

Œuvres Choiesies
de la Pensée et de la Culture
Françaises Contemporaines

Pierre Bourdieu

la distinction
critique sociale du jugement

当代法国思想文化译丛

区分
判断力的社会批判（上册）

[法]皮埃尔·布尔迪厄 著



创立于1897

商务印书馆
The Commercial Press

Pierre Bourdieu

la distinction
critique sociale du jugement

当代法国思想文化译丛

区分
判断力的社会批判
(上册)

[法]皮埃尔·布尔迪厄 著

刘晖 译

 商务印书馆
The Commercial Press

2015年·北京

la distinction

critique sociale du jugement

区分

判断力的社会批判

(上册)

Œuvres Choisis
de la Pensée et de la Culture
Françaises Contemporaines

当代法国思想文化译丛

杜小真 高丙中 主编

Pierre Bourdieu

La Distinction: critique sociale du jugement

© Les Éditions de Minuit 1979

本书根据法国子夜出版社 1979 年版译出

我对科莱特·波尔科夫斯基、伊薇特·德尔索和玛丽-克里斯蒂娜·里维埃尔表示无尽的感谢，她们在帮助我写书的过程中表现出极大的能力和慷慨。

目 录

导言	1
----------	---

第一部分 趣味判断的社会批判

第一章 文化贵族的爵位和领地

文化贵族的爵位	25
爵位的作用	32
审美配置	42
纯粹趣味与“野蛮趣味”	45
大众“美学”	49
审美的间离效果	53
一种反康德的“美学”	67
美学、伦理学与唯美主义	70
中立化与可能性空间	82
与必然的距离	88
作为区分意识的审美意识	92
文化贵族的领地	105
风度与获得方式	108
“学者”与“社交家”	114
经验与知识	126

出生的世界	130
继承的资本与获得的资本	135
两个市场	144
因素与权力	155

第二部分 实践的经济

第二章 社会空间及其变化

阶级状况与社会影响	169
变量与变量系统	170
被构建的阶级	177
社会阶级与轨迹阶级	182
资本与市场	187
一个三维的空间	190
转移的策略	208
分类,降级,重新分类	211
转移的策略与形态学的变化	218
理解的时间	226
受骗的一代	229
幻想破灭的人	233
对抗降级的斗争	236
学校教育系统的变化	245
竞争的斗争与结构的平移	250

第三章 习性与生活风格的空间

空间之间的同源性	275
形式与实质	278
三种区分方式	288
毫不做作或毫无顾忌?	302
可见的与不可见的	312
风格的可能性空间	323

第四章 场的动力学

财产生产与趣味生产之间的一致性	357
同源性作用	362
有选择的相似性	376
象征斗争	382

第三部分 等级趣味与生活风格

第五章 区分的意识

艺术作品的占有方式	417
占统治地位的趣味的变种	442
时间的标志	462
世俗荣誉与精神荣誉	498

第六章 良好的文化意愿

认识与认可	509
学校与自修者	519
趋向与癖性	525
小资产阶级趣味的变种	538
衰落的小资产阶级	553
执行的小资产阶级	555
新小资产阶级	566
从义务到快乐的义务	578

第七章 必然的选择

必然趣味与一致性原则	595
统治的作用	613

第八章 文化与政治

选举权与不信任投票	633
法定的能力与无能	641
合法的国家	652
个人观点	660
观点的生产方式	665
剥夺与侵占	679
道德秩序与政治秩序	689
阶级习性与政治观点	696

观点的供给与需求	701
政治空间	717
轨迹的固有作用	719
政治语言	728

结论 阶级与分类

被归并的社会结构	739
一种无概念的认识	744
利害相关的归因	751
分类斗争	758
表象的现实和现实的表象	762

附言 对“纯粹”批判的一种“通俗”批判的若干因素

对“浅薄”的厌恶	767
“反思的趣味”与“感官的趣味”	771
一种被否认的社会关系	778
附言与补遗	783
阅读的愉快	790

附录

附录 1 关于方法的几点思考	794
附录 2 补充资料	821
附录 3 统计资料	832
调查	832

6 区分——判断力的社会批判

其他资料	840
附录 4 一种社会游戏	848
索引	871
表目录	934
图目录	937
参照图片目录	939
译后记	941

导 言

“您说过，骑士！应该有保护已获知识的法律。

I

就拿我们的一个好学生来说吧，

他谦虚勤奋，从上语法课时就开始拿着他那小小的词汇笔记本，

它二十年间一直粘在老师的嘴上，

最终变成了一种小小的智力积蓄：

这积蓄难道不像一所房子或金钱一样属于他？”

——克洛代尔，《缎子鞋》

存在着一种文化产品的经济，但这种经济有一种特定的逻辑。为了摆脱经济主义，应该指出这种逻辑。要做到这一点，首先要致力于建立文化产品的消费者及其趣味在其中产生的条件，同时要致力于描述将这样一些产品据为己有的不同方式——这些产品在一个特定的时刻被视为艺术品——以及描述被视为合法的占有方式形成的社会条件。

科学考察反对将合法文化方面的趣味看作是天赋的超凡魅力观念，它指出文化需要是教育的产物：调查证实，所有文化实践（去博物馆、音乐会、展览会，阅读等等），以及文学、绘画和音乐方面的偏好，都与（依学历或学习年限衡量的）教育水平密切相关，其次与

社会出身相关。¹ 家庭教育和严格意义上的学校教育(其效果和持续时间与社会出身紧密相关)的相对分量,按照不同的文化实践被学校教育系统认可和教授的程度而变化,如果其他情况都一样,社会出身在“自由文化”或先锋文化方面的影响从未如此之大。消费者的社会等级与社会所认可的艺术等级相符,并在每种艺术内部,与社会认可的体裁、流派或时代的等级相符。这就使趣味预先作为“等级”的特别标志起作用。文化的获得方式在使用所获文化的方式中继续存在着:如果人们看到正是通过这些难以预料的实践因素,各种等级化的文化获得方式,无论是早期的或是迟来的,也无论是家庭的或是学校的,以及获得方式所显示出的各种个体类别(比如“学究”与“社交家”),才被辨认出来,人们给予风度的关注才能得到解释。文化贵族拥有学校授予的学历,以及取得贵族身份之资历所度量的领地。

文化贵族的定义是一场斗争的赌注(enjeu),从17世纪到当今,这场斗争不断地以多少有点公开的方式,使一些群体互相对立,这些群体在对文化的看法上,对与文化及与艺术创作的合法关系的看法上,进而在这些配置(dispositions)为其产物的获得条件上是有区别的:占统治地位的合法占有文化和艺术作品的方式的定义,甚至在学校教育领域,都有利于那些有教养家庭里的人,他们很早就在学校教育科目之外接触到合法文化;其实,这个定义为了赞扬直接的经验 and 单纯的愉悦,将知识和博学的阐释贬低为“书

1 P. Bourdieu et als., *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, 1965; P. Bourdieu et A. Darbel, *L'Amour de l'art, les musées et leur public*, Paris, 1966.

呆子的”，甚至是“卖弄学问的”。

有时典型的“卖弄学问”的语言会说对艺术作品进行“阅读”，这种阅读的逻辑为这种对立提供了一种客观基础。艺术作品只对掌握一种编码的人产生意义并引起他的兴趣，艺术作品是按照这种编码被编码的。一些或公开或隐含的认识和评价模式构成了绘画或音乐修养，有意识或无意识地使用这些模式是认识的这种基本形式即风格辨认的暗含条件。未掌握特定编码的观众面对在他看来乱七八糟的莫明其妙的声音和节奏、色彩和线条，感到自己被吞没了，“被淹没了”。他由于没有学会采取适当的配置，就满足于帕诺夫斯基^①所说的“可感属性”，而觉得皮肤像天鹅绒一样或感觉花边轻飘飘的，或满足于这些属性引起的感情共鸣，谈论朴素的色彩或欢乐的旋律。实际上只有当人们掌握了超越可感属性、抓住作品固有风格特点的概念，才能从“我们能够以我们的存在经验为基础达到的初级感觉层次”过渡到“第二感觉层次”，也就是说过渡到“所指的意义领域”。² 这就是说与艺术作品的相遇丝毫没有 III
人们通常想从中看到的一见钟情的特点，而且，产生热爱艺术之愉悦的情感交融的行为、移情的行为，意味着一种认识行为，一种辨认、解码的活动，隐含着对一种认识资质、一种文化能力的运用。这种典型的唯智主义艺术认识理论与最符合合法定义的艺术爱好

^① 帕诺夫斯基(Erwin Panofsky, 1892-1968), 美国艺术史学家。代表作有《圣像画法研究: 文艺复兴中的人文主题》(1939)、《惠更斯和达芬奇的艺术理论》(1940)、《丢勒》(1943)、《丢勒的生活和艺术》(1955)、《视觉艺术中的意义》(1955)等。——译者

² E. Panofsky, 《Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Reconnaissance Art》, *Meaning in the Visual Arts*, New York, Doubleday and Co, 1955, p. 28.

者的经验截然相反：通过在家庭内部不知不觉的熟习获得合法文化，事实上倾向于对文化形成一种着魔的经验，这种经验是以忘记获得过程和无视占有工具为前提的。审美愉快的经验可能伴随着一种不恰当编码的应用所引起的种族中心主义误解。因此，今天有教养的观赏者投向作品的“纯粹”目光，与意大利15世纪文艺复兴时期的人的“道德和精神眼光”，也即一整套既是认识的又是评价的配置，几乎毫无共同点，而这些配置是他们对世界的认识和他们世界的绘画表象的认识的根源：正如各种契约所表明的，菲利普·利比^①、多梅尼科·吉兰达约^②或彼埃罗·德拉弗朗切斯卡^③的主顾们一心想要钱花得划算，在艺术作品中投入的是商人唯利是图的配置，他们精通数量和价格的直接计算，采取完全让人吃惊的评价标准，比如颜料的昂贵——将金色和云青色放在最高等级。³

“眼光”是由教育再生产出的一种历史产物。今天被规定为合法的艺术认识方式，即审美配置，也是历史的产物，审美配置

① 菲利普·利比(Filippo Lippi, 1406-1469)，意大利文艺复兴时期佛罗伦萨画家，心理现实主义的先锋。擅长画圣母子，其叙事性的作品把文艺复兴时期的理想渗入到平凡的生活画面中，代表作有《圣母子》(1437)、《圣母领报》(1441-1443)、《圣母子及两天使》(约1465)等。——译者

② 多梅尼科·吉兰达约(Domenico Ghirlandaio, 1448-1494)，意大利文艺复兴早期佛罗伦萨画家，擅长画故事情节丰富和人物肖像众多的层次分明的大壁画。画风纯净、写实，代表作有《哀悼基督》(1472-1473)、《圣哲罗姆》(1480)等。——译者

③ 彼埃罗·德拉·弗朗切斯卡(Piero della Francesca, 约1410/20-1492)，意大利文艺复兴时期画家，画风恬淡、静谧、内敛、超然，代表作有《基督复活》、《基督受洗》、《真十字架的故事》等。——译者

3 Cf. M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy, A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Oxford University Press, 1972.

作为一种能力,它不仅从作品本身并且为作品本身,从作品的形式而非功能来考察被指定要如此领会的艺术作品,也就是合法的艺术作品,而且考察世界上的所有事物,无论是尚未被承认的文化作品——比如,一个时期内的原始艺术,或今天的大众摄影或拙劣艺术品——抑或自然物。“纯粹的”目光是一种历史的创造,这种创造与一个艺术生产场的出现有关,这个艺术生产场是自主的,也就是说,无论在其产品的生产还是消费中,它都能推行自己固有的规则。⁴ 一种艺术,比如整个后印象派绘画,是一种被认定表现方式高于表现对象的艺术意图的产物,它明确地要求对形式给予一种绝对的关注,而先前的艺术只是有条件地要求这种关注。

艺术家的纯粹意图是一个生产者的意图,这个生产者想要自主,也就是完全成为其产品的主人,他倾向于不仅否认学者和文人先验地强加的“计划”,而且否认那种借助于做与说的陈旧等级后天地附加给其作品的阐释:一部从本质上且有意识地是多义的“开放作品”的产生,可能因此被诗人和也许是仿效他们的画家理解为争取艺术自主的最后阶段,画家很久以来就依赖作家及其“显示”和“陪衬”作用。承认生产的自主性,就是赋予受作者支配的东西,即形式、手法、风格,相对于“主题”即外部参照对象的优先性,对功能——哪怕涉及的是最基本的功能,即表现、意指、言说某种东西的功能——的服从,通过外部参照对象来实现。同时这也是除了

⁴ Cf. P. Bourdieu, Le marché des biens symboliques, *L'Année sociologique*, Vol. 1971, pp. 49-126; Eléments d'une théorie sociologique de la perception artistique, *Revue internationale des sciences sociales*, XX, 4, 1968, pp. 640-664.

被纳入所考察艺术门类的固有传统中的必然性,拒绝承认其他必然性;这也是从一种模仿自然的艺术过渡到一种模仿艺术的艺术,后者在其自身的历史中发现其探索的绝对原则乃至它与传统决裂的绝对原则。

总是包含着参照自身历史的一种艺术呼唤一种历史的目光;这种艺术要求人们不参照外部参照对象,即被表现或被指涉的“现实”,而是参照过去和现在的艺术作品的世界。由于这样的艺术生产在一个场中发生,审美认识,只要它是区别性的、关系性的,并关注产生风格的差距,它就必然是历史性的:就像处于场及其特定传统之外的所谓“稚拙派”画家,仍然处在被考察艺术特有的历史之外那样,“天真的”观赏者无法达到对艺术作品的一种特定认识,艺术作品只有参照一种艺术传统的特定历史才有意义。一个达到高度自主程度的生产场的生产所要求的审美配置,与一种特定的文化才能密不可分:这种历史文化作为一种相关性原则而起作用,这种原则能够让人们在呈现给目光的因素中,识别所有区分的特征,而且仅仅识别这些特征,并有意或无意地将这些特征与可替代的可能性的空间相联系。这种往往处于实践状态的技艺,主要是通过单纯地熟悉作品,也就是通过一种暗中训练获得的,这种训练与
V 无需明确的规则和标准就可认出熟悉的面孔相似。这种技艺常常使人们能够识别各种风格,也就是一个时代、一种文明或一个流派的特有表达方式,而构成每种方式之创新性的特征无需清楚地区别和明确地陈述出来。一切都似乎说明,即使在最有资格的专家那里,决定典型作品的风格属性的标准,依旧常常处于不言明的状态,而所有的判断都依靠这些风格属性。