号的两个特性。第一，语言符号是任意性的，能指与所指之间并不存在任何本质的联系，它们之间的关系仅仅视一种偶然的文化约定；第二，符号是差异性的，在语言这样一个严密的系统中，语言的基本单位不是靠什么确切的特性而被人们认识的客观事实，每一个因素或词素只有同它们所不是的东西联系起来，只有与其他因素相异或对立，符号才能获得自身的意义。比如浊音辅音不是独立客观的因素。b 与 p 在汉语中有区别，在日语中没区别，就是说这个区别不发生意义。长音短音也不是独立客观的因素。b 的写法只要与 lpk 不同，就有无数种写法。比如绿色取决其与其他颜色的区别。冷与热不是真是世界的某种固有属性，而是来自于它们之间的关系和二元对立。在语言中只有系统内的意义差异，而没有绝对的意义。

能指与所指之间是约定俗成的关系，而非天然必然。树被识别为树，抽象的符号被识别为笑脸。只要树的样子能够与草区别开，我们就会认为它是树，尽管不同的树之间几乎没什么共性。产生意义的区别是根本。笑脸符号，眼睛是点是圈不重要，嘴巴是直是弯是重要的，产生意义差别的。

能指和所指之间的关系，与其说是本质的，毋宁说是约定俗成的，且还可以被诘问。某一个能指与所指之间的联结，不是天然的，就可以被之一；而符号和符号间的关系，也可以被探究。符号学就在厘清能指、所指相互联系的各种方式。

2. 雅各布森

雅各布森。在符号学中，符码[code]是最基本的东西。符码是在任何社会中流传的符号的复杂体，因此当代符号学家都强调不应孤立地看待符号，应将之视为“符号系统”的组成部分，亦即将符号相互之间联系起来加以解释。

雅各布森[Roman Jakobson]强调指出，符号的产生与解释有赖于符码的存在，有赖于交流的惯例。一个符号的意义是由所处某种情境的符码所决定的，亦即符码提供参照系，而符号在这参照系之中产生意义。从符号学的角度解释一个文本，读解一个图像，涉及到将之与相关的符码联系起来的过程。

发送者把一条信息(文本、言语或图像)传发给接收者。为使这条信息可以理解，它必须指涉发送者和接收者共同理解的现实。这一现实就被称为“情境”或“上下文”。这条信息必须通过接收者可以接收的媒介传送，而又必须化为接收者可以理解、可以运用的符码。因此，交流由下述几个步骤组成：传送→信息→接收→参照系→符码。雅各布森的符号学理论说明，符号关乎交流，而交流则是一个特定的文化过程。

编码—解码

3. 巴特

巴特的《神话学》《符号学的成分》[Elements of Semiology](1964 年)影响巨大，使用索绪尔方法研究广告之类的通俗图像。

能指所指构成的符号，再被赋予另一层意义。初阶符号系统：意指符号包括能指所指。第二层次：意指符号作为能指，再与另外的所指相结合。神话 myth

巴特，神话 myth，是一个社会制造出来的用以使自身存在合理化和合法化的种种隐秘的意象和信仰系统。神话并非一般符号，它往往建立在先前就已经存在的符号链上。

《巴黎竞赛画报》的封面，身着法国军装的黑人青年向三色旗致敬。1976年，这张照片出版于法国卷入阿尔及利亚的解殖冲突之中。“不管是不是直截了当地，我可以很清楚地看到它对于我所意指的东西：法兰西是一个伟大的帝国，所有她的儿子，没有任何肤色歧视，都在她的旗帜下忠诚地服务，对于那些殖民主义地批评者来说，这个黑人在服务于他的所谓的压迫者时表现出的热情就是最好的答案。”在识别出照片的内涵意义之后，巴特把他的讨论置于符号学语言中：“这样我再次面对着一个巨大的符号学体系：这里有一个能指，它本身已经在前面的系统中形成（一个黑人士兵正在向法国敬礼）；这里还有一个所指（在这里是法国性和军事性的有意混合）；最后，所指通过能指而存在。”

威廉姆森（Williamson）《解码符号》

广告是最好的符号学分析的对象，广告是能指与所指意涵极为丰富的所在，一方面不愿太直白，一方面又必须使得这种意义的关联被辨识出来。符号学就是在检查揭示这种连结是如何被关联起来的。

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。

Halifax，房地产贷款抵押公司的广告。

许多广告中的图像都依赖属人的符号，因为它们对观众象征着某些品质。这些品质又被转移到商品身上。戴尔列了一份表格，可供探究属人符号所可能具有的含义。

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。

威廉姆森的成果在于她展现了广告如何把所指从一个能指转移到另一个能指身上，进而发挥作用。这对于广告如何发挥作用乃是最为关键的。那些依附在特定广告符号上的所指，被转移到其他能指身上。某种香水是性感的、神秘的。广告中的一些机制，被用来促使影像中的意义能够在事物、人类和品质间流转。广告中空间组织的重要性：包括哪些事物并排列，元素如何置入构图？颜色的使用是利用影像转移所指的最常用的方法。在各种符号上使用相近的颜色，能够将符号连接，并达成让其所指转移的效果。

https://v.youku.com/v_show/id_XNDU4NTIzMjky.html

威廉姆森也告诉我们，处在不同广告中的符号，彼此的关系如何产生有意义的效果。两则香水广告。两种不同的气质。广告必须制造差异，两款香水，不光以他们是什么的诉求来販售，它们不是什么，也是卖点。

5. 符号学分析的一个有趣例子。

David Lodge的小说《好工作》，罗宾·彭罗斯大学讲师，韦克斯普通工人。Silk Cut广告，一张照片，上面是一大片波状的紫色丝绸，其中有一条单独的裂缝，仿佛丝绸已经被别人用剪刀剪开。彭罗斯开始对广告进行解码。为了解码它，你必须首先知道一种香烟的牌子叫silk cut，广告是对一个不在场的名字的图像化表征，像一个猜字的画谜。但这个图像也是一种隐喻，那闪光的绸缎，有着妖娆的曲线和诱人的外观，明显地象征着女性地

身体，其间那条以浅颜色加以突出的醒目的椭圆形裂缝，更明显地象征阴道。广告由此换起了人们感官冲动，一种穿透女性身体地渴望。

当罗宾陈述这一阐释时，韦克斯带着愤怒的嘲笑气急败坏地与她辩论。

你肯定时从一个偏执的角度去看一小块完全无害的布上的东西，他说。

那么它的目的是什么呢？罗宾质疑他，为什么用一块布去做香烟的广告宣传？

哦，那是它们的名字，不是吗？silk cut。而广告不过是这个名字的形象表达，仅此而已。

假设它们用的是一卷丝绸，之后被一分为二，效果你认为是一样的？

我认为一样，为什么不一样呢？

不一样，因为那样的话看上去是会像男人的阴茎被从中间一分为二一样，这就是原因。

他强加笑容以掩饰他的尴尬，为什么你们这样的人不能通过事物的表面价值来理解事物呢？

你指的是些什么人？

有文化修养的人，有智慧的人，你们经常试图寻找事物里隐藏的意义。为什么呢？香烟就是香烟，一块丝绸就是一块丝绸。为什么不按照它原来的样子理解呢？

因为当它们被再现时，它们就获得附加的意义，罗宾说，符号永远不是单纯清白的。符号学教给我们这些。

符号……什么？

符号学，对符号的研究。

它教给我们拥有一个肮脏的脑袋，如果你问我的话。

首先，你想想为什么这种讨厌的香烟会被称作 silk cut？

我真的不知道，它只是个名字，和其他任何一种香烟一样。

Cut 和烟草有关，对吧？烟草叶被剪下的方式，就像 Player's Navy Cut，我叔叔过去经常抽它们。

哦，那又怎么样？

但是丝绸和烟草无关，它是一种隐喻，一种意味着相像的东西的隐喻。平滑得像丝绸，广告公司的人想出 silk cut 这个名字，以暗示香烟不会让你喉咙疼痛、干渴或得肺癌。但是过一段时间后，公众会习惯这个名字，silk 这个词不会再意指什么，于是，它们决定做一次广告以再次树立这个品牌的高姿态。广告代理人的头脑中出现了一些闪亮的念头：在起伏的丝绸上加一个切口。原初的隐喻现在被按照字义进行再现，但是新的隐喻内涵产生了一性的内涵。它们是否被有意为之并不重要。它实际是一个所指在能指下面永恒滑动的好例子。

韦克思对这些话深思了一会，然后说，那么，为什么女人抽它们，嗯？他获胜的表情显示出他认为这是不可反驳的论点，如果抽 silk cut 香烟是一种恶化的强奸形式，就像你试图说明的那样，女性怎么也抽它们呢？

许多女性有受虐狂的气质，罗宾说，她们已经知道在一个父权制社会，人们对她们的希望是什么。

哈，韦克思尖叫道，他的头摇来晃去，我本该知道你会有一些愚蠢的答案的。

我不知道你为什么这么激动，罗宾说，看起来你自己不抽这个香烟。

不，我抽万宝路，有趣得很，我抽它们是因为我喜欢那味道。

万宝路香烟得广告是一个孤独的牛仔，是吗？

我猜你会说那使我称为一个压抑的同性恋者，是吗？

不，它使一个非常直接的转喻信息。

转什么？

转喻。符号学的基本工具之一，使在隐喻和转喻之间进行区别。隐喻是建立在相似性基础上的言语形象，而转喻是建立在相邻性基础上的言语形象。在隐喻中，你用你认为与事物有几分相像的东西来代替事物本身，而在转喻中你用事物的一些属性或原因或它的影响来代替事物本身。

我不明白你说的话。

好，我们拿你的模子为例，底部钻头被称为“拖”（drag），因为它被从地板上拖过，上面的钻头被称为“长袍”（cope），因为它盖住了底部的钻头。拖车就是转喻，而长袍则是隐喻。

那有什么关系呢？

它只是理解语言如何运作的问题。我想你对事物如何运作有兴趣。

我不理解它和香烟有什么关系。

在 silk cut 这个例子里，图画隐喻地意指女性身体，但是万宝路广告没有任何隐喻，事实上，这可能就是你为什么抽它的原因。

你什么意思？

你不同意任何看待事物的隐喻方式。在你看来，一支香烟就是一支香烟。

对呀。

万宝路广告没有破坏你对所指稳定性的天真的信任。它在抽那种品牌的烟与牛仔的健康、英雄式的户外生活之间建立起了一种转喻的联系，这个联系当然完全是虚假的。谈实际上却似乎是有道理的。购买香烟就是购买那种生活方式或者过这种生活的幻想。

胡说！韦克思说，我憎恶农村和户外的空气，我害怕进入有牛仔在其中的任何地方。

那好，也许正是广告中牛仔的孤独吸引了你，依赖自己，独立，非常男子气。

我一生中从来没有听过这么多胡说八道的东西（balls），韦克思的话变得越来越强硬。

球（balls）——现在它是一个很好的表达……罗宾沉思自语道。

哦，别！他呻吟起来。

当你说一个男人有球（has balls）的时候，很赞同地，它是一种转喻，而当你说一样东西是很多球（a lot of balls）或者向上的球（a balls-up）的时候，它是一种隐喻。转喻把价值归于睾丸，而隐喻则使用它们来贬损其他一些东西。

我再也不能忍受了，你介意我抽烟吗？只是一支平凡的、普通的香烟。

可以，如果我可以收听电台三，罗宾说。

皮尔斯

皮尔斯：《作为指号学的逻辑：指号论》《论指号的本性》《指号》，见涂纪亮编《皮尔斯文选》，涂纪亮、周兆平译，社会科学文献出版社 2006 年。

指号或表象是这么一种东西，对某个人来说，它在某个方面或以某种身份代表某个东西。它对某人讲话，在那个人心中创造出一个相当的指号，也许是一个更加展开的指号。我把它创造的这个指号叫做第一个指号的解释者。这个指号代表某种东西，即它的对象。它代表那个对象，但在所有方面，而只是与某个观念有关的方面，我常常称这个观念为图像的范围。

指号或图像是第一者，它与那个被称为它的对象的第二者形成一个真实的三个一组的关系，以致决定了那个被称之为它的解释者的第三者，与它的对象必须相同的三个一组关系。

他认为符号是由三个部分组成：一是符号采纳的形式（不一定是物质的形式），可被认识或理解，代表别的事物，被称为指号/图像/再现（representation）；二是由符号组成的感觉或意义，是一种精神图像，被称为“解释”（intepretant），解释也是一种符号，解释符；三是符号所指的事物，被称为“物象”（object），或对象（referent）。

一个指号就是一个带精神解释者的图像。

第一性：事物的质，可能性、潜在性、尚未现实化。第二性：经验世界，具体性、单一性、偶然之物，不再局限于事物自身的质，而是涉及到事物之间的关系。第三性：普遍性，法则的根本特性是指向未来，是对众多事实的抽象归纳，并指出事实的发展方向；第三性起到的是中介的作用，

指号有三种三分法。第一，就指号本身而言，它只是一种质、一种现实的存在物，或普遍法则；第二，就指号与其对象的关系而言，它存在于指号自身具有的某种特性中，或

存在于与那个对象的某种关系之中，或存在于与解释者的关系中；第三，按照它的解释者把它表述为可能性的指号，或事实的指号，或理由的指号。

按照第一种分类（就指号本身而言），指号可称为质的指号，单一的指号和法则的指号。

一个质的指号是一种作为指号的质，除非它被具体化，否则不能现实地充当一个指号；但是，它的具体化又与它作为指号无关。单一的指号是一个作为指号的现实的存在物或事件，它只能通过自己的质成为这个样子，因而它包含了一个质的指号，或正确点说包含几个质的指号。不过这些质的指号属于一个特别的类，通过被现实的具体化而成为一个指号。

一个法则的指号是一个作为指号的法则，这个法则常常由人确立起来，每个约定的指号都是法则的指号（但反过来则不行）。它不是单个的对象，而是一般的类型，这种类型在获得人们同意之后才有意义。每个法则的指号通过它应用的实例而表示其意思，也许，可以把这种实例称为它的复制品。例如，定冠词常常在一页上出现多次。当它每次出现时，它是同一个字，同一个法则指号。它的每个单一的事例都是一个复制品。复制品是一个单一的指号，因而每个法则的指号都需要单一的指号。不过它并非平常的单一指号，它被看成有意义的特别事件。如果一个复制品不是对法则来说，那么这个复制品就没有意义。

根据第二种三分法，可以把指号称为图像、标志和象征。

图像是这样一个指号，它仅仅借助自己的特征去指示对象，不论这样的对象事实上存在还是不存在，它都拥有这种相同的特征。不论什么东西，如果它是质、存在着的个体或法则，它就是那个东西的图像，只要它像那个东西，就直接用作那个东西的指号。

标志是这样一种指号，它通过被某个对象所影响而指示那个对象。因而它不是质的指号，因为质是独立于任何别的东西的那种东西。就标志被对象影响而言，它必然与那个对象共同具有某种质，就此而言，它指示那个对象。因而它包含了一种图像，虽然是一种特别种类的图像。它也不仅仅与它的对象相似，甚至在使它成为指号的这些方面也是这样，不过它被那个对象做了现实的修正。

象征是这样一种指号，它借助法则和常常是普遍观念的联想去指示对象，这种法则使那个象征被解释为指示那个对象。所以，它自身是一种普遍的类型或法则，即法则指号。

图像是这样一种指号，它具有一种赋予意义的特性，即使对象不存在。比如铅笔画出的线条代表几何学上的线条。标志是这样一种指号，如果其对象被移走，指号会一下子失去使它成为指号的那种特性。然而，即使索引的解释物不存在，它依然不失其符号的秉性。比如，这里有一个带有弹孔的模子，它是射击过的指号，如果没有遭到过射击，就不会有弹孔。但即使观者不把这个弹孔归因为射击的动作，弹孔依然存在。弹孔是 index，射击是 object，人们对弹孔的归因是 interpretant，或精神图像。象征是一种指号，如果没有解释者，象征会失去那种使它成为指号的特性。任何一种语言的表达，只有借助于被理解为具有的那种意义时才能表示它做了什么。

图像是这样一种表象，它的质是它作为第一者的第一性。即是说，它作为物所具有的那种质使它适合于成为表象，因而任何东西都适于成为与它相似的东西的替代物。就其第一性而论，指号就是它的对象的形象。

如果需要一个实存的东西，那么，图像的表象就被称为亚图像。作为一张画的任何物质形象在其表象的模式中主要是约定的。就其自身而言，因为不存在图例或称号，所以可称之为亚图像。

根据亚图像参与第一性的方式，可以粗略地对亚图像进行划分。那些参与单一质的东西或第一者的第一性的亚图像是形象；那些通过自己的各个部分之间的类似关系，来代表一个事物的各部分之间的关系（主要是二元关系，或者被看成这样的关系）的亚图像是图解；通过代表其他事物中的并行关系来代表表象特征的那些亚图像是隐喻。

区分图表和图像。现在我们转向修辞的证据。有一个熟悉的事实是存在着作为图像的表象。每一张画（不论其方法是怎么约定的）在本质上都是种类的表象。每个图解也是如此，即使它与它的对象之间不存在可以感受到的类似，但在每个图解的组成部分的关系之间也有一种类似。特别要注意的是那样一些图像，在那里，约定的规则支持了相似性的那些图像。例如，一个代数式是一个图像，它由象征的分配规则、联想规则和接换规则所提供。

照片，特别是瞬间的照片是极具教育意义的，因为我们知道它们在某些方面极像它们代表的对象。但是，这种相似是由于照片的产生条件所致，即它们被迫与自然的每个点相对应。在这种情况下，它们属于指号的第二类，即借自然联系的那一类。

标志是一种这样的指号或表象，它指示它的对象主要不是因为与对象相似或类似，也不是因为它与那个对象偶尔拥有的一般特性相联系，而是因为它在物力论方面（包括空间方面）与个别的对象相联系。

标志是这样一种表象，它的表象特征在于它是个别的第二者。

我看见一个用摇摆步态走路的人，这表明他是一个水手的大致标志。我看见一个弓形腿的人，他穿着灯芯绒裤子、绑腿和夹克上衣。这表明那个人是一个职业赛马骑手或这一类的什么人的大致标志。由于空气潮湿而使气压表度数降低，这是将要下雨的标志。这就是说，我们假定了自然力由于潮湿而使气压表度数降低和将下雨这两者之间建立了或然的联系。风信标是风向的标志。因为，首先，它自身的方向与风的方向相同，这就证明它的方向与风之间有一种真实的联系。其次，我们的身体构成使我们看到风向标指着某个方向时，就注意那个方向。当我们看见风向标随风转动时，精神的法则迫使我们思考方向一定与风有关系。

视觉艺术中，index 有两类，一类是画面中的指示物，内部诸要素之间。在事物外表和被观看的事物之间有一种指示性的关系。正在注视一位女裸体的窥视者是一个具有实效的人物，正因为他代表了在观看和被作为一个真实行为的观看所限定的客体之间一种真实的、客观接触和联系。在这里指示连同图像一道发挥作用。

关于指示概念的最明显的用途就是指示物。有人认为图像是静止的而且能够在一种即刻、准确的行为中被“解读”，而一个图像中的指向因素是反驳这种观点最有说服力的实例。指示物使我们意识到我们的眼睛在画面的不同方向移动的方式，其中有一些方向是被指示性符号所暗示出来的。手指。

另一类指向画面外部，某一笔触指示着艺术家在那一刻的行为动向。这种因果联系，意味着我们可以分析作品与作者、观者的联系。早期弗兰西斯·培根仿委拉斯贵支所画的教皇肖像张开的嘴（在图像上暗示了惊叫）发挥了图像性的功能，因为它们同时也发挥了指示性的功能；正是这种惊叫和导致惊叫的痛苦之间的联系增强了这些作品的视觉效果。

象征是这样一种表象，它代表的特性恰恰在于它是对它的解释者做出决定的规则。所有的词、句子、书本和别的一些约定指号，都是象征。我们写出和念出“人”这个词，但这仅仅是这个被说出或写出的词的复制品或体现。

象征是无限未来的法则或规律性。它的解释者必是同一个描述。法则必然支配或体现个别物，并规定它们的某些性质。结果是，象征的一个构成成分也许是标志，也许是图像。让我们拿“爱”这个字作为象征的例子来说明吧。与这个字有关的是这样的观念，即一个正在爱另一个人的人的精神图像。现在我们来理解爱存在于一个句子中的情况。现在让我们来看这个句子：“埃泽克尔爱哈尔达”，这两个人必然是标志，或必然包含标志。因为如果没有标志，就不可能指明一个人说的是什么。事。“爱”这个字的效果是被这一对标志（埃泽克尔爱哈尔达）所指示的这一对对象在我们心中那个施爱者和被爱者的图像或形象来代表的。

可以用图像、标志、象征这三个指号序列来陈述一、二、三这个规则系列。图像与它代表的对象没有动力学上的联系，只是偶然发生这样的情况，即它的性质与那个对象的性质类似，它在人们的心目中激起一种与其类似的感觉，但它确实与那些性质没有联系。标志与它的对象有自然的联系，它们形成有机的对儿，但做出解释的心灵与这种联系无关。心灵仅仅在这种联系建立之后才注意到它。借助使用象征的心灵的观念，象征与它的对象相联系。若没有心灵，那样一种联系就不能存在。

图像-写实主义；索引-表现主义；象征-观念主义

根据第三种三分法（按照它的解释者把它表述为可能性的指号，或事实的指号，或理由的指号），可以把指号称为表位或述位，命题的或类似命题的指号、论证。

表位是这样一个指号，对它的解释者来说，是一种质的可能性的指号，它被理解为代表这个或那个可能的对象。任何表位也许都提供某个信息，但不能把它解释为它是这样提供的。

命题的指号是这样一个指号，对它的解释者来说，它是现实存在的指号。因而它可能是图像，图像不能提供任何根据以便把它解释为指示一种现实的存在。一个命题指号必然包含表位，作为它的一部分，以描述它是做出指示而得到解释这个事实。不过，它又是一种特别的表位，尽管它对于命题指号而言是本质的，但它绝不构成命题指号。

论证是这样一个指号，对它的解释者而言，它是一个法则的指号。

或者，我们可以说表位是一个这样的指号，它被理解为在它的特性中代表它的对象；一个命题的指号是这样一个指号，它被理解为在与现实存在相关的方面代表它的对象；一个论证是这样一个指号，它被理解为在它作为指号的特性中代表它的对象。

第一，质指号（比如“红色”的感觉）

第二，图像的单一指号（如一个单个的图形），就它的某种质使它对那个对象的观念做出决定来说，是任何经验对象。

第三，表位的标志的单一指号（如自发的叫喊），就它把注意力指向引起它存在的对象而言，它是直接经验的任何对象。它必然地包含一个特殊种类图像的单一指号；但是，由于它把解释者的注意力引向被指称的那个对象，所以又是极为不同的。

第四，命题的指号（比如风信标），就是它的一个指号，而且，作为那样的指号而言，它提供关于它的对象的信息，是直接经验的任何对象。

第五，图像的法则指号（比如一个与其实存在的个性相分离的图形），它要求它的每个例证都体现一种特定的质，就这种质提供给它适于在心中唤起那个相似对象的观念而言，它是任何一般的法则或类型。

第六，表位的标志的法则指号（如指示代词）是任何一般的类型或法则，不管它是怎样建立起来的，都需要它的每个例证真正受其对象的影响，以这样的方式引起对象的注意。

第七，命题标志的法则指号（如街头叫卖声），是任何一般法则或一般类型，不管它是如何成立的，都需要自己的每个例证真正受到它对象的影响，这种影响以提供关于那个对象的确定信息的方式进行。

第八，表位的象征或象征的表位（如通名）

第九，命题的象征或通常的命题，是借助一般观念的联想与它的对象结合在一起的指号，

第十，论证是这样一个指号，它的解释者把它的对象表现为通过法则而形成的隐秘不宣的指号

一个指号是一个对象，对于某个人来说，它代表另一个对象。让我来描述一下指号的特征。首先，像任何别的事物一样，它必然具有属于它的多种质，不论你是否把它看成指号。

其次，一个指号必然和它所指称的事物有某种真实的联系，当这个对象呈现出来时，它就是这个指号表示它是的那个样子。指号只能如此表示它，而不会以别的样子表示它。

在每个指号和它的对象之间都存在这样的物质性联系。以一张画像为例，它是一个人的指号，就代表这个人。由于它与那个人相似，所以是那个人的指号；但仅这么说还不行。我们不能说在任何两个相似的东西中，一个就是另一个的指号。但画像是那个人的指号，因为它是照那个人的样子临摹出来的，所以它能代表那个人。这两个事物之间的联系是间接的。那个人长的样子在画家心目中留下了印象，使画家产生了要画出它来的行为，画像的样子正是所要画的那个人的样子的效果。这样，借助画家精神的媒介，就产生了这个画像。

第三，对指号来说，称它为指号是必然的，因为它必须被看成是指号，是这样思考的那个人的指号，如果它对任何人均不是指号，那么它就绝不是什指号。那个人首先认识到它的物质性质，也认识到它纯粹的指示性应用。那个人必定认为它是与其对象有联系的，

才可以做出由指号到实物的推理。现在让我们看一看一个诉诸于人的指号是什么。它在这个人的心中产生了某种观念，这种观念正是它所标志的那个事物的指号，观念自身是一个指号。因为一个观念是一个对象，它代表一个对象。

第一性	质	符号	质的符号	图像	表位
第二性	事物	对象物	单一的符号	索引	命题
第三性	法则	解释符	法则的符号	象征	论证

6. 符号学与艺术史

米克巴尔（Mieke Bal）：在试图理解当今充满图像的文化中图像是如何影响观看者时，我已发现符号学作为一个视角，一套观念性的工具，以及一种告诫，是有用的。作为一种视角，符号学有助于将一件视觉艺术作品看作一件客体，其关注的问题源自于在其中起作用的过程。这样符号学消除了艺术的形式主义和自律性的理想化，特别关注意义及产生意义的方式，并将艺术作品的外表和细节看作符号，而不仅仅是形式或材料因素。

“读解/阅读”[reading]取代“观看”[seeing]。“读解”似已成为说明视图像的主要实践方式。贡布里希等传统的艺术史家也认为图画应被“阅读”，因为图像并非是自然的、不证自明的，而是依照必须加以破译的视觉语言创造的。

我们可以把图像看作带有意义的符号系统，而不是现实主义的再现。

在符号学中，“文本”是符号的集合，而符号则依据某种媒介或交流形式惯例、规则加以建构与解释。小说是一种文本，诗歌是另一种文本。既然如此，为何不能把一件艺术作品也当作文本呢？何尝不能把依据统摄视觉语言的规则去系统地解释艺术作品之过程理解成“读解/阅读”呢？新艺术史家就此将“读解/阅读”发展为解释视觉图像的符号学方法，然而其本意并非是强调文本重于图像，而在于更充分地关注图像的视觉本性。

《Semiotics and art history》

布列逊讨论两个问题：1, 视觉艺术的“类似语言”的特性和与实际（书面）语言的关系问题；2, 视觉艺术在建构社会现实的意义中的作用。他首先论证，表意实践

（signifying practice）在世界中产生意义的过程中是积极的和建构性的，而非消极的和反映论式的。

布列逊认为，以贡布里希为代表的传统艺术史认为，至少从 15 世纪开始艺术的表意能力得到了发展，可以令人信服地模仿物体和事件的外貌。这是西方艺术史中的模仿教条，一个在艺术中完美复制生活中的物体的乌托邦梦想。用线条和颜色制作被视为物体摹本的符号，导致人们失去对这些作为符号的符号本身的理解。

从符号学的角度看，他意在考察艺术作品的开放性。对他而言，一个图像并非是一个封闭的符号，而是开放的、在图像与文化环境中产生多层重叠效应的符号系统。对他而言，符号学打开了人们的视野，使之认识到艺术乃是社会中的动力，而符号视觉通过图像、观者和文化进行“传播”。

正是由于符号学的这种灵活机制，Rosland Krause 相信它可以激活艺术史研究。1977 年，她就运用皮尔斯的模式，研究了美国 20 世纪 70 年代的艺术。美国 20 世纪 70 年代的艺术实践品种多样，呈现出她所谓的“任性的折衷主义”，折衷了从影像到表演艺术，从大地艺术到抽象绘画等一切艺术媒体，尽管如此，克劳斯认为，所有这些风格都背离了传统的风格和媒介观念，统摄于“指示”这个符号系统的大旗之下。例如奥本海姆[Dennis Oppenheim]的《认同的延绵》[Identity Stretch](1975 年)，艺术家将大拇指印放大，转印于大地，并用沥青勾画其轮廓。克劳斯对此评论道，这件作品“以指示的方法聚焦于纯粹的装置（艺术）”。

夏皮罗[Meyer Schapiro]是艺术史领域中第一个运用符号学分析探究视觉艺术的学者。1969年,他发表了“论视觉艺术的符号学问题:场所、艺术家和社会”。在这篇文章中,他把对艺术作品的形式分析与考察其社会文化史相结合。

尽管夏皮罗几乎并未直接引用索绪尔和皮尔士的著作,但是他60年代之后的工作却在很大程度上都受惠于二者的符号学思想。索绪尔“差异产生意义”的主张与皮尔士的“图像—象征—索引”指意模型三分法都在夏皮罗身上有所体现。夏皮罗凭此丰富了传统符号学,并且尝试性地建构了非模仿性元素的表现性意义,从而为非具象艺术意义的传达提供了符号学的基础。夏皮罗的图像—符号学主要是与图像学联系在一起的,是形式分析和意义建构的工具。

差异语法与意义的惯例性

在《词语,题铭与图画》(Words, Script, and Pictures: Semiotics of Visual Language)中,夏皮罗研究了文本与其相应的图像之间的关系。很明显,一个文本会被以不同的方式视觉性地再现,从这一点可以看出,文本及其图像二者之间的关系远非简单的“插图(illustration)解释文本”的关系。夏皮罗为了搞清楚这一关系,追踪了在圣经叙事视觉化的过程中出现的种种复杂原因。他研究了同一个文本从公元五世纪到十三世纪的不同插图。故事的主题是摩西听从上帝的旨意,在山坡上举起双臂以帮助以色列人战胜亚玛力人。圣经《出埃及记》(17:11)讲到“摩西举起手来,以色列人就得胜;垂下手时,亚玛力人就得胜”。为了保持这一姿势,摩西让亚伦和户珥一人一边扶起自己的手,直到以色列人取得胜利。在近800年的不同风貌的插图中,夏皮罗概括出了两种主要的视觉语言的“语法”,一种是正面的摩西,一种是侧面的摩西,他称为正面的描绘和侧面的描绘。两种方式不仅仅是审美的选择,还表现出对所描绘对象的主要态度的区分,因此具有不同的意义。一般而言,正面被认为更神圣、更美,具有更高的价值,同样也就更适合再现具有较高精神和文化等级的人物形象,如基督、英雄和帝王。侧面像体现的价值尺度则与此相反。二者之间的区别还以其他方式得到强化,比如人物的大小、姿态、服装、所处的位置以及面相。进而,二者又能象征善与恶、神圣与不那么神圣,或者神圣与堕落、天堂与尘世、主动与被动、参与和疏离、活的与死的、真实的人与图像。

这样的话,似乎正面和侧面就具有了固定的涵义:正面本质上就高贵,而侧面则意味着地位的低下和精神等级的卑微。然而,夏皮罗随后找出大量的反例来证明并非如此。比如在古代埃及浮雕和绘画中,侧面头像是一大部分具备高贵身份的人物的标准头像,而正面则有时用来描绘舞者和乐师。希腊瓶画中,女主人及其子女被表现为侧面,而女仆则用正面来描绘。为了证明侧面并非本质上不如正面庄严,夏皮罗举了乔托的例子来说明侧面像的基督是如何在精神性、诚挚和灵性方面彻底超过正面像的基督的:“想到乔托,人们就不会再理所当然地在艺术中将正面姿势作为庄严的、中心性的,也不会将侧面或者接近侧面的动作看作是精神深度的丧失”(Schapiro, “Words”92)。夏皮罗认为,相比于每一对(正面与侧面)中某一角度具有固定价值的解释,更为重要的是二者之间形成的差异,以及通过与观众的不同关系而做出的等级区分,

“正面和侧面使主题与观众具有不同的关系。侧脸与观众的分离是与活动中的身体一体的(或者在一种不及物状态),处于与图像平面上其他侧面共享的空间中。宽泛而言,就像语法中的第三人称“他”和“她”,后面跟与其一致变形的动词;而正直看向外面的脸被认为是专心致志的,有指向观众的潜在视力,相对于语言中的第一人称“我”,因此适合那些作为象征或者信息携带者的人物。一个基督的形象,手持一本刻有“EGO SUM LUX MUNDI”(我是世界之光)等字的书,对它应该以正面刻画,这就是显而易见且自然的,因为它正在与观者说话。”(Schapiro, “Words”73)

因此,并不是符号形式导致了意义的必然,相反,意义是从它与其他符号的区别得来的,因此在不同的文化系统内,可能同一元素会被赋予完全相反的意义。比如在西方传统里,婚礼的婚纱是白色,而在中国传统中白色却表示哀悼。这是非常明显的索绪尔符号学的思路。夏皮罗用索绪尔符号学中符号生产意义的差异性和惯例性来重新审视了图像意义生产的机制。

很明显,正面与侧面具有不同的符号学意义,

这是传统图像阐释无法破译的。在传统图像学中,图像—符号的意义解释依据的是模仿论范式,其关注的是符号与实在世界与观念的符合程度;但是在符号学的视域下,符号

意义通过差异和约定俗成的文化惯例产生。皮尔士的图像—索引—象征三分法将以上两种指意模式分别命名为图像符号和象征符号，前者按照与对象的相似来指意；而象征则是任意的符号，完全依赖惯例或习俗而具有一定的意义：

象征符号是通过识别和认可来产生作用的。认识到我们在多大程度上能够理解一件视觉图像是非常有用的。因为 我们在此之前已经看到它的要素、结构、姿态、色彩和构图要素，在其他的作品中应用同样的材料元素的艺术史已经生产、并重复使用它们，最终成为约定俗成的惯例。（巴尔 92）

这样，即使是像几何—光学透视那样看似“自然的”再现模式在起源上也是象征性的，夏皮罗对正面和侧面具有的象征价值的分析与皮尔士的这一符号学模型相契合。之前的艺术史倾向于辨认出一件艺术品的“那个意义”，这一意义是艺术品唯一而真实的含义，它被等同于作者的意图。符号学鼓励艺术史家从模仿论和作者中心论的枷锁中解放出来，对作品意义的阐释也开始具有多样性。

7. 米克巴尔（Mieke Bal）《观看符号 / 解读绘画：运用符号学理解视觉艺术》

皮尔斯提出了与索绪尔相异的符号构成理论，他认为符号是由三个部分组成：一是符号采纳的形式（不一定是物质的形式），可被认识或理解，代表别的事物，被称为“再现” / 表征（representation）；二是由符号组成的感觉或意义（sense），是一种精神图像，被称为“解释”（intepretant），解释也是一种符号，解释符；三是符号所指的事物，被称为“物象”（object），或对象（referent）。在皮尔斯的符号模式中，马路上的一组红绿交通灯，一旦红灯被视为停车的观念符号，这个符号就由三个部分组成，首先是交叉路口的红灯即再现，其次是停止的车（物象），最后是红灯表示必须刹车的观念（解释）。上面带有一个弹孔的一件模型，如同一个射击的符号；因为没有射击也就不会有弹孔。射击就是解释符。

当一个人看见一幅绘画，表现的是一只果盘的荷兰静物画时，这个图像（在其他的事物中）就是关于某种别的事物的一个符号，或表征。观看者在她或他的脑海中形成有关该事物的一个意象，她或他就会把这个意象与该事物联系起来。心理的意象，就是解释符。这个解释符指向一个客体。该客体对每一个观看者来说是不同的：对一个人来说它可以是真实的水果，而对另一个人来说也可以是别的静物画，对第三个人来说可以是一笔巨款，而对第四个人来说也可以是“17 世纪的荷兰”，等等。而该绘画所表现的客体因此基本上是主观的和由接受者决定的。

符号与叙述。

图像如何能够讲述故事。

行动性符码（prorairctic code）。阐释性符码（hermeneutic code）。语义性符码（semiotic code）。象征性符码（symbolic code），参照性符码。

行动性符码（prorairctic code）是一系列动作的模型，它们帮助读者将各种细节置于整个情节的发展序列之中，因为我们已经把关于‘堕入情网’，或‘绑架’，或‘承担一项危险的使命’的模式定型化，所以我们就能够尝试性地安排和组织我们在阅读时遇到的细节。阐释性符码（hermeneutic code）预先设定一个难解之谜并引导我们寻找出能够有助于其解答的细节。只有当一个图像的主题很难辨认时，对观看者来说才会有一个阐释性符码在起作用。语义性符码（semic code）写入了文化陈规，观看者引入“背景信息”，并按照阶级、性别、种族、年龄等因素来理解图像中的人物。借助象征性符码（symbolic code）观看者引入象征的阐释来解读某些特定的细节，例如“热爱”、“敌视”、“孤独”，或有关“戏剧性”

“虚荣”或“自我注解性”等，最后参照性符码（refrerential code）引入了文化知识，例如一幅肖像画所表现出来的人物的身份，一个艺术运动的程序，或被表现的特定人物的社会地位。总之这些符码共同构成了一种叙述，如同对有关图像作出一个令人满意的解释，在这个解释中每一个细节都有一个恰当的说法，将一个陌生的图像导入一个熟悉的思想倾向中的过程呈现出了这个故事。

“她看见他注意到他衣领上的口红引起了她的注视”。在这里，一个叙述者传达出三种看法，就像俄罗斯套娃的嵌置一样，每一符号都将依据在不同层次上的不同符号：在这个寓言

中,两个行为者相对,其中一位是妇女,她的符号是根据另一位男性的面部表情符号建构的,而那个男人又反过来根据女人的面部表情符号建构自己的符号,第三个建构则是男人衣领上的口红符号,他可能一直没意识到它。

那么这种关于叙述的看法所指出的就是,观看一幅叙述性绘画的行为是一个动态过程。观看者的视觉在绘画表面运动,并将他或她的视点锁定在各种不同的位置上。这些位置不仅是有所选择的,如同一种多元性的观点所行使的那样,而且也是相互联系和嵌置的。

一种符号学的视角和符号学的工具怎样才能够有助于解读图像:我们可以把图像看作带有意义的符号系统,而不是现实主义的再现,或外部要素决定论的固定不变的产物吗?符号学如何能够用来使我们从我们已经(认为我们)知道的事物中疏离出来,以便理解某些新的事物?

我将使用的案例不是一个图像或一个艺术家,而是一个文化传统主题。朱迪丝的故事 Judith (朱迪斯):她是伯图里亚(Bethulia)城里的一个美丽的寡妇。在亚述大军攻城时,她带着她的女仆来到亚述的军营,与亚述的统帅赫罗弗尼斯成为亲密的朋友。但在一次赫罗弗尼斯睡着的时候,她在女仆的帮助下,悄悄割下赫罗弗尼斯的头颅带走了。

第一个例子是卡拉瓦乔的画作《朱迪丝斩霍洛芬尼》。这个图像显然是不统一的。: “女性是因袭惯例的,而男性则是现实的”

<http://site.douban.com/109824/widget/notes/245567/note/108070651/>

我分析提到的符号是由霍洛芬尼喷射出的血构成的。这是一个强有力的符号,因为它是一个图像、指示和象征的结合。红色是图像性的,强调了一种颜料和鲜血之间的相似性。喷血的方向是指示性的:它来自牺牲者的身体。红色和鲜血的象征性本质,增强了画面的效果,并强化了现实主义的错觉。然而这种现实主义立刻遭到了破坏,这种血被画成令人难以置信的红色直条状与躯体的肉色强烈区分开,然后喷洒在白色的枕头和床单上。血是如此神性地从躯体分离出来,喷出的血在颈部留下的阴影可以被认为是污秽的痕迹。这个符号(阴影,距离的符号)用透视产生了作用:从图画平面上的形象分割,以及平面之间的差别,依次作为符号暗示了有一条从前景到背景、从观看者的眼睛到图像纵深的穿越路线。红色血迹的方向与稍后的利剑相一致。而且这种事物的次序是很重要的。引人注目的层面(首先是血,然后是剑)将注视行为的指示性变成一种路线,一段航程:它使我们从观看图像转入一种叙述。

在逻辑上,从写实主义的性质上来,血是由剑而引发的;然而在视觉上,按照眼睛进入再现图像的轨迹路线,鲜血更接近于绘画的表层平面,而先于剑,因而可以作为视觉的“起因”:因为我们先看到了血,随后我们才看到剑。这似乎暗示出对“针与疼”关系的一种解构,暴力与受害之间的联系成了问题。

按照巴特《S/Z》中的说法“剑-跟随-血”的符号状态发生变化,承载着文化陈规的语义性符码必须收回,而象征性符码则含糊不清地被搁置起来,行动性符码,产生已知的行为,同样也导致了一种停顿。这些停滞状态解释了朱迪丝这个人物的奇特的寂静。相反,恢复到前面的符码是阐释性符码,它预先设定一个谜,并指引我们去寻找能够提供其解答的细节线索。朱迪丝的雕塑特性与霍洛芬尼的戏剧特性之间的差异,的确惊人,但并不是由老套的性别身份引起的,而是对这些问题的质疑。差异的事物,但根据巴赫金的异质性观念,它似乎是智慧地抵制了等级化和一致性(连贯性)的双重诱惑。挑战因果关系,符号就这样质疑了最初的传奇轶事,由此我们在文化上也建构了责任和坦诚。

因此,这个符号有助于解读图像,而且该图像如此解读也有助于处理这个传统的主题,并使其避免固定僵化。代替将朱迪丝作为一位女性人物,她的英雄主义与她在双边的斗争中以性作为奉献而采用邪恶的诱惑行为是对立的,因此,我更想把她看作为一位代表了一种具有挑战性的人物,而不是忠诚和高洁,民族性和群体利益。

符号学的工具箱给我们一种手段来处理这些绘画是如何通过其中的符码,以及通过其中的形式来表达意义的。特定的指示符号在看见的主题与表现的主题之间建立了一种连续性。

第九讲 意识形态批评

《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。

萨特曾把经济基础和上层建筑的结合体理解为看演戏，经济基础是舞台工作人员和管理操控人员，而上层建筑则是化了妆的演员。

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

阶级学说

根据经济情况（占有生产资料情况、资本）划分阶级，两大阶级
阶级斗争。

马克思認為，在人類歷史上，科技的進步提高了勞動生產率，從而剩餘生產物增多，使得人類有可能在自身中實行腦體分工。這種分工一方面大大促進了生產力的發展和文明的進步，使人類從原始社會的野蠻階段走了出來，進入文明時期；另一方面，腦體分工本身就是最初階級劃分的基礎，由於分工和私有制的出現，使壟斷精神生產的剝削階級分子與承擔全部體力勞動的勞動階級處在根本利益相互對抗的關係之中，人類自此進入階級社會。階級社會幾千年的發展，不過是剝削階級對勞動人民剝削的程度以及勞動人民對剝削階級依附的具體方式的變化。家庭关系也由此出現

马克思認為，人類歷史發展的階段中，階級鬥爭是不可避免的，階級鬥爭本身就構成了人類歷史發展的一種推動力量。只有聯繫生產力發展以及由生產力決定的社會關係結構的變化，才能徹底解決階級鬥爭的問題。马克思在關於階級的理論中，特別強調階級是一個經濟範疇——現代階級關係的產生源於勞動者同自己的生產數據的分離，但階級一旦產生，又會把階級利益對立的烙印打上文化、宗教等領域。在這個意義上，階級有時是一個社會範疇。

阶级斗争首先在经济基础的领域发生，但同样在上层建筑的领域发生。文化究竟在发挥什么作用。

階級意識（**英文**：Class consciousness）是**馬克思主義**中的一個術語，意指一個社會**階級**的自覺，包括它的能力及利益所在，或指階級成員對自身歷史責任的意識。

在捷爾吉·盧卡奇的名著《歷史與階級意識》（1920年）盧卡奇認為無產階級是史上第一個可能達到真正階級意識的階級，這是因為它在歷史進程中的特殊地位。一切其它階級（包括資產階級）對歷史的總體認識皆有所蔽，它們將歷史的特定個別階段誤認為永恆的。

卢卡奇讨论认识真理的可能性与条件。总体性。只有通过总体性才能发现最终的真理，这就意味着谬误或坏的意识形态是因为没有总体性而出现的。因为工业无产阶级的阶级目的

就是彻底地消灭一切阶级，因此他们能够理解并且运用总体性来思维，而其他阶级则或多或少受到其阶级地位的局限，正是这些阶级自身的结构阻止他们用总体性来思维。工业无产阶级是唯一不附属于某种物的阶级，也就是说不是依靠财产来说明自己的阶级，正是这种物质意义上的一无所有和全面的认识相联系，因为无产阶级无需也不可能从拥有某些东西的角度去了解世界，所以他们可以从总体性的角度来认识世界。黑人也有类似的认识。认为只有我们黑人才能全面认识这个社会的不公道。

资产阶级革命曾经利用具有普遍性的口号，但实质是为特定的阶级利益服务，这些口号必须利用一种表现普遍性的修辞术，如自由平等博爱，看起来像是总体性的世界观，每个人都有同样的权利，没有任何个人的特权，但资产阶级统治中最具讽刺意味的是，正是通过确保每个个人的权利，其统治地位才能得到巩固和保障。这种统治不承认任何群体的权利，而只是以个人权利为唯一保护对象。因此，在这种普遍论修辞下掩盖着并非普遍的阶级地位和利益。

意识形态的产生是因为没有从总体性的角度来认识世界，不是总体意识。

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的所共有的，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。

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。

卢克斯（Steven Lukes）三种权力。一是单一向度的权力，A能够让B去做某种他本不愿做的事。二是双向度的权力，群体A在这样的程度上拥有权力：他们不仅可以决定有利于他们自己的结果，而且可以决定有利于他们自己的“游戏规则”。三是三向度的权力，是指有权者拥有权力到了如此程度，以至于他们能够“通过这样的方式塑造人们的观念、认识和喜好；使人们接受他们在既有秩序中的地位，他们或者觉得这是别无选择的，或者认为这是自然的和不可改变的，或是觉得这是天意注定的，有益的。权力通过这种方式，防止人们产生丝毫的怨情。”

第三种权力就是意识形态。

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。

（新教伦理，资本家勤劳完成原始积累，资本创造财富，劳动创造财富，落后就要挨打，机会均等，程序正义。宗教是人民的鸦片。佛教的轮回与来生。解释人生为什么会如此。）

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）。宗教改革之后，新教有两个特点，一是精神光明 inner light，个人可以理解真理；另一个是工作伦理，新型的教徒与工作之间的关系。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，是否是选民的外在标志就是工作取得的成果。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。新教塑造出新人，有了新的精神，对物质世界有了新的态度。新的时间感。延缓的满足，人的时间被分割，在某段时间只有工作，最后才会获得满足。从农民变成工人，需要习惯新的时间感，和新的精神结构。/

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。

后冷战时代，有人宣称我们已经处于一个旧意义上的意识形态不复存在的时代。因为法西斯共产主义等都不存在了，世界已经进入一个没有阶级斗争的阶段。这种观点中隐藏着更深的东西，那就是人们头脑中的意识形态及观点并不十分重要，人们现在生活在一个由文化而不是任何意识形态在起作用的时期。我们确实是生活在一个十分标准化的后现代文化之中，体现在各种媒介、电视、快餐当中，在今天，不管你属于什么意识形态，都得生活与这种这样的文化中。那么是否可以说文化已经替代了意识形态了呢？实际上，按照阿多诺所说，商品已经成为了自己的意识形态。在过去的时代，人们的思想、观点也许很重要，但在今天的商品消费时代，只要你需要消费，那么你有什么意识形态似乎都无关宏旨。我们现在已经没有旧式的意识形态，只有商品消费，而商品消费同时就是自身的意识形态。

（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，强调扫除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形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) 作为“收编”的意识形态：法兰克福学派

阿多诺与霍克海默《启蒙辩证法》：马克思有关革命性社会变革的预言的失败，上层建筑在其中起到了什么作用。他们关注的是大众文化——文化工业（以此区别于那种认为大众文化是自发地迸发出来的流行文化的错误想法）——在保证把工人阶级收编到资本主义社会中所起的作用。

不断扩张的文化工业通过收音机、电影和各种流行音乐，以马克思所不能想象的更大效力不停散布着统治阶级的意识形态。20世纪消费社会的进一步发展，通过推广无阶级性的神话，推进了收编工人阶级的进程，将工人与财富信念结合起来，甚至先锋派艺术也可以进入市场。马尔库塞抨击文化工业塑造着越来越成功的社会的“单向度性”。

意识形态殚精竭虑地对现存事物和操控技术的权力顶礼膜拜，而这与文化工业的内容是相一致的。文化工业是与启蒙的退化联系在一起的，这也正是“文化工业的总体效果是反启蒙”。

“工业”这个词不要太注重字面的理解。它是指事物本身的标准化。“文化工业把古老的和熟习的熔铸成一种新的品质。在它的各个分支，特意为大众的消费而制作并因而在很大程度上决定了消费的性质的那些产品，或多或少是有计划地炮制的。各个分支在结构上是相似的，或者至少是互相适应的，以便使它们自己构成一个几乎没有鸿沟的系统。这成其为可能，既是由于当代技术的发展水平，也是由于经济的和行政的集中化。文化工业别有用心地自上而下整合它的消费者。它把分隔了数千年的高雅艺术与低俗艺术的领域强行聚合在一起，结果，双方都深受其害。”

伪个性化。文化工业“每一件产品都给人一种独特而有个性化的感觉，在人们心里唤起一种幻觉，好像这种完全物化的、经他人从中处理过的东西乃是逃脱现时与生活的避难所一样。如此一来，所谓的个性又在起着强化意识形态的作用。

阿多诺又认为标准化与伪个性化是密切相关的：“音乐标准化的必然关联物是伪个性化（pseudo-individualization）。我们的意思是通过伪个性化，在标准化本身的基础上赋予文化大量生产以自由选择或开放市场的光环。可以说，走红歌曲的标准化，其控制消费者的办法是让他们觉得 好像在为自己听歌；就伪个性化而言，它控制消费者的手法是让他们忘记自己所听的歌曲早已被听过或已被‘事先消化’过了。”

由此看来，流行音乐之所以要标准化，就是因为它已纳入到文化工业的生产体制中，唯其标准化才能批量生产；之所以要伪个性化，是“因为它必须不断地许诺给听众一些不相同的东西， 因此来激发他们的兴趣并使自身与平庸之物拉开距离，但是它又不能离开那条踏平的道路，它必须是常新的同时又必须是常常相同的”。如此看来，文化工业的个性化不过是一种营销策略，是诱使消费者上当受骗的把戏。

（3）阿尔图塞：

Louis Althusser 阿尔图塞意识形态理论在《意识形态与意识形态国家机器（一项研究的笔记）》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。人并不能自然自动地认识这个世界，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）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现实之间是一种想像性的关系。

意识形态所提供的想像性的现实环境经常与实际的现实不符，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，这种承认使我把自己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。

意识形态国家机器的作用正在于在个人和他的生存状态之间建立起一种完美的想像性关系。意识形态提供一份整体的想像性图景，其意义在于使每一个人都能在其中找到自己的合法的、或者“宿命”的位置，并接受关于自己现处位置的合法性叙述。一个成功地隐藏起自身，并顺畅运作的意识形态，可以使每一个人在其中照见自己的主体形象并从中获得抚慰。

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，并向它屈服，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），以及与他们的关系（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”。¹

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码解码程序，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。

¹ [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。

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。」²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。

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。

艺术为人们提供一种人与社会现实之间的想像性的关系。

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=adress&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

《站台》中的流行音乐。

<http://www.tudou.com/listplay/xnz5YgFpb0Y/S1SRcopxuHc.html>

<https://www.bilibili.com/video/av32089872/?redirectFrom=h5>

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》《站台》《是否》。

症候阅读

² 德·比格爾，高建平譯，《先鋒派理論》（北京：商務印書館，2002），頁 88-90。

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。

意识形态无处不在，并且在我们难以察觉的地方不断的重复运作。当其有效运行时是不可见的，一旦被辨识，则宣告意识形态的无效和终结。

每部文本都饱含着某些作者认为或者设定为约定俗成、不言自明的前提。但这些前提并非必然是如此，但却被当作是必然如此，这就是意识形态。所以意识形态批评的重要思路之一，不仅关注文本所讲述的故事，以及讲述故事的方式，而且关注它没有讲述的因素，那些意味深长的空白，那些“结构性裂隙和空白”。然而那些不曾说出的因素，实际上已经包含在已然说出的一切中。

戴锦华分析《阿甘正传》.23:24

https://www.iqiyi.com/v_19rrk3u264.html?vfm=2008_aldbd&fc=828fb30b722f3164&fv=p_02_01

把影片对黑人民权运动领袖马丁路德金和马尔科姆的刺杀的忽略，称为是“结构性空白”。因为表象上影片通过阿甘的一生讲述了二战后美国复杂的历史，尤其是六七十年代陷入越战泥淖中的美国历史，但在这一时期，与反战游行、呼吁和平的民主运动同时发生的，是规模空前的黑人民权运动和妇女解放运动，但这后两者在影片中却均处于缺席的状态之中。而黑人和白人的种族和解，却是影片着力塑造的神话，阿甘和巴布。只有一个关于种族冲突的场景，便是在美国联邦政府的干预下，联邦军队护送黑人学生进入实行种族隔离政策的阿拉巴马大学。影片最重要的视觉/历史叙述手段是利用高科技合成技术，将演员嵌入到新闻纪录片的历史镜头之中。在关于这一时刻的著名新闻镜头中，阿甘的形象不仅显身其中，而且只有他从恶意的白人围观者中走出来，拾起掉在地下的本子交还给那三位具有象征意义的黑人学生之一。在五六十年代美国社会的种族冲突、波澜壮阔的黑人民权运动中，这硕果仅存的一幕的选取，意味深长：不是美国黑人的抗争场景，而是开明的美国政府的正确干预；不是种族对峙的酷烈格局，而是因弱智而懵然不知发生什么的阿甘，演出了合人情、有教养的一幕。这个段落，同时改变着历史的事实和历史的记忆：那作为历史见证的新闻记录片，因阿甘的嵌入而彻底改变。

小说里的詹妮的确是一个实践性解放的女人，也是一名活跃的反战和反文化人士，但在电影改编中，独立自主且温柔善良的姑娘成为堕落的代名词，阿甘则成为了完美的化身。

从小说到电影的人物设置上几乎呼唤阿甘和詹妮的角色身份，阿甘善良纯洁，歌颂主流价值，詹妮扭曲叛逆，最终以艾滋回归家庭告终。

影片中阿甘看到《花花公子》上詹妮的照片时，影片插曲唱到“我的宝贝在参加女权运动”，将女权运动和色情杂志联系在一起，本身就是对女权运动的玷污。

小说的结局詹妮带着孩子嫁作他人妇，而电影最后接纳詹妮的还是阿甘，似乎妇女解放运动只能带来堕落和毁灭，只有代表美国传统价值的男人，才能拯救她，给她一份归宿和温暖的家。

詹妮这个离家出走、反叛主流的迷途羔羊所呈现的失败之路，与阿甘虽为弱智，却实现了“美国梦”式的成功之路两相参照，悄然宣告了主流社会与文化对反主流文化运动的胜利。

齐泽克分析曼德拉追悼会

<https://www.douban.com/group/topic/47397235/>

<https://www.usatoday.com/videos/news/2014/05/08/8871925/>

<https://news.163.com/photoview/00A00001/40914.html#p=9FSSK4AR00A00001>

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。

《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>

让鲍德里《基本电影机器的意识形态效果》。电影本身可以被视为意识形态国家及其的一个最佳装置，可以不断对意识形态进行复制再生产。电影作为“意识形态腹语术”。所谓意识形态腹语术，是指意识形态似乎并不直接言说或强制，但它实际上是在不断地讲述和言说，只不过是成功地隐藏起了言说的机制和行为，成为某种不被感知的言说。

《泰囧》<https://tv.sohu.com/v/MjAxNDZMjYvbjM5NzI1OTM0MS5zaHRtbA==.html>

《无问西东》http://www.iqiyi.com/w_19rwk34nm9.html

《归来》<http://www.le.com/ptv/vplay/20093294.html>

让鲍德里《基本电影机器的意识形态效果》

在这篇论文的开头，作者抛出的有趣设问是这样的：抛开电影文本不谈，就电影本身的机器本性而言，是否就有一种意识形态的原罪？我们能从电影文本（故事内容）中看出意识形态的痕迹，这自然无须赘言，但作者进一步讨论，电影所讲述的故事之所以能够容纳这种意识形态，是否因为电影这种技术发明本身就有着意识形态的痕迹？摄影机和放映机，作为一种光学仪器，其科学基础使之能抵消人们对其的意识形态的疑问，但这种科学基础真的能赋予电影这种不受质疑的合法性吗？

作者在第一部分的疑虑，主要集中于，从客观现实通过摄影机转换为胶片，再由胶片通过放映机转换为成品（复原了的运动），这个转换的过程中涉及到操作或运作。但作为观众，对于那个复原了的运动的成品（即电影），是看不到这些转换的过程的。机器（摄影机和放映机），在这个转换的过程中将自己隐藏了起来，而让观众以为银幕上所展示的就是客观的现实。由此，作者指出，观众对电影产品的消费明显带有意识形态的剩余价值。

作者在接下来谈到摄影机作为“主体的眼睛”的功能。摄影机所建构的影像是符合透视投影法的，而且影像的高宽比也似乎取自西方架上绘画的平均标准，所以作者认为摄影机与文艺复兴所产生的艺术观念有着共同的意识形态。作者强调说，文艺复兴时期的透视法，使得画面空间产生了一个“中心”，这个中心是与人眼相呼应的。于是，一个主体“先在”于绘画，这幅画之所以存在不是因为客观性，而是为了被看。绘画中的事物，之所以被如此组织、设计这样的构图原则和纵深关系，不是因为它本身如此，而是为了等待一个看着它的主体。这种透视法，组织了客体，同时，客体又反过来指示主体的“位置”，即那个必须占据的“点”。于是，作者得出结论说，遵循透视法的绘画或摄影机，目的不是要临摹或反映现实，而是为了“断言一种先验存在的必然性”（也就是说，一个必然在看着这幅画或电影的人，这幅画和电影的透视中心点，就是等待着他的眼睛的凝视，从形而上学的意义上说，就是一个上帝）。

接下来，作者谈到放映机如何通过抹除差异而营造一种整体性和运动感的幻象。由于电影可以运动（这不同于绘画），所以电影空间是存在多重视点的，这不同于单点透视的一元化视点（比如电影中不同人物之间的视点转换、移动摄影的透视中心点变化）。但作者辩护说，电影的这种运动性依然导致的是主体（眼睛）被促动和释放。因为摄影机通过抹除逐格相邻胶片之间的细微差异，使得电影只剩下平滑流畅的运动画面，电影的含义和运动是基于消灭单个影像原本的样子而实现的。

在文章的第三部分，作者谈到摄影机的运动可满足“先验主体”最佳显现的条件，因为这种摄影机的运动使得眼睛摆脱了身体、时间和空间的束缚，从而使得主体的可能性或力量得以扩大。

总之，鲍德里这篇论文强调的是，电影的基本机器（摄影机和放映机）的运作机制，都在凸显一个先验的主体的存在，电影画面的构图和运动，都是基于这个先验主体而存在。观众在观看电影的过程中，与其说是与客观再现之物认同，不如说是与这个先验主体认同

（其实就是与摄影机认同，摄影机代表着这个先验主体的眼睛）。而摄影机的隐蔽，使得观众还意识不到这个先验主体的存在，至少在观影的短暂过程中，观众会误以为是在自己在看，从而不自觉地与那个先验主体进行了认同。构建了自我的意识形态。电影，因此作为从事替代工作的精神机器，替代了我们的器官，获得与先验主体一致的感知经验。而现代主义的电影，则往往致力于暴露摄影机的存在，从而让观众意识到这种感知经验的虚伪性，或者至少与观众商讨这种经验，而不是欺骗观众，让观众误以为那是自己的器官（视觉和听觉）所感知到的亲身经验。

一、比基尼照片

近日，美国《体育画报》刊出了主题为七大洲的泳装照。没想到由此引发了一场争议。在这一组以七大洲民俗文化为主题的照片中，性感暴露的女模特站在当地居民身旁大秀身姿。把当地人作为所谓“时尚”的陪衬来“突出”白人模特。斯图华特就在中国桂林拍摄的照片发表意见说：“中国有数不清的摩天大楼，毫不逊色于纽约的现代城市，但这些照片还是因循旧时代的表现风格，企图表现任何非西方的东西都是古怪的，落后的，穷困的。”

华盛顿州立大学人种学教授大卫莱昂纳德也指出，此类西方杂志常常把“秀丽风景中的有色人种当做尚未开化的道具，以衬托出白人美女的文明。图片中的当地人只被当做是外来的调剂品来取悦西方人”。

二、身份政治

身份，一个人的在社会当中所占据的位置，被社会所赋予的一些标签，表明他所属的阶层和类别。通常从阶级、民族、种族、性别、年龄等方面来界定人的身份。比如一个人是无产者、中国人、黄种人、女人、成年人等。

身份不是自然的。身份是社会性的、后天的。自然的，比如血缘关系无法否认（你是你母亲的孩子），生理构造无法否认（我是女人），但身份/社会身份是被赋予的，不是说你的身份可以变化，今天你是中国人，无产者，明天你加入美国籍，你成为资产者，变性。这是一种意义上的社会性后天性。

但，身份的社会性和后天性另有一种更隐蔽和深刻的意义。身份是一种认同。身份认同，一个人对其身份属性的意识，或者是自觉的，或者是被灌输后而表现为自觉的。你是中国人，而民族身份并不是自然的，你也可以不是中国人，尽管你具有法律意义上的中国籍，你出生时被赋予中国籍，就是被社会认定为中国人身份，这种认定你逃脱不了，但它不是自然的。你可以不认同自己是中国人，民族身份是一种认同，中国人同中国籍是不同的，你可以对中国这个国家和民族没有认同，你拒绝自己的中国人身份，拒绝民族身份，为什么一个人一定是中国人或美国人或一个国家的人呢？你可以在自我意识中是一个不具有民族国家属性的人，就是个体，是世界人。

生理构造的性别无法否认，但是我也可以不认同我是女人这个社会身份，否定性别身份，不用性别来衡量人，我是人就足够了，为什么要规定是女人（背后一系列的特征）？为什么我们不会强调其他的身份，比如穿红衣服的人/不穿红衣服的人。

强调身份的社会规定性，不是天然的。然而这么说，不是说身份就是很薄弱的，相反，这种社会规定的身份可能比血缘和生理更加牢固，

认同自己是中国人，认同自己是底层阶级，女人。认同可以和自己的实际身份相符，也可以不相符。有产阶级出身的人也可以认同另一种阶级身份。背叛自己的阶级。

也是正因为此，身份是具有政治性的。身份政治（politics of identity），身份的政治，关于身份的政治，身份具有一种政治性，身份具有政治意义，具有政治效果。身份是社会构成，身份的不同背后是权力关系，身份与身份的不同就是人与人之间不同的权力关系或压迫/服从的关系。阶级身份——无产者/有产者，民族身份——中国人/西方人，种族身份——黑人/白人，性别身份——男人/女人。

身份是社会构成，建立在差异基础上，一种身份意味着与另一种身份的关系。有无产者存在是因为有资产者存在，中国人/西方人。他者的出现。没有他者就不会有身份，当西方人进入中国之前，中国人没有必然意识到中国人的身份，没有女人，男人也不必要产生男人这个身份。身份是建立在把他者的特征概括为与自己不同的基础上的。

他者是政治哲学中的一个重要问题。如何处理他者，是一个重要的哲学问题政治问题。如何想象一个跟自己不同身份的人，不同民族不同文化的人，如何处理我与他的关系，有产者如何看待无产者，欧洲人怎样看待东方人，当白人第一次看到黑人的时候，如何认识、如何理解？文化上的他者，完全的异类，跟我们完全不同，怎样处理？如何理解？法国禁止伊斯兰妇女戴头巾。可能头巾并不重要，那么对妇女的压抑呢？

黑格尔的主奴辩证法。讲述我与他的相遇。科耶夫《黑格尔导读》

黑格尔：自我意识，当它对于并且因为另一个自我意识而言是自在的和自为的。所以它是自在的和自为的，也就是说它只作为被承认的存在而存在。

人的欲望不仅仅是动物的欲望，保存自身，不是指向自然物，而是指向他人的欲望。是对一种价值的欲望。是他人的欲望。欲求其他他人所欲求的东西的欲望是人的欲望，因为其他人也希望得到它。因此，从生物学观点看完全无用的东西（装饰品、敌人的军旗），却是人们所欲求的东西，因为其他人也试图得到它。这样的一种欲望只能是人的欲望，人的实在性不同于动物的实在性，只能通过满足这样的欲望的活动产生：人的历史是所欲求的欲望的历史。

人的欲望超越动物的欲望（保存生命的欲望），只有当人冒着超越保存生命的欲望而欲望某物的时候，人才被确认为人。人冒着生命危险而渴求价值的欲望。

欲求另一个人的欲望，就是希望我所的价值或我所代表的价值是另一个人所欲求的价值：我希望他承认我的价值就像承认他的价值，我希望他承认作为自主的价值的我。换句话说，人的每一个欲望，人类发生的、源于自我意识和人的实在性的欲望，最终和“承认”的欲望紧密联系在一起。

谈论自我意识的起源，就必须谈论为了得到“承认”的生死斗争。因此，人主体的形成是当两种欲望相互遭遇的时候。当两个人相遇时，斗争开始。相互争夺承认，希望对方承认自己。结果是，得到认可欲望极其强烈的人，愿意牺牲生命来得到承认，而对方可能没有如此强烈的欲望，因此，一方臣服，承认对方。主人/奴隶。失败者放弃自己的欲望而满足另一个人的欲望，他必须承认其对手而没有得到对手的承认。在最初的状态中，人绝不是单纯的人，人必然且本质上要么是主人，要么是奴隶。谈论自我意识的起源，必须谈论“自我意识的独立和依赖，主人身份和奴隶身份”

主人得到了承认因此沉浸在自我的满足之中，成为外界的消费者，奴隶在惩罚性劳动中成为对外界的经验获取者，并在不断满足主人消费需求的同时，掌握更多的生产经验。随着时间的推移，主人丧失了用生命去博取自我意识的承认的勇气，而奴隶则迫切的需求自我意识的承认。因此新的斗争之中主人沦为奴隶，奴隶晋升为主人。

主奴关系，可以理解为人类历史，各种身份的不平等，阶级、民族、性别。

承认的政治。为承认而斗争。

二、后殖民理论的主旨

从殖民关系、殖民历史的角度来理解现代全球社会与历史，考量东西方的文化形成。后殖民理论，后-，文化上、话语上来揭示压迫；解殖运动之后，殖民关系依然存在，文化上精神上的。解殖之后的国家，后殖民国家，但依然处在一种殖民结构之中。更加强调的不是直接的政治上军事上和经济上的殖民者对殖民地的掠夺和压迫，而是文化上、话语上、知识上、意识形态上西方殖民者对于被殖民者的压迫和控制。

欧洲对世界的统治，一方面是通过领土与经济上的占领，而另一方面则是通过对殖民地国家的知识的搜集和积累。知识的获取使得一方为认识主体，另一方为认识的对象，因此也是控制和把握的客体。形成主客体，主体会形成知识，给客体进行分类、理解、规范。非洲黑人是什么，亚洲的黄种人是什么，生理上的特点、文化上的特点、风俗、性格方式、思维特点等等。科学在这个意义上当然是意识形态、殖民主义的工具。人类学、人种学、民族学、植物学。对整个世界进行认识、分类、整理，整理为一套规范的可理解可使用的可操作的系统对象。纲目种属。我们可见大量植物学家、旅行家、博物学家、人类学家、人种学者、民族学学者对世界各地各民族的考察的成果，包括文字，也包括了影像，各种形式的再现成果。中国正是这种对象之一，作为一个不变的自然知识的对象。中国的形象大量出现在欧美的书籍报刊中。中国形象，特色的人物、职业、风景。

知识就是权力。一种知识替代另一种知识。科学取代地方知识，自我东方主义。

赛义德的东方学。在欧洲帝国主义殖民主义的历史中考察这种知识的形成，和这种知识构成的压迫。赛义德强调的是文化和知识上的主奴关系。主人对奴隶的知识上和文化上的控制和霸权。同时揭示，这种殖民过程中的知识，实际也是为欧洲塑造出欧洲。现代欧洲的自我意识、知识体系的形成，都与殖民性密切相关，没有殖民地也不会有现代欧洲，欧洲从对东方知识的建造中获得自身的主体意识。主体只能在关系中被建造出来。

三、赛义德《东方学》 Orientalism

1935 出生于耶路撒冷的巴勒斯坦人，阿拉伯人，信基督新教，富裕商人上层阶级家庭，童年在埃及（英国殖民地），接受西式教育，50 年代到美国。2003 去世

一九九九年的描述自己成长经历的自传《乡关何处》（Out of Place）中，萨伊德说他父亲当年执意将他送到美国读书，父亲认为让这个儿子长大成人的唯一办法是让他斩断和家庭的联系；萨伊德这样写道：“我对于自由的探求，只因这一断裂方能开始，因此，尽管我经历了如此长久的孤独和不幸，却已经意识到这是自己的幸运。现在，怡然有所居处（比如，怡然在家），似乎已不再重要，甚至我亦无此渴求。更好的是四处漫游、无需定所，不要拥有房子，在任何地方都不要有家园之感，尤其是在纽约这样一个城市，我将如此，一直到死。”

姓名和身份问题是赛义德自小就难以面对的问题，更是几乎困扰其一生的问题。在他已经是年过七旬之后，这种困扰仍然刻骨铭心、难以释怀。耶路撒冷、开罗、黎巴嫩、美国都是一套复杂、密致的价值网，是他成长、养成认同、形成自我意识与对他人的意识的非常重要部分，但是“这些身份是互相冲突的，我一辈子都无法释怀这种身份意识，我曾经期望我们要么是地道的阿拉伯人，要么完全是欧美人，要么干脆是基督教徒，要么完全是穆斯林，要么完全是埃及人，等等，这期望现在想起来仍然是那么刻骨铭心。”与此相关的是名字带给他的窘迫。在他看来，“爱德华”是一个缺陷重重、担惊受怕、没有把握的东西，他的美国身份困难重重，暗藏着阿拉伯身份，只有尴尬和不适。在他的回忆录中，赛义德写道，几乎是花了 50 来年的时间他才逐步适应“‘爱德华’这个傻乎乎的英文名字与无疑是阿拉伯人姓氏的‘赛义德’的牵强组合”。“我无法忍受但往往无奈其何的是，人们会充满狐疑、令人气馁地做出这样的反应：爱德华？赛义德？”

赛义德生命中的一个基本分裂，是阿拉伯语和英语之间的分裂。维多利亚学院，英语虽然已经成为赛义德的主要语言，但是“我却陷入一种怪异的处境——就是没有自然或民族的立场来说英语。大约十四岁的时候，语言成为我一个非常敏感的问题。阿拉伯语是禁止的，是我的，法语是‘他们的’，不是我的语言，英语是明文规定的正式语言，却又是可恨的英国人的语言而不能说。”

主张巴勒斯坦建国，他在过去二十多年里著有多部讨论巴勒斯坦解放运动、中东和平进程的作品。知识分子的良心。一方面，从二十世纪七十年代开始，赛义德就从未间断地在公开场合严词批判美国的政治、社会问题，尤其是当局的中东政策和媒体在巴勒斯坦问题上的错误导向。从 1977 到 1991 年，作为一名身居纽约的美国学者，赛义德甚至担任巴勒斯坦流亡国会议员，时间长达十四年之久。由于积极支持并投身于巴勒斯坦解放斗争，赛义德被许多西方人士和犹太人视为暴力和恐怖主义的代言人，被扣上“暴力教授”[iv] 的帽子。另一方面，作为第一个以英文公开呼吁巴以双方承认彼此曾经的苦难，求同存异，和平谈判的巴勒斯坦人，并且由于他公开声援遭到阿拉伯世界追杀的阿拉伯裔英国籍作家拉什迪的言论自由，赛义德又被列入“半打的中东死亡名单”上，而他的学术和政治著作也竟然在约旦河西岸和加沙地带的巴勒斯坦人的世界中遭到查禁。

2000 年 7 月 3 日，就在以色列军队撤离黎巴嫩南部地区不久，一批外国游客和黎巴嫩民众来到这里。站在这片曾被以色列占领 18 个年头的阿拉伯土地上，有些人无限感慨，有些人义愤填膺。一位身体羸弱、面容儒雅的老人随手拣起几块石头，用力向以色列竖起的边界篱笆掷去。就在他投掷石块的一刹那，同行的一位记者按动了照相机的快门。几天之后，美国众多媒体上出现一篇报道：沉疴在身的美籍巴勒斯坦著名学者愤怒地向以色列新建的栅栏投掷石块。

《东方学》已经被许多人文学者公认为一部对当代思想有着重大影响的作品，萨伊德在此书中力图表明“欧洲文化是如何从作为一种替代物甚至是一种潜在自我的东方获得其力量和自我身份的”。他从殖民历史的角度，剖开历史的裂隙，以此来反思西方现代知识和文化政治体制的构造过程，揭示出现代西方的主体身份是建立在把殖民地东方作为“他者”的认识基础之上。他由此所开创的后殖民主义的思考方式，撼动了现代西方知识界和政治生活里种种“本质”、“普遍”的基本信念。

东方学，是一种根据东方在欧洲西方经验中的位置而处理、协调东方的方式。

东方是欧洲的殖民地，是欧洲最常出现的他者形象。

贝尔福、克罗默。东方学，关于东方人和与东方人有关的知识，包括其民族、性格、文化、历史、传统、社会 and 可能性。这一知识是行之有效的：克罗默相信他在治理埃及时运用了这一知识。而且，这一知识经受住了考验，是一成不变的，因为“东方人”，出于所有实际的考虑，是一个柏拉图式纯理论的存在，任何东方研究者（或统治者）都可以对其加以考察、理解和揭示。

东方有助于欧洲（或西方）将自己界定为与东方相对照的形象、观念、经验。

这些东方形象并非都出自于想象。东方是欧洲文明与文化的内在组成部分，东方学作为一种话语方式在文化甚至意识形态的层面对此组成部分进行表述和表达。

东方学的思维方式以东方和西方之间的本体论和认识论意义上的区分为基础。

将 18 世纪晚期作为对其进行粗略界定的出发点，我们可以将东方学描述为通过作出与东方有关的陈述，对有关东方的观点进行权威裁断，对东方进行描述、教授、殖民、统治等方式来处理东方的一种机制：简言之，将东方学视为西方用以控制、重建和君临东方的一种方式。

在后启蒙时期，欧洲文化通过这一学科以政治的、社会学的、军事的、意识形态的、科学的以及想象的方式来处理——甚至创造——东方。正是由于东方学，东方过去不是（现在也不是）一个思想与行动的自由主体。

东方专制政体、东方壮丽、残酷与纵欲。英法东方学。

东方并非一种自然存在。作为一个地理的、文化的——更不用说历史的——实体，“东方”和“西方”这样的地方和地理区域都是人为建构起来的。因此，像“西方”一样，“东方”这一观念有着自身的历史以及思维、意象和词汇传统，正是这一历史与传统使其能够与“西方”相对峙而存在，并且为“西方”而存在。因此，这两个实体实际上是互相支持并且在一定程度上是互相反映对方的。

不是为了考察东方学与东方之间的对应关系，而是为了考察东方学的内在一致性以及它对东方学的看法，不管其与真正的东方之间有无对应关系。

相信观念、知识、文化这类东西仅仅出于想象，是不严谨的。被驯化为是东方的。福楼拜与埃及妓女。任何像可传授的智慧一样被视为恒久不变的观念体系都比谎言更可怕。因此东方学不是欧洲对东方的纯粹虚构或奇想，而是一套被人为创建起来的理论和实践体系。

将我们欧洲人与那些非欧洲人区分开来的集体观念。

文化霸权。欧洲想去就可以去，想思考就可以思考，没有任何来自东方的阻碍。东方在学院中被研究，在博物馆中被展览，被殖民当局重建，在有关人类和宇宙的人类学、生物学、语言学、种族、历史的论题中得到表述。

贝尔福的例子，克罗默，东方人无法精确思维，P47

东方学在殖民统治之前已经存在，将世界划分成很多区域，东方与西方之间的绝对区分。在航海探险、地理发现、贸易和战争。18 世纪以来，欧洲知识的日益增长和系统化，这一知识被殖民扩张和对新异事物的兴趣所加强，被人种学、比较解剖学、语言学、历史学等新兴的学科所运用，小说家旅行家诗人的文字。强弱关系，认识与被认识的关系。东方被描述为一种被人评判的东西，一种供人描写和研究的东西，教科书、法庭上的插图的说明中的东方。

东方学的发展与欧洲殖民扩张的历史进程一致

东方化东方：我们对少数民族地区怀有同样的刻板印象

这部著作旨在梳理西方世界中关于东方（主要是阿拉伯和伊斯兰意义上的东方）的话语表述，来辨析东方学作为一种现代知识体系其中包含的各种权力关系，尝试提供一种历史化的观点，论说东方学如何与西方殖民扩张过程中建立起来的政治经济社会体制相互勾连，发挥作用，以及由此影响到西方对自身文化身份的认识和对自身文化体制的完善。

赛义德之后，后殖民理论迅速被西方理论界接纳，成为一种在方法上富于创新意义的知识话语。从整体上讲，后殖民理论提供了一种从殖民历史角度对西方现代性的整体反思。后殖民理论通过检查西方知识在形成过程中与作为殖民地的东方的关系，来重新评价其知识构造背后的权力关系，考察西方是如何把东方作为他者来进行话语、文化、知识、意识形态上的对照和控制。由此创建不仅关乎对象也关乎自身的文化机制。由此，西方现代知

识体系就失去了天真和自然的面目，科学、人类学、地理、历史等许多现代知识，都被认为与欧洲殖民扩张的历史有着千丝万缕的联系。

后殖民理论之后，人文学科的研究不能在无知于或无视帝国主义、殖民主义、全球化流动等的深刻语境。

Gauri Viswanathan, “很可能后殖民研究最有意义的成果……就是在于对英语（文学）的学科研究不能再无知于或无视于帝国主义、跨国主义和全球化的深刻语境。”

《征服的面具》（Masks of Conquest），英语学科 / 英语文学作为现代西方知识体系的核心学科，其起源和体制化不是发生在英国本土，而是由于英帝国的殖民需要，首先兴起于印度等殖民地的。19 世纪，英语在英国本土还只是家庭教师教授不正式课程，大学里的核心人文课程还是拉丁文希腊文的古典文学，但是在印度英语却逐渐成为教育体制当中最核心的课程。英国殖民者和本土知识分子共同的推进。印度人缺乏现代知识，需要学习英语和英国伟大作家的作品，才能进入文明。英语发挥了塑造理想国民的作用，英语作家获得经典作家的地位。19 世纪后期，英语学科在英国本土兴起。在这样一种历史眼光的透视下，英语文学就失去了学术和艺术意义上的纯洁性

后殖民理论，站在殖民地国家和人民、第三世界的利益上。

后殖民批评认为，以客观普通的知识话语面目出现的西方意识形态使得帝国主义和殖民主义能以不断变化的形式延续至今，并能为维持西方的控制及知识 / 权力结构而不断产生和再产生与之相应的殖民主体。后殖民批判把关注点放在西方话语对第三世界主体、文化身份和历史的建构上。这些建构使得第三世界因无法形成和表述自己独立的主体和历史意识而不能不屈从西方意识形态，成为政治和文化上的被压迫者。“他们无法表述自己，他们必须被别人表述。”

德拉克洛瓦：萨丹纳帕路斯之死

《非洲哲学：神话与现实》西方话语如何使非洲哲学丧失叙述自我的能力。

失语症。中国没有美学、哲学。

中国画的天生缺陷，康有为、陈独秀、徐悲鸿等人对于中国画的论述，中国画缺少写实的能力，需要改变。1918 年 1 月 15 日出版的《新青年》，陈独秀为呼应吕澂之《美术革命》而发表了同名通讯体文章。他在文中以几近谩骂的方式痛斥了文人画传统，认为“这种风气，一倡于元末的倪黄，再倡于明代的文沈，到了清朝的三王更是变本加厉。人家说王石谷的画是中国画的集大成，我说王石谷的画是倪黄文沈一派中国恶画的总结束”，并呼吁“若想将中国画改良，首先要革王画的命。因为要改良中国画，断不能不采用洋画的写实精神”[1]。此文之“激进”言论，在后世论述中多与 1917 年康有为《万木草堂藏画目》一文并置，成为二十世纪中国画“革命”派之理论起点。徐悲鸿改良中国画，所走的现实主义，既不赞同陈独秀全部采用“欧洲的写实主义”的做法；也不赞同康有为排斥文人画优秀传统，只采用以“六朝唐宋”院体画为正确的做法。而是在中国优秀绘画传统“写实主义”的基础上，采入“欧洲的写实主义”长处，融合而成的徐悲鸿“写实主义”

科学取代地方知识。科学取代格致，公历取代阴历。以科学话语的客观性知识为基础取代本土知识。第三世界在构建自己文化身份、知识形式时感到深深的无力。

四、霍米巴巴《他者的问题：刻板印象与殖民话语》

殖民话语的一个重要特征是它在“他性”的意识形态构建上对“固化”概念的依赖。作为话语策略的刻板印象，也是一种知识和认同的形式，这种形式处于已经定位和已知的东西和人们想要重新复现的目标之间。

我们挑战的切入点不应该着眼于对形象的认同是否正确，而应该看到刻板印象话语造就了主体化的过程，并给人以貌似有理的假象。我们必须抵抗这种刻板印象，而不是以另一种形式取代它。刻板印象话语构成殖民主体（殖民者和被殖民者）。这样才能认清殖民话语在客体上体现出的具有生成能力的含混性，“他性”既是人们内心渴望和嘲弄的对象，也是对区分种族起源和身份认同的幻想的一种表述。

殖民话语的主要功能在于通过知识的产生，创造一个主体活动的空间。它的权威性来自于有关殖民者和被殖民者的知识，这种知识是事先以刻板印象并且对立的形式设定好的。殖民话语的目的就是基于被殖民者的出生，把他们解释为一个退化的堕落的群体，从而使殖民者征服、建立殖民统治和殖民教育名正言顺。

尽管殖民体系在权力实践中发挥着关键的作用，但更重要的是殖民话语把被殖民者看作一种固定的现实，这种现实同时又是完全可感可视的他者。

要是看不清殖民者的地位如何巧妙地被安置在东方学或殖民话语内部的，也就无法想象被殖民者的地位是如何被主体化的。按照赛义德的理论，殖民主义的权力和话语总是完全受殖民者操纵的，这种说法无论在历史上还是理论上都是一种简单化的处理。他认为东方学是对东方本质的错误表达。赛义德没有完全理解“话语”的政治效果。

法依指出，吃人等刻板印象中影响了殖民主体的种族/表层图示的感觉合闭。

从恋物的角度来论述殖民话语中的种族刻板印象，无论从结构上还是功能上都有它们充分的理由。恋物癖否认差异。对恋物的固着和刻板印象之间的关系显而易见。恋物癖追求相似性/完整性——用弗洛伊德的话来说，“所有人都有阳物”，用我们的话来说，“所有人都有同样的肤色/种族/文化”，恋物癖对匮乏、差异有焦虑，用弗洛伊德的话来说，“一些人没有阳物”，用我们的说法，“一些人没有和别人相同的肤色/种族/文化”。

刻板印象，一种静止的、恋物式的有关身份认同的表征模式。

镜像阶段，所表现的丰满形象，把形象当作身份，永远是匮乏

法依的两个场景。肤色，作为种族歧视的标志，必须被当作或处理成一个可视之物。某种可视体系在殖民话语发挥的作用。

看和被看之间的矛盾关系。

刻板印象的矛盾性，黑人既是野蛮人，又是最顺从的值得尊重的劳动者，既是原始的天真的，又是老于世故的骗子。

矛盾性：被殖民者在殖民统治下是可以进化的，在另一方面，有效地实施分离，并使之更加显而易见，否认被殖民者自治、独立和达到西方文明模式的能力。使殖民权力获得合理性和神圣性。

五、中国刑罚图像的例子。

后殖民批评在第三世界兴起，反过来应用于第三世界，反对西方中心主义，质疑西方霸权和现代性，寻求东方自身的主体性。希望从本土经验出发，对作为殖民者的西方强加给东方的现代性观念和制度提出根本质疑。总结本土经验，探索不同于西方的另类现代性。

中国的现代化始终伴随着西方的侵略，也伴随着一个逐渐扩大和加深的西方化过程，比如五四全盘西化、八十年代走向世界。

海内外学者开始有意识地在中国传统内部寻找现代性的动力，描画现代性进程中存在于显在的西方现代性之外的被忽视然而同样丰富、具有更为复杂的运转机制的广泛的非中心地带，反思中国现代历史对西方启蒙主义现代性话语批判能力的丧失，反思在西方现代性话语的强势下，中国自身传统话语的强制被遗忘。

启蒙逻辑，后殖民批评的逻辑

何伟亚（James L. Hevia）《怀柔远人》、柯文（Paul Cohen）《在中国发现历史》、彭慕兰《大分流》、查克巴蒂（Dipesh Chakrabarty）《把欧洲地方化》

（Provincializing Europe）、艾尔曼《从理学到朴学》、刘禾《帝国的话语政治》、孟悦《上海与帝国的边缘》（Shanghai and the Edges of Empires）、汪晖《现代中国思想的兴起》、龚鹏程《近代思潮与人物》、王德威《被压抑的现代性》、沟口雄三《作为方法的中国》、竹内好《近代的超克》等著作，可以说这方面理论取向的代表。

这种思路无疑具有重要意义，满足中国人一个多世纪以来的面对自身传统与西方价值之间进行选择的基本焦虑。这种对于中国现代历史的重新理解、建构，在某种程度上是一种对于可能的、未实现的中国的想象。这个中国更丰富、更完整、更有活力，包括了独特而先进的科学、技术、学术、社团、学院制度；合乎自然因而更先进的农业生产；有发达的商业系统、海外贸易系统，并不抑商，也不封闭；常有着世界主义的情怀，而不是天朝老大的心态；文学系统也包含了丰富的可能性，完全可以发展出高于五四写实主义律令的另类现代性。这种想象和努力是很可贵的，作为非西方的学者，确实有必要和责任从非资本主义的人文和历史的角考察现代性，在非西方的人文和历史中挖掘、重组和扩大一种“现代精神”。

即使讨论五四以后的中国现代经验，此思路也反对传统的认为中国现代性仅仅是西方现代性的复制的观点。白露（Tani Barlow）所编《东亚殖民现代性的形成》一书，主张在东亚发现现代性，将殖民现代性作为一项世界性的历史工程，西方、东亚，以及其他的地区和国家，都是生产这种现代性的主体，没有殖民地就没有宗主国的现代性，没有宗主国也不会有殖民地的现代性。白露强调的是“现代”观念在宗主国和殖民地之间的生成、传播、修正和再传播的过程，而这样的观念的旅行并不是从宗主国到殖民地的强制的单向的流动，而是相互的、多方的。史书美和白露的观点和框架在什么程度上是真实的东亚的现代经验，是可以继续讨论的问题，而给人启发的是他们消解地域区分，消解与之相关的现代性归属，以及消解基于现代性归属的帝国权力中心与边缘的暗示。

把本土问题置于东西方的殖民历史中考察，把目光更多放在“外部”全球资本主义侵略与扩张的历史，而非“内部”的中国传统社会与文化的“落后”，来解释近代“挨打”史，带有鲜明的后殖民批评色彩。

刘禾，国民性问题，《一个现代性神话的由来：国民性话语质疑》

鲁迅的幻灯片事件。麻木的看客。

砍头照片的存在。媒介性、照片、看客的凸显。摄影暴力、摄影机表情、西方暴力。中国刑罚照片。

砍头照片很多。刑罚照片。西方人构建中国人野蛮的话语。

中国人的自我东方化，接受西方人的话语，站在西方人的位置。

何伟亚（James Hevia）在《英国课业》（English Lessons）一书的开篇，描绘了他看到一张庚子年间砍头照片的经验（图 29），就仿佛是体会到了“摄影的幽灵”：“当我第一次打开这本薄薄的小册子，看到这张照片的时候，照片左下角那几具被砍去头颅的尸体首先吸引了我，但我的目光几乎立刻就从他们身上跳开了。我从前向后看去，看到了一群活着的人，他们围在四周，等着观看正要进行的下一次处决。我能够看清每一个人，甚至可以分辨出他们的不同之处。”何伟亚首先看到的是摄影的焦点中心，随后目光移到背后的看客身上，他们是“活”的，每一个人都清晰而不同。这样的话在在显示出前文所分析的摄影技术的本质。我想这样的经验想必与鲁迅当年的观看经验是一致的吧。¹他随后描述通过衣饰可以判断看客中有中国普通老百姓，还有穿着制服的中国官员和行刑人，

“目光继续向左平移，突然被一个奇异情境吸引住了：有 3 个人穿着与其他人全然不同的制服”，是英印军队中的印度士兵。再往右边，墙上一张“英文课程”的广告抓住了他的全部注意，最终给出了这本书的名字《英国课业》。²显然，何伟亚与鲁迅不同，鲁迅的启蒙立场使其目光停留在中国普通百姓看客的麻木上，而何伟亚的后殖民主义立场，则使其突出了围观人群中的西方人，从而批判西方列强的殖民霸权——包括直接的暴力，也包括了文化上的规训。这个例子说明，摄影技术本身突显其画面内容的在场，给人强烈的震惊，但它本身并不提供意识形态上的超越与挑战，鲁迅与何伟亚一方面都超越画面的视觉组织看到了看客，另一方面又都根据自己不同的关注而得出了不同的结论。

鲁迅看见了看客，下面的问题是，为何看客的表情被认定是“麻木”的？照片中的人群体的形态是真实客观的吗？

这些解释都有道理，但它们都没有怀疑“麻木”这一表情本身，也没有怀疑这一表情来自砍头这一暴力事件，或者说是砍头这一暴力的反应。在这里，我想给出另外一种解释：照片中中国人群体的表情，不是完全源自砍头，而是同时来自摄影机，问题的中心不只是砍头暴行，同时也是摄影机暴力。中国人在照片中的表情、或许准确说是无表情，也许不单纯是麻木（即对同类的牺牲与痛苦的无感），也许更多是类似迷茫与无知的东西，比如对一种无法理解的新物的迷茫与无知？我在这里将摄影暴力引入讨论中，力图将摄影的人工性暴露出来，将看客的表情还原为照片中的表情、即面对摄影机的表情。

¹ 这也与我在各个图书馆翻看旧照片的感受一致，当看到各种照相纸或立体照片卡上呈现的一百多年前的中国百姓的时候，有时不禁触动情绪，他们是活的，他们曾经在那里，摄影留住了他们的身形与面容，如此异样，让人不禁想要去辨认每一张面孔。

² 何伟亚：《英国的课业：19 世纪中国的帝国主义教程》，刘天路译，北京：社会科学文献出版社 2007 年，第 1-4 页。

美国国会图书馆版画与摄影部藏有一张砍头照片（图 30-1），这张照片流传广泛，曾刊登在 1900 年 7 月 28 日的《莱斯里周刊》封面上（这张封面为何伟亚所引用和分析），我也在和哈佛燕京图书馆所藏费正清教学使用的幻灯片中看到过这张照片。画面展现即将斩首犯人的瞬间，犯人被捆住双手、跪在地上，行刑者手中的刀即将落下，周围是几十个站在两边围成抛物线形状的观看的人群。如果我们仔细分辨画面中的围观人群，会发现，许多看客（至少有六七人）的目光望向画面之外，即望向摄影机（图 30-2，图 30-3）。通常绘画中的人物是在画面之内活动，读者/观者的位置是被引导到画面之内，画面本身是自足的。而在摄影照片中，当景框中的对象看镜头，就暴露了摄影机的存在，而摄影机的位置就是照片读者的位置，因此看客的目光与正在看照片的人的目光相遇。这些望向摄影机的目光提示出人与照相机之间的某种关系，而这种关系乃是一种新出现的现象，是一种新的需要被理解与掌握的关系。它告诉我们，这是照相机选择和拍摄下来的画面，我们所看到的一切是展现在摄影机面前的事物，而其中的对象对此是有意识的。根据西瑞兹

（Regine Thiriez）的研究，此照片是由 1870 年代活跃于上海开设照相馆的英国摄影师桑得斯（Williams Saunders）所拍摄。每一张照片都有照相机的介入，每一个画面都留下了摄影机的位置，照相机的介入在某种程度上都会对自然场景或真实场景产生影响

巴特在《明室》一书中讨论了“被拍摄的人”，敏锐地指出摄影行为使被拍摄者处于一种非常规状态，照片中的人是另外一种存在。“从我觉得正在被人家通过镜头盯着的那一刻起，就什么都变了：我开始‘摆姿势’，在一瞬间把自己变成了另一个人，使自己提前变成了影像。”“动作是奇怪的，我在不停地模仿自己。”“我要从摄影师手里获取我这个人的存在”。“‘自我’从来不与我的照片相吻合”，“在想象中，照片（我想拍的那种照片）表现的是难以捉摸的一刻，在那一刻，实在说来我即非主体亦非客体，毋宁说是个感到自己正在变成客体的主体。”“摄影使本人像另一个人一样出现了：身份意识扭曲了，分裂了。”³照相摆姿势，被拍摄者努力想要呈现出一个“我”，而这个自我永远只能是照片中那个并不像“我”的人。照相机瞬间从被拍摄者身上榨取出一个影像，这个影像与那个被拍摄者之间从分离的开始就形成一道鸿沟。我用“摄影机表情”一词也想表达这个意思，看客脸上“麻木”的表情是否是“本人像另一个人一样”呢？

除了桑得斯的这张照片，我们在其他砍头照片中也可以看到同样的望向摄影机的目光，如图 31，均为庚子时期的义和团砍头照片，画面的围观看客中总有一些疑惑的目光离开了砍头行为或尸体而投向摄影机。更典型的是图 32，从画面人群的发型可判断时间是在民国之后，画面中间是悬挂在柱子上的人头，柱子上贴着《某司令部布告》，宣告罪犯罪名与示众的意义，周围很多百姓在围观，然而几乎没人在看这个砍下来的头颅，几乎所有人都在努力挤着看摄影机，有人疑惑地皱眉，有个小女孩捂住嘴巴似乎在掩饰自己的震惊。显然，在这里，摄影机的存在超过了身首分离的头颅，而成为看客凝视的对象。这种目光提示我们摄影机的存在，即我们不是在场的看，而是透过某种媒介看，透过摄影机来看。也就是说，在每一张砍头照片所再现的场景中，都存在两种暴力、两种奇观：一种是砍头，一种摄影机。照片中的看客的目光时常被砍头和摄影机两种奇观所分散。实际上还有第三种，即西方摄影师，但他与摄影机处于同一位置，即看的位置，而且在性质上也一致——具有科学的观看的能力的主体，因此无法区分。法国汉学家巩涛（Jerome Bourgon）建立了一个中国刑罚的网上资料库，网站首页绘制了一张表现西方摄影师拍摄中国砍头刑罚的速写（图 33），两名义和团马上就要被砍头，刽子手高举起刀，远处有联军士兵列队监斩，一切都符合庚子时期砍头图像的典型构图要素，而右边占据画面将近一半面积的是两名西方人在拿着新式小型相机拍照。这幅图将摄影暴力明白地显露出来。

那么，这些呈现在照片中的中国普通老百姓的脸上呈现的又是什么样的表情呢？我们可以来看更多的中国人群体表情的照片。庚子期间，在西方画报上经常出现中国百姓的照片，譬如图 34，文字注明“盯着美国工程师看的中国人”，西方人与其摄影机成为奇观吸引着中国普通百姓，这些人的脸上似乎无甚表情，是麻木还是迷茫？另一张照片图 35，文字注明“被义和团鼓动的中国百姓，仇视外国人”，画面中人群在摄影机面前，表情显现为迷惑与震惊。还有更多的照片显示出与此类似的这种面对摄影机的中国人表情。对于对于二十世纪初年的中国百姓而言，照相机仍是新鲜事物，人们对其又好奇又害怕。鲁迅在

³ 罗兰巴特：《明室》，赵克非译，北京：中国人民大学出版社 2011 年，第 14—19 页。

《论照相之类》一文中曾经描述 S 城的人们如何以为洋人的相机是用小孩的眼睛做成的。⁴ 普通中国人尚未学会如何在照相机面前摆姿势、有意呈现其自己，而是惊奇、不解、疑惑、迷茫，是对于作为物的摄影机的直接反应。这种反应被凝固为影像，呈现为中国人的群体表情，而因为摄影机的隐身，这个“另一个”自己被显现为自己的真实面貌。《莱斯里周刊》1900 年 11 月 3 日刊登一张照片（图 36），表现出皇宫里的满族官员看到西方士兵与摄影师进入紫禁城而吃惊的表情。一张 1858 发表在法国画报 Le Charivari 上的漫画（图 37）说，“中国被打开了大门，摄影师们蜂拥北京，想拍下皇帝离开皇宫时的身影”，非常形象地展现出一种摄影的暴力。所有这些都提示我们，必须将照片还原为非透明的媒介，暴露其人工性。我们需要意识到这样的问题，这些表情是怎么来的？在照片背后是什么？拍摄的过程是什么？

回答这样的问题，我们可以考察一组由美国旅行家与摄影师詹姆斯·利卡尔顿（James Ricalton）拍摄的照片。利卡尔顿 1900 年间在中国游历，从南至北，见证了八国联军与义和团的运动。1901 年安德伍德（Underwood & Underwood）公司出版了他的中国游记《立体视镜中的中国》（China through the Stereoscope）一书，与同公司发行的 100 张立体镜照片相配。此书宝贵之处在于每张照片都有文字说明当时拍摄的情况，为我们了解照片背后的故事提供了充分的材料。图 38 拍摄了利卡尔顿雇用的船，文字介绍画面中有船长、翻译、厨子，“苦力们都因为害怕照相而把头扭过去”，还有岸上给人剃头的理髮师，但“不要以为理发师和他的顾客是唯一的旁观者，一大群人正聚在后面看着我们的船”。⁵ 另一张上海街头的照片则说，“一般情况下会有很多人围观摄影师，因为摄影的过程对他们来说应该是很陌生的，但是这里没有发生这样的情况，因为这条街上有五六家设备很好的照相馆”。⁶ 图 39 文字讲述：“中国人都喜欢围观外国人……结实的铁门保证当地人不能进入领馆区。我站在桥上正准备拍繁忙的街景，立刻就有很多人拥到门前看热闹。经验告诉我给这些咧着嘴的人群拍照会把他们吓走，所以我先把相机冲向别的地方，在差不多的距离对好焦距，立刻转动三脚架，回到原来的位置进行曝光，绝对不会引起他们的怀疑。我这样尝试过很多次，每次一个笑容都拍不到，都是麻木和冷漠。”⁷ 这些引文显示，摄影机与外国人一样，对中国普通百姓来说都是奇观。但这种围观并不是中国人的特殊癖好，想想王韬 1860 年代在欧洲的时候不也是被人围观吗？

而利卡尔顿对中国人表情“麻木和冷漠”的判定，显然没有意识到这是在此种摄影情境下的表情，否则答案就只能是中国不会笑。而事实上，显然答案是中国人不会对着摄影机笑。从什么时候起，人们学会了对照相机微笑？只有当人熟悉了摄影这一行为，可以将人与机器的关系转化为人与人的关系，了解到对相机笑实质是对着将来的观者笑，在这之后微笑才是可能的，否则人们为何会对一台冰冷的机器面露笑容？照相微笑是要学习的。而显然利卡尔顿更熟悉这一点而将其视为天然。在金口，有一位虽不懂英语但对外国人非常热情的官员，主动要求利卡尔顿为他和家人拍照（图 40），画面显示，此官员面带微笑，明显更熟悉照相行为，而其夫人和女儿则面露“麻木”，其随从似乎是不敢看相机。与同时期照片中西方人从容的笑容相比（图 41），照片中的中国表情确实是太“麻木”了！微笑同“摆姿势”是一样的，努力在照相机前呈现“自我”，而麻木/茫然看似与之相反，但实质都一样，同为摄影机表情。巴特说，“没有人思考过这一新出现的行为所带来的困惑（文明的困惑）。我希望有一部人际关系史。因为，摄影使本人像另一个人一样出现了：身份意识扭曲了，分裂了。”摄影瞬间凝固的一个影像，带来一部新的“人际关系史”，人与物（机器），人与人（观者），一个新的问题摆在人们面前，我们如何呈现自我？或者说，我们怎样被呈现？

利卡尔顿的照片和文字，有助于我们理解砍头图像中观看人群与摄影机之间的关系。我们必须将摄影媒介还原为非透明的人工的制造物，意识到我们所看到的这些人是照片中

⁴ 鲁迅：《坟 论照相之类》，北京：人民文学出版社 1973 年，第 149—150 页。

⁵ 詹姆斯·利卡尔顿：《1900，美国摄影师的中国照片日记》，徐广宇译，福州：福建教育出版社 2008 年，第 95 页。

⁶ 詹姆斯·利卡尔顿：《1900，美国摄影师的中国照片日记》，徐广宇译，福州：福建教育出版社 2008 年，第 51 页。

⁷ 詹姆斯·利卡尔顿：《1900，美国摄影师的中国照片日记》，徐广宇译，福州：福建教育出版社 2008 年，第 39 页。

的人，这些表情是照片中的表情，是中国人面对摄影时呈现的表情。因此，当我们再思考砍头照片中看客的迷茫、麻木的表情，需要考虑它们是否部分地是因为摄影机的存在？是否在某种程度上也来源于摄影机暴力的震慑？

摄影机的暴力性，一方面是其机器性本身，另一方面则是其截取瞬间偶然而赋予其永久真实性的武断暴力。景框中的偶然瞬间被摄影固定下来，照片获得了比起其对象长久得多的生命力。当照片被拍下，其对象就已经死亡，而照片的生命才刚刚开始。照片摆脱了原物而成为真实本身，同时进入时间，将偶然固定为真实和永恒。斩首刑罚在清末即已被官方废止，但砍头图像则流传至今，持续塑造着中国形象。因此，当本文论述突出了摄影机、认识到摄影的媒介性与非透明性之后，接下来的问题就是，是谁在拍这些图片，是谁纪录这些场景，是谁在消费这些图像？

现存的砍头场景的照片，基本都是西方人拍摄，而其传播与消费也主要是在欧美。砍头图像的生产与消费无疑在西方。1900 至 1901 年间的义和团运动与八国联军占领北京，使中国第一次完整呈现在世界面前，大量照片与速写和绘画出现在西方画报上，其内容跟着联军脚步的前进而不断更新。西方人慨叹“一个隐秘的国家暴露于摄影机面前”，“北京陷落，使馆得救，人类历史上第一次文明世界的联合给野蛮人上了必要的一课”。⁸有许多随军记者、业余摄影师、军官等或拍摄照片，或速写、绘画。这些照片的传播与消费的对象都是西方人。现在能看到的各种砍头图像，基本都带有外文说明。而砍头图像明信片的存在，则更证明了其传播消费的西方指向。前面提到过的许多砍头图像，都有彩色的明信片版本（图 50），上面的文字、邮票、邮戳清晰昭示着这些百年前的卡片如何从东方中国辗转飘洋到法国、美国、英国等地。⁹何伟亚分析过义和团时期摄影与图像如何参与了欧美在全球的帝国主义霸权的建构，紫禁城、天坛、皇宫宝座等通过摄影展露给远方的观众，而使古老的皇权祛魅。¹⁰而砍头图像则有效地建构起文明西方与野蛮中国的等差，合法化资本主义的全球扩张。

按照福柯的研究，西方在 19 世纪初开始了由古典刑罚向现代规训转变的过程，砍头等身体的残酷惩罚逐渐被废止，取而代之为现代规训如全景敞视监狱。¹¹摄影术发明的时候，砍头在西方已经不存在，但中国古老的刑罚体系仍在继续，因而成为摄影捕捉的对象。中国刑罚（Chinese Punishment）已经成为西方图像档案的一个类别。由于摄影的记录，中国最后阶段的刑罚被记录为一种永久的文化差异，如果没有这些影像的话，也许中国刑罚不会成为普通西方人的公众认知。实际上，西方的古典惩罚砍头在历史上曾存在很长时间，而这些照片所反映的残酷在中国很快就要被废止了。1905 年清廷新政着意与国际法律和刑罚接轨，颁布废止凌迟斩首等极刑，代以绞杀和枪毙（不过事实上砍头刑罚仍延续了很久）¹²。

1801 年由广东外销画家蒲瓜（Pu Qua）绘製插图的《中国刑罚》（The Punishments of China）（图 53）在英国出版。著名的美国传教士明恩溥（Arthur Smith）在《支那人气质》（Chinese Characteristics）一书中，由中国刑罚推演出中国人残酷，中国人缺乏对痛苦的感受，没有神经，中国人没有同情心等一系列国民性本质话语。¹³中国残酷（Chinese Cruelty）甚至成为专有名词。1900 年 7 月 28 日的《莱斯里周刊》刊出一张中国囚犯的照片（图 51），配以标题《中国人的残酷》（Cruelty of the Chinese），文章称“中国人本性残酷，人们明显对其同胞受苦没有任何同情感受。黑人和印第安的野蛮人似乎也比中国人要好一些。中国人是一种特殊的有着不同秩序的生物，不能用残酷或人道来衡量，否则无法解释他们完全缺乏感情的表情。中国人喜欢看刑罚，可以给他们带来欢乐。”¹⁴此种话语在彼时的西方报刊中比比皆是。但实际上刑罚示众而引人围观，并不

⁸ Leslie's Weekly, 1900 年 11 月 3 日。

⁹ 参见北宁、方霖编著：《旧梦重惊——清代明信片选集》，南宁：广西美术出版社 1998 年。

¹⁰ James Hevia, The Photography Complex: Exposing Boxer-Ear China, Making Civilization, in *Photographies East: The Camera and Its Histories in East and Southeast Asia*, edited by Rosalind C. Morris, Durham & London: Duke University Press, 2009, pp. 79-119.

¹¹ 参见福柯：《规训与惩罚》，刘北成、杨远婴译，北京：三联书店 2003 年。

¹² 参见 Timothy Brook, Jerome Bourgon, Gregory Blue, *Death by a Thousand Cuts: the Intercultural History of Chinese Execution*, Cambridge: Harvard University Press, 2008.

¹³ Arthur Smith, *Chinese Characteristics*, Shanghai: North China Herald, 1890.

¹⁴ Leslie's Weekly, 1900 年 7 月 28 日。

是中国的特产，在西方这一历史同样悠久，**残酷刑罚与文明规训，是古今之别，而非中西之异。**

1900年，在天津，一个犯下重罪的叫做张掌华的犯人，被处以站笼死刑，在内城一处开阔地每日示众，引来许多摄影师。他的站笼照片随即出现在美国《莱斯里周刊》（1900年8月4日，图52-1）、英国《伦敦新闻画报》（1900年8月18日，图52-2）上，并都配以不短的文章介绍。甚至七年后，仍持续生产，在法国画报《Le Petit Parisien》（1907年3月17日，图52-3）上刊登了一幅据此而画的图画。这样的刑罚图像具有如此大的吸引力，《伦敦新闻画报》的配照文字这样说，“中国的危机……持续给艺术家们提供许多如画的场景（picturesque scenes），远东的一切现在都是随手而得的图像”¹⁵。利卡尔顿当时也在天津，拍摄了一张不同角度的照片（图52-4），并记录下当时的情况：“这种残忍的刑罚很少被实施，但这仍是中国发明的众多死刑中的一种。第一天，他收集50美分可以随便拍照。第二天涨到了5块墨西哥鹰洋（相当于两块金币），我给了他，条件是他必须摘下帽子露出脸。……后来警察队长因为人群阻塞了街道而禁止拍照。”¹⁶画面中我们也看到了围观的群众和那些似乎小心而努力地望向摄影机的目光，“因为人群阻塞了街道而禁止拍照”，是否说明了摄影本身是更大的奇观（禁止拍照就疏散了围观人群）？

实际上，**尽管照片中的行刑者大多都是中国人自己，但事实上西方人是更深层次上大量砍头行为的订购者**——义和团运动中，清政府负责执行镇压义和团运动的联军所发布的处决命令。根据何伟亚的分析，联军惩罚义和团和支持义和团的中国官员，开始是枪毙，后来变为砍头，“把一个土著的惩处形式解码、并且把它转而用于惩处土著人”，砍头“被看作是针对中国人精神思想的恰当方式”。经由这种方式，联军有效地将自身与暴力区隔开来，将自身文明化，因为情况变成野蛮人用野蛮的手法杀害野蛮人自己。“在有大量士兵、传教士、记者和摄影师观看的情况下，处死义和团的演出成为占领北京大场景中一件‘丑陋的平常事’”。¹⁷

图像不是透明的，它们当然展示了在镜头前发生的事情，但同时也掩盖了照相背后看不到的东西，比如相机后面的西方人，比如他之所以能够站在中国街头进行拍摄的环境和条件，比如相机面前无力阻挡被呈现的中国人。还有照片的传播及其接受者，一种对异域奇观的需求，相信东西方之间文明与野蛮差异的需求，而中国刑罚成为中国野蛮与非人性的象征。**这些照片的存在显示出其背后是一系列的技术、外交、军事的西方统治。**然而一旦照片完成，照片背后的权力关系就被遗忘了。照片突显了殖民地的残酷，而掩盖了宗主国的残酷。

尽管西方刽子手和西方摄影师通常无法出现在照片中，但西方看客却十足显示出了砍头场景背后的殖民关系。砍头照片中通常都会出现西方看客，有时围观砍头的人群分出几层结构，内圈时常为西方人，外圈则为中国人（图58-1-2-3）。前文展示的几张中国俄探被日军砍头的照片中，围观的日本士兵是那样突出，但他们在鲁迅的叙述中完全消失。¹⁸与麻木的中国看客相对，西方看客时常微笑（图59-1-2-3）。画面中微笑的表情、随意的姿态，仿佛通常的合影，正如休闲旅游途中旅游者与本地风光要进行合影。画面中的人头明显经过摆置，使其面孔朝向摄影机。西方人连同他们的摄影机，一起寻找原初的激情，这样的尸体显然对他们并不意味着什么，笑容乃是对将来时空的观者，比如他自己或他的朋友。前文讨论过的1900年7月28日《莱斯里周刊》封面照片的第二张（图60-1-2），也是西方看客的典型，下面文字注明是香港九龙某地处死海盗，并标明是从六年前本报上的照片复制过来的，为表现庚子中国的混乱和残酷而服务。此照片流传广泛，也被上色制成明信片。

摄影作为传播，摄影与档案，摄影与帝国主义

¹⁵ *Illustrated London News*, 1900年8月18日。

¹⁶ 詹姆斯·利卡尔顿：《1900，美国摄影师的中国照片日记》，徐广宇译，福州：福建教育出版社2008年，第57页。

¹⁷ 何伟亚：《英国的课业：19世纪中国的帝国主义教程》，刘天路译，北京：社会科学文献出版社2007年，第303-305页。

¹⁸ 李欧梵在文章中也指出了这一点。李欧梵：《再从“头”谈起——缘起鲁迅的国民性随想》，《现代中文学刊》2010年第1期。

中国当代电影。封闭的宅院、性压抑、民俗。中国当代艺术，政治波普。

1980年代中期的政治波普艺术在特定的政治语境下尚且维持着其现实批判功能，而自1990年代中期以来，中国社会现实面目的复杂性和暧昧性，使得许多艺术家无所适从。政治权力的危险性和市场的利益诱惑，让波普艺术家不得不小心翼翼地平衡艺术与现实之间的力量对比，并寻找一种利益最大化的模式。波普艺术家们总是顺手牵羊地寻找一些简易的政治性素材与消费性素材，加以简单拼接。一旦撤离艺术行为的现场，权力批判艺术便可迅速蜕变为商品交易。

尤其对政治波普来说，把中国的政治符号作为现成品来进行展示提供了可能性。一些熟悉的政治形象不断被作为现成的政治符号移植。比如我们都熟悉的各种文革图示，各种标语传单、宣传画、大字报、样板戏“红光亮”“高大全”毛时代的图像符号，像章、红袖章、五角星、红皮书等等。都是有着民族的集体记忆的