

艺术曾是一个专名

对我们而言，艺术是我们在艺术这个名称中看到的東西，它是不依赖于法规而存在的复杂的社会产品。

罗伯特·穆西尔

1.1. 设想你是火星上的人种学家或人类学家。你从火星下到地球，对地球一无所知，因此对地球没有任何成见（除了用火星人的眼睛看一切这种成见），你开始观察人类，观察他们的风俗、礼仪，尤其是神话，希望从中得出一个恒量，以便理解地球人的思维以及支撑这种思维的社会秩序。你很快就会在许多事物中注意到，几乎一切人类语言中都有这样一个词，你不知道它的含义，人类使用它的方法也极不相同，但你可以感觉到，在所有人类社会里，它似乎都涉及一种整合性或补偿性活动，这种活动有别于他们的神话和科学。这个词就是“艺术”。你发现它指称一些东西，于是你首先受到调查者纯经验的好奇心驱

使，开始清点这些东西。

你选择了尽可能多、尽可能不同的信息提供者，在他们的帮助下，经过一段时间，你整理出了一套尽可能齐全的资料汇编，并且经验性地按照名称确定了这套资料的范围：一切被人类命名为艺术的东西^①。用这种方法整理而成的资料显得极为庞杂：其中有图画，但不是所有的图画；有声音现象，但不是所有的声音现象；有手写或印刷的文本，但仅限于某些文本；有二维或三维的物品，一些物品表现人，另一些则表现完全无法辨认的东西；有动作、叫声和言语，但它们都受到一定条件的限制，这些条件千变万化，如此等等。你对这套资料做了筛选、比较和全方位的浏览，试图从中发现一些特征，这些特征应该能够通过它们的重复以及它们与其他相邻特征的对立，逐步确定人类所说的“艺术”一词的词义场。

这项任务在你看来似乎永远无法完成，你之所以顽强地坚持下去，仅仅是因为有一个公设在支持你，这个公设有时像一种直觉的确证，有时又像一种方法论的假设：比较是值得的，分类是有希望的。你可能受过火星上某个马林诺夫斯基（Malinowski）的功能主义学派的教育，所以

“从定义上讲，一件艺术品就是被一个群体认定为艺术品的物品。”

“美学研究在很大程度上就是收集物品。一切都应该收集，包括那些容易收集到的物品……”马塞尔·莫斯（Marcel Mauss）：《人种学教程》巴黎、帕约出版社，1971年，第89页

你认为艺术具有独立于自身各种表现形式的特殊的社会功能，它或者可以满足一般人的某种基本需要，或者符合人类共有的某种本能，是人类“基础人格”的特征之一。因此，你觉得人类对自己的活动领域所作的自发分类是有根据的，例如他们区分了艺术、宗教、伦理和科学。或者你受过火星上更有声望的某个莱维 - 斯特劳斯（Lévi-Strauss）的结构主义学派的教育，所以你依然觉得人类所作的自发分类是有根据的，尽管理由不同。你收集这种分类，把它当做经验的事实，而人类则参照这种分类，把它当做先验的条件，这一点也许他们自己并不知道。因此，对人类而言，艺术理所当然有自己独立的位置，举例说，它的一边是巫术和宗教，另一边是科学。你确信，“不论是对人种学而言还是对语言学而言，普遍性不是通过比较建立的，而且正相反”^①，因此你认为，人类命名为艺术的东西组成的这种杂乱无序的资料汇编中隐藏着一个潜意识的普遍结构，存在着一些有规律的变化游戏，清点这些游戏虽然需要很长时间，但先验地讲，它们的组合是有限的，将来它们也许能解释你推测的这个隐藏在不同实践背

^① 克洛德·莱维 - 斯特劳斯（Claude Lévi-Strauss）：《结构人类学》巴黎，普隆出版社，1958年，第28页。这里没有出现“艺术”一词，不允许对艺术作经验性的清点，也不允许提出有关艺术的结构恒定性公设，但将有另一种普遍性公设来代替它。例如在弗兰茨·博厄斯（Franz Boas）那里就是如此：“审美愉快总是以这样或那样的方式被人类的全体成员所感受。”（博厄斯：《原始艺术》纽约多弗出版社，1955年，第9页。）

后的深层同构，但就目前而言，你觉得这个深层同构因其形式的普遍而更显出内容的贫乏。艺术活动介于巫术行为和科学认识之间，它使那些被它命名的东西具有象征力，这种象征力有时能团结人类共同体，有时又能分化人类共同体。

于是你得出结论，人类以艺术的名义相互交换的这些象征符号一定具有不容置疑的标志功能，它们标出一个界限，从这个界限开始，人类摆脱了他们的自然状态，他们的世界开始显示出意义，对人类而言至少是如此，但他们可能不知道这一点，对你而言只能是如此，你只知道这一点。你还得出结论：由于受到太多因素的规定，“艺术”这个词（你仍然不知道它的内在含义）是不确定的，它的普遍性也许仅仅在于它意味着可能有一个意义。在这种象征性的交换游戏中，“艺术”一词也许只是使交换得以进行的那个空格^①。

在有限的篇幅里，我们只能着重介绍莱维-斯特劳斯美学思想的出发点，即他在《马塞尔·莫斯著作导言》中提出的浮动能指理论。这种理论解释了一般象征性的出现，这种出现是艺术的条件，也是神话和科学的条件。没有这个条件，没有关于这个条件的结构主义解释，莱维-斯特劳斯对各种艺术生产所作的比较（如《结构人类学》的“艺术”一章）甚至就是不可接受的（传播主义的解释除外）。这些艺术生产虽然相似，但它们都出自一些在时间和空间上完全相互隔绝的人群。因此我们可以想象一个从火星上来的人类学家，他用与莱维-斯特劳斯相反的方式提问：这些艺术生产极其庞杂，但就整体而言它们都出自同一个社会，即他本人在时间和空间上与之隔离的那个社会，那么这些极其庞杂的艺术生产（转下页）

1.2. 这大约就是你作为外星的人种学家，从你的人文角度能对艺术说出的全部看法。在这个由艺术显示并强化了象征功能之外，人类命名为艺术的东西失去了同一性，分裂成为多种多样的艺术以及数不胜数的风格和样式。但你在调查中可能会发现，人类命名为艺术的东西来自不同的时代，其中一些东西受到特别精心的保护，一代一代地传递下来，同时又有一些新的东西不断产生，加入进来，并且每过一段时间就有一部分东西被废弃，被遗忘。这时你也许认为应该把你的资料汇编的共时剖面图看作是一个历时的长期积淀过程的结果，你准备写出这个过程的历史。你并不是真的离开了你的观察站，而是给你的人类学态度增添了一点人文主义色彩，你变成了艺术史学家。

你一脚踏在时间内，一脚踏在时间外，你从人类留给地球的每一件纪念品中看到了自然—文化界限的重复和更新，这些纪念品有时是文献，有时是建筑。你借助必要的资料，沿着这条线索溯流而上，重新审视这个宏伟壮观的资料汇编，这些在人类历史上被称为艺术并且一直以艺术之名保存下来的东西。你只要确定了观点，就有了资料；只要有了资料，就确定了观点。艺术是你的领域、你的专业，是你为世界史撰写的一章。无论你是否把你的观点变

（接上注）的同一性在哪里呢？这时他会遇到相同但方向相反的假设。艺术的自反特征就在于它是关于象征的象征，这在他眼里只会显得更加突出。

成一个命题，艺术在你看来都是这个研究资料的自义语气的存在理由，仿佛它是一个实体或一个本质，一种本体的不变量，你只准备在现象的层面上描述它的演进、衰落、动荡和变化。你也许会追问这个使艺术成为艺术的本体，你期待着从历史调查中获得启发，但你一开始就假设了艺术本体的同一性，而在这个问题上，忙于探源的史学则承认自己没有能力把艺术的演进与主宰艺术诞生的那次重大突变联系起来；也是在这个问题上，艺术学接替了艺术史。或许，你认为这个同一性，艺术的本质和本原，存在于古希腊的理想中，这时你的学科沿着时间溯流而上便只是为了更好地恢复非时间性；或许相反，你把这个同一性投射到未来，这时你的学科所搜集的事实便受到末世学的支配 或许 你是在世代的有机循环或钟摆的机械运动中看见了历史。无论如何 你不是提出艺术存在的假设 就是提出时间形态的假设。在这两种情况下 假设都无法验证 它或者迷失在起源中，或者悬置在已经完结的历史远景上。

你既不爱好形而上学，也不爱好纯思辩，你可能更喜欢个案研究，喜欢具体实物的历史，而不喜欢抽象本体的历史，你像博物学家一样从事科学工作。然而你是艺术史学家，不是物品史学家，你不可能不在每件物品上认出一种意图，不可能不看到各种意图按照地理或时间的动力线相互组合。如果你记得自己曾是功能主义者，你就会认为这些动力线描出了一种共同意图，一种无处不在的艺术意愿，它的表现永远不同，它的目标却永远不变。根据你对

差异或常态的不同倾向，你将写一本书，一本动态的生物形态学或变形的心理学，名叫《形态的生命》或《沉默的声音》，但你永远不会写艺术史，因为艺术本身没有历史。当然，你并非不知道，人类的艺术观念随着艺术实物和艺术形式的变化而变化，但如果你是在这些实物和形式的接续中捕捉观念的演变，那么你的学科将融入思想史，艺术由于变成了思想的一种历史形态而失去了自己的具体特征。如果相反，你坚持具体性，只愿看到形式和形式的变化，拒绝思辩的诱惑，那么你的学科将降为风格史，但你仍可以在风格这个名称下召回艺术这个概念。风格同艺术一样，也是通过多样性维持其特殊性。因为，不仅历史为风格分期，而且风格也为历史分期。如果你记得自己曾是结构主义者，你就会试图按照游戏规则来安排各种风格在时间中的演变，这种游戏规则由若干成对的形式标准组成，例如图画性和线条性的对立、开放性和封闭性的对立等等，这些形式标准对一般意义上的风格而言是真正的区别性特征。

事实上，艺术史往往就是风格史，无论艺术史做什么，只要不是简单地预断，它都要假设其内容的连续性、概念的恒定性、基础的永久性、界限的同一性。你是艺术史学家，虽然你不论怎样也无法知道艺术是什么，但在你看来艺术的历史只可能是积累性的。风格的历史由许多被人类逐渐命名为艺术的东西积累而成，所以尽管在风格史上发生过变化，甚至发生过革命，但在你看来风格史仍旧

是一份遗产。你承认这份遗产属于人类，从这个意义上讲，你的学科是人文主义的。这份遗产由艺术品组成，但也由艺术品之间的关系组成。这是一些影响和继承的关系，历史在其中找到了自己的因果粘接剂；这也是一些影响断裂的关系和一些新的出发点，艺术在其中返回自己的生命之源，像刚出生时一样崭新而赤裸。作为一个访问地球的外星人类学家，你刚才从经验的角度把艺术界定为一切被人类命名为艺术的东西；作为人文主义的历史学家，你现在从历史的角度重新界定这套资料汇编：艺术是一份遗产。它表面的异质性让位给了积累的连续性，这种连续性建立在以下事实上：有一个名叫艺术的本质在这份遗产中历经连续不断的变迁而保持不变^①。

① 这段有关艺术史（主要是德国艺术史）问题的概述依据的是几个众所周知的标志性人物，他们曾为这个领域指明了方向，所以这里只要提一下他们的名字就足够了：温克尔曼（Winckelmann）以希腊理想为基础建立了艺术史；里格尔（Riegl）提出了艺术意愿的概念；沃尔夫林（Wölfflin）提出了风格特征；里格尔和马克斯·德沃夏克（Max Dvorak）分别提出了作为风格史的艺术史和作为思想史的艺术史；帕诺夫斯基（Panofsky）提出了文献和文物的区别，以及“作为人文学科的艺术史”。艺术史学家并非没有意识到隐含在他们学科中的那个公设。正相反，没有哪个伟大的艺术史学家不曾从理论上论述过这个问题，但也没有一个人“解决”了这个问题，因为那样就意味着走出了这门学科给自己划定的界限。有些人，如利奥内罗·文图里（Lionello Venturi）和热尔曼·巴赞（Germain Bazin），曾对这个问题给予历史的、反思的观照，又如乔治·库布勒（George Kubler）曾给予更为彻底的认识论的观照，但他们都只是用迂回的方式处理问题，他们或者给历史加一个“历史的历史”，或者提出艺术史的形式问题，而（转下页）

1.3. 现在，一种更加哲学化的好奇心可能会驱使你
去追问这种本质。你可能感到有必要确立“艺术”这个词
的本体论地位，使它成为艺术的一劳永逸的定义。这时你
就变成了哲学家，甚至是逻辑学家，因为自亚里士多德和
托马斯·阿奎那（Thomas d’Aquin）以来，逻辑学一向是
本体论的康庄大道。你首先回到你的资料汇编的经验定义

（接上注）这本身是一个非历史性问题。很少能看到有人在一部理论和方法
论著述的开篇从正面提出这个问题。不过汉斯·塞德梅尔（Hans Sedlmayr）
倒是这样做的：他把艺术史的各项任务排成一个系列，从一个假设但未知
的艺术作品的存在出发，经过一段漫长的历史学科的路程，最后得出一些
因素或动力，这些因素和动力应该建立起这个存在的普遍性（《艺术和真
理，论艺术科学的理论和方法》，米藤瓦尔德，曲流出版社，1978年，第11
页）。这种做法虽然在理论性著作中很少见，也很冒险，但在普及性著作中
却几乎是一个通例。普及性著作在描绘一幅由非时间性的、普遍有效的艺
术概念的红线引导的宏伟历史画卷之前，都会提醒读者，艺术这个概念是
一个虚构，但这样的提醒纯粹是一种谨慎的措辞。例如，贡布里希
（E.H.Gombrich）在他的《艺术史》的开篇这样提醒道：“首先，让我们明
确地说，其实没有‘艺术’本身的存在。”接着他立即补充道：“只有艺术
家的存在。”（巴黎，弗拉马里翁出版社，1982年，第4页）但贡布里希不
是瓦萨里（Vasari），他写的不是艺术家的历史，而是名副其实的“艺术”
史。更能说明问题的是让松（H.W.Janson），他用毕加索的《牛头》作他的
《艺术史》的卷首插图，我们知道，《牛头》是用自行车的车座和车把组成
的“半现成品”。插图之后的文字部分是这样开始的：“这个作品为什么属
于艺术？人们经常提出这个问题……”（巴黎，艺术俱乐部，1978年，第9
页）对这个问题，让松的“艺术”史不会回答，其他人的“艺术”史也不
会回答，教科书则另当别论。

上：艺术就是一切被人类称为艺术的东西^①。这个定义，或者说这个伪定义，是一个循环定义，但这丝毫不能阻止你前进，因为你已经可以从中推出：艺术是一个名词，是一切名叫艺术的东西的共同称谓，是一个需要界定其外延和内涵的概念。如果你的资料汇编是齐全的，它就会提供艺术这个概念的外延，使你能够把艺术品这个总纲分成若干个亚纲，这些亚纲都是被艺术的概念所涵盖的区域性概念。因此你区分了绘画作品的亚纲和绘画的概念，音乐作品的亚纲和音乐的概念，文学作品的亚纲和文学的概念，以此类推。接下来要做的就是从内涵上确定，在哪些必要条件和充分条件下，普通的物品可以被命名为绘画作品、音乐作品或文学作品。换言之，你必须辨认出一些属性，这些属性是一切被命名为艺术（或绘画、音乐、文学）的东西所共有的，同时又是一切不被命名为艺术（或绘画、音乐、文学）的东西所没有的。这是一项长期而艰巨的任务，并且很可能劳而无获。因为，举例说，即使你能从纸

^① 例如理查·沃勒姆 (Richard Wollheim): “艺术是什么 艺术就是艺术作品的总和或全部。”(《艺术及其目的》，纽约，哈拍·罗出版公司，1968年，第1页)当然，有关艺术的本体论问题也可以在其他范围内提出，不一定只在逻辑学范围内提出，例如海德格尔 (Heidegger) 的著名文章《艺术作品的本原》就毅然超出并破坏了这个概念范围。但必须承认，当艺术理论在某种局部本体论中寻找依据时，它往往喜欢到分析哲学中去寻找。分析哲学中有一种占优势的区分，它区分本体论和认识论，并把本体论放在第一位。“一个东西在什么条件下是艺术”这个问题有权优先于下面这个问题：“对艺术的认识在什么条件下是可能的？”

上涂有颜料这个事实辨认出绘画家族的成员，但这根本不能区分作为艺术品的绘画和一切涂有颜料的、不要求取名为艺术的东西。因此你还必须寻找一个标准，这个标准为组成艺术事物总纲的全部亚纲所共有，能把一般意义上的艺术和非艺术区分开来。

你的任务变得越来越艰巨，但你没有灰心丧气。你也许会放弃一种只以这些概念之间的相交点为标准的排他性理论，转而采取一种包容性理论，这种理论可以勉强接受这些概念的集合。但你可能会得出同样荒谬的结论：艺术作品的本体论地位要么是一个空虚的整体，要么是一个无限的整体；要么什么都不是艺术，要么什么都可能是艺术。因为逻辑学家的才智没有穷尽，所以你从事物的层面来到理论的层面，你要在亚里士多德、科林伍德 (Collingwood)、托尔斯泰等人的理论中寻找共同点。亚里士多德说艺术是模仿，科林伍德说艺术是表现，托尔斯泰说艺术是情感的交流。经过逐一比较，你试图提出理论的理论。由于这个层面的危险与前一个层面的危险相同，而且还增加了一个危险，即无限地退向元理论的危险，所以你可能会采取反例策略，选择或建立一些反例，用来反驳每一种现存的艺术理论，并在一切“可能的世界”中检验这些反例。

这时，你的资源可能已经耗尽，但你的才智没有用完，你完全可能得出下面这些结论：艺术作品的本体论地位像游戏的本体论地位一样，至多是貌似本体论而已；任

何为艺术下定义的企图都只能导致唯我论或重言式；艺术的概念是不可决定的；概念的开放性和不确定性是概念的准确定义；最后，你或者借助一种言有所为的言语行为论，或者借助一种机制论得出以下结论：“艺术就是一切被命名为艺术的东西”这个经验定义的循环性不仅不是诡辩，而且正是艺术作品的本体论特征。这样，你通过自己的努力，为长期以来推动艺术史学家话语和流行观点的思想磨盘注入了科学之水：艺术是一件自律的事情，它自我建立，自我命名，在自身找到自己的根据^①。

1.4. 你在这次穿越人种学、艺术史或风格史、逻辑学本体论的旅行中获得了全部的确信，凭着这种确信，你终于进入了你的资料汇编，以便从中取出一个样品作为你的理论的具体证据和范式。你取出了一个小便池，是的，一个小便池。这个小便池被命名为《喷泉》，署名者是 R. 穆特 (R. Mutt)，但众所周知，它的真正作者是一个名叫马塞尔·杜尚 (Marcel Duchamp) 的著名艺术家。小便池在艺术品的名称下作为文化遗产的一部分被人们虔诚地保

这里隐含着来源于分析哲学的诸多艺术理论，其中一些是本质主义的，如德威特·帕克 (De Witt Parker)、迪卡斯 (Ducasse)，或新本质主义的，如比尔兹利 (Beardsley)、曼德尔鲍姆 (Mandelbaum)，另一些是怀疑论的和维特根斯坦式的，如魏兹 (Weitz) 肯尼克 (Kennick)、齐夫 (Ziff)，还有一些是规约论的或归因论的，如丹托 (Danto)、宾克利 (Binkley)，最后一些是机制论的，如迪基 (Dickie)。

存在博物馆里，它的意义看来只在于充当一种象征，它象征艺术一词赋予所有交换物的那种象征价值，无论这里是语言交换、经济交换、礼仪交换，还是奢侈品的交换。杜尚的小便池比文化遗产中的任何其他作品都更能表现“艺术”这个词的魔力，更能证明一种相对于风格史的近乎放肆的自由：它表面上似乎是在概括和完善艺术史，其实与艺术史毫无关系；它比任何其他遗产作品都更单纯地说明了艺术这个概念的不可决定性、开放性和不确定性，说明了这个概念既在唯我论中掩护自己，又在普遍的重言式中扩张自己。此外，它还是一种以性能机制建构的艺术理论的标志。事实上，它一旦成为所有艺术理论的反例，像一个绝对自律的“单子”那样穿越所有“可能的世界”，它便能接纳所有的艺术理论，或者使所有的艺术理论都失效。这个小便池与数不胜数的美术艺术的东西确实没有任何共同之处，唯一的共同之处就是它也被命名为艺术；没有任何特征能使它与任何普通的小便池区别开来，与非艺术区别开来，唯一的区别仍然是它的艺术之名。总之，杜尚的小便池使得人们可以用一种唯名主义本体论冠冕堂皇的形式提出艺术自律的明显证据。

这个小便池现成品充满了挖苦和讽刺，退缩到重言式中的自律性失去了自由，可笑或可憎的艺术品把“随便什么东西”变成了普遍性范式的样品，一个如此粗俗的东西结束了令人焦虑不安的风格遗产的积累。到了这个阶段，如果所有这些还没能使你对你的理论的有效性产生一点怀

疑，那说明你真的是从火星上来的，或者你是装作像火星观察者一样超脱，用科学的客观性掩护自己。事实上，你要么是一个盲目的理想主义者，要么是一个积习难改的无耻之徒。相反，如果你感到自己被现成品嘲弄了，如果它的讽刺终于多少伤害了一点你这个火星人的种族中心主义、你这个艺术史学家的骄傲或你对逻辑理性的信任，那说明艺术的自律已经不值得你信赖，更何况从怀疑的角度看，艺术自律对你而言只不过是一种信念，从焦虑的角度看，它则是一种剥夺。因为说到底，这是我们的文化，而不是自然—文化的抽象界限；这是我们的历史，而不是某种本质的历史；这是我们的言有所为的话语性能，而不是某种自我界定的定义。当问题关系到艺术的意义时，当这个意义不属于证明的范围时，观察者的超脱、人种学家的外在、历史学家的居高临下、逻辑学家的中立态度便都不合时宜了。一切都要重新开始。

2.1. 你不再是火星人，你是地球人，你不再是外星的人种学家，你是一个牵连在内的社会学家。换言之，一个被科学欲望激励的人，总之你既是观察者，又是被观察的现象的一部分，是你所属的社会的一部分。你知道这一点，要求这一点，并且在理论方面也考虑这一点。因此你也受到这种意识的折磨，受到方法论怀疑的侵蚀，这种方法论怀疑不同于疑问。换言之，你是现代派：你抛弃了人种学家、艺术史学家或逻辑学家信任或信仰的各种外在化

形式，同时也抛弃了一切超时间的形式。你再也不能说：艺术，就是一切被他们这些人类命名为艺术的东西。甚至也不能说：艺术就是一切在过去的世纪中被人类命名为艺术，并继续被他们命名为艺术的东西。你必须说，而且用现在时说：艺术就是一切被我们命名为艺术的东西。在毫无成见的情况下收集的这些资料汇编，最初在你看来是中性的，现在在你看来则必然是某种共识的结果。然而这种共识马上就成了问题，至少是因为它把你牵连进来了，向你发出了请求。你不可能不知道，也不愿意不知道，无论是艺术上的共识还是社会生活其他领域里的共识，尽管有其社会分量，但永远都保留着某种程度的非现实性和模糊性，永远都只是各种观点的分组统计结果，这些观点处在正常值周围，但它们的离散差其实更说明问题。你不可能不知道，也不愿意不知道，共识是可疑的，即便是大多数人的共识，因为文化资本的不公平分布趋向于把任何有关艺术的选举变成纳税人的投票。对于你这个牵连在内的社会学家而言，共识的概念依然是权宜之计，是一个不透明的、不令人满意的假设，必须揭穿它的神秘性。要证明社会协议的存在，总要进行一种透过表面现象的事实分析，它应该能揭示这样一个事实：一致的舆论倾向实际上是处在几种社团逻辑的汇合处的竞争（此处取“竞争”一词的双重含义——争流和合流），这几种社团逻辑挟裹着所有的社会成员，因此他们似乎没有实际决定权。因为你是社会学家，因为社会学试图成为一门科学，所以你只能把艺

术的共识描绘成一个角斗场，其合力的结果就局部而言是随机性的，就整体而言则是决定性的。又因为你被牵连在内，所以你不能够接受这种机械论的观点，它不仅会把你的自由意志化为乌有，甚至会把你赋予你的科学实践的意义化为乌有，这种实践本身就是一种社会干预。但你也不会同意把我们（这个我们把一切被我们命名为艺术的东西命名为艺术）变成一个有目的地采取行动的集体大主体，即便这个大主体的目的可能是潜意识的，就像亚当·斯密的“看不见的手”。所以在你看来，共识远比社会惰性 or 社会斗争更神秘，更悖谬，更难理解。你会说，共识是一些数量不定的社会行为集合的结果，这些社会行为既不服从个人的主观意愿，也不服从阶级的客观利益。你会说，共识是在这样的情况下达成的：一定数量的习性暂时或持久地汇合在一起，这些习性具有目的论的表象，但实际上都是为了从事超个人的实践活动而从社会中获得的能力，这些超个人的实践活动尽管是有意图的，但往往未经思考就被客观地组织在一个既定范围内。美学范围内的共识就是如此，由于有了这种共识，我们把被我们命名为艺术的东西命名为艺术^①。

皮埃尔·布尔迪厄（Pierre Bourdieu）比任何人都更能代表“牵连在内的社会学家”的立场，他知道自己是自己所观察的社会的一分子，他承担这种立场带来的方法论和认识论上的困难。从《艺术之爱》（午夜出版社，1966年）直到《区别》（午夜出版社，1979年），他坚持不懈地对美学共识提出质疑。在《实践理论纲要》（德罗兹出版社，1972年）（转下页）

2.2. 当你说出这些话时，你就不再是社会学家了。因为社会学承认自己的边界，并停止在这个边界上。社会学要勘测的是一个布满事实的领域，它必须让自己的理论工具服从事实，否则它就不是一门科学。然而，社会学却无法解释处在这个领域一端的共识事实，即使这种共识是相对的，不确定的，成问题的。社会学越是武装自己，解构这种普遍赞同现象，分析其中的力量抗衡关系，描述相互独立的社会习性如何迫于形势而相互勾结，它就越是无力解释共识本身。共识是社会学的经验对象，从来不是理论对象，因为，如果把共识分析成因素和党派，那么结果将揭穿共识的假象，而且目的可能也是如此。所以，一群无名氏在某些情况下发出一致的声音这个事实一直是社会学的不解之谜，社会学无法从正面讨论它，尤其是因为社

(接上注)和《实践精神》(午夜出版社, 1980年)中, 他批判了结构主义人类学的客观主义前提, 倡导对社会的实践学认识, 并引入了习性(habitus)的概念, 习性是“一些持续的、可转移的能力系统, 是一些被结构的、但预先具有结构作用的结构, 就是说它们是某些实践和表征的生成原则和组织原则, 这些实践和表征可以在客观上适应它们的目标, 但这并不意味着它们是有意识地追求某些目的, 也不意味着它们明确掌握了为达到目的而必须具备的操作方法; 这些实践和表征可以在客观上‘被规范’, 并‘合乎规范’, 但它们丝毫不是服从规范的结果; 它们还被统一协调起来, 但它们并不是某个指挥家的组织行动的结果”(《实践精神》第88—89页, 另参考《实践理论纲要》第175页)。最后, 在《学术人》(午夜出版社, 1984年)中, 他仔细观察了与他密切相关的那个社会集团, 甚至不无痛苦、不无勇气地承担了大学阶层表面上提出的破除共识神秘性的计划的个人后果。