

第 14 章

藝術批評的主義與學說

第一節

藝術批評與藝術鑑賞的區分

在一個文人聚會的場合裡，談論的主題正圍繞在莎士比亞的悲劇《哈姆雷特》，下面是其中的一段對話：

- A：哈姆雷特是沒有任何個性的人物，他只是作者莎士比亞的傳聲筒而已¹。
- B：哈姆雷特那傢伙很軟弱，我早就看出他的復仇不會成功。
- C：我認為莎士比亞不是藝術家，他的作品也不是藝術作品。
- D：我愛死了哈姆雷特！他真的是個憂鬱王子！
- E：告訴大家一個八卦消息，我剛走過來的時候，看到哈姆雷特跟他的媽媽手牽著手，有說有笑地正要走進對街那家 pub。

在這則對話中，五個人談的都是同一件事情：一個活躍於 16 世紀的劇作家莎士比亞（圖 14-1）和他的某部悲劇作品。但是，如果仔細分析，在這則對話中，A、C 的內容是批評，B、D 是鑑賞，E 則是兩種都不是。

雖然同樣是在談哈姆雷特，為何有的內容是批評，有的是鑑賞，更有的兩者皆非？單從文字表面來看，藝術批評與藝術鑑賞之間的區分，真的是撲朔迷離。藝術批評與藝術鑑賞之間的終極區分究竟在哪裡？

藝術批評與藝術鑑賞針對的都是藝術品或藝術活動，不同的是，批評常以鑑賞為基礎，但後者卻不須以前者為依據。換句話說，批評的活動常開始

於鑑賞，它須對藝術品或藝術活動有所認識，批評基本上是一種理性活動；反之，鑑賞更多的時候是一種感性活動，它甚至僅憑個人的審美直覺，就可以感受審美對象的美醜，無需任何理性的心理運作。

因此，如果說，藝術批評與藝術鑑賞之間存在著某種終極的區分方法的話，那就是主體的態度，或者通俗地說，人們看待藝術品的態度，才是區分批評和鑑賞的標準。一個最簡單的分辨原則是：把藝術品的內容看成是真的，是鑑賞；把藝術品的內容看成是假的，是批評。

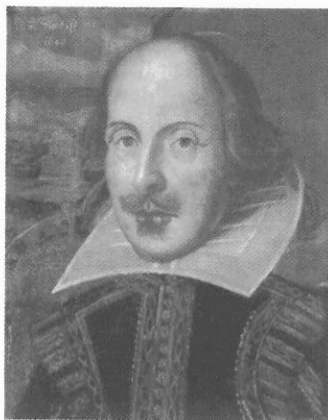


圖 14-1 莎士比亞

第二節

藝術鑑賞態度和藝術批評態度

鑑賞和批評是兩種對立的態度，雖然在實際的藝術欣賞活動中，這兩種態度經常同時發生。對待同一件藝術品時，鑑賞與批評是兩種截然不同的方式，當其中一種在心中是至上的，它同時在心中驅逐另一種。

藝術鑑賞態度

鑑賞時，我們自由、不疑地順從著我們所看到、聽到及讀到的。我們臣服於作品，希望活在作品的時空間裡，接受作品並放棄對它的任何挑剔，我們迷失在作品中，彷彿它是真實的世界。例如，當我們凝神注視著達文西的《蒙娜麗莎》（參見圖 12-1）時，我們看到一個似笑不笑的女人正注視著我們，她的背後出現了綿延不斷的山丘、河流，彷彿那個 16 世紀初的義大利女人，就坐在背後有山巒的窗邊凝視著我們，至於它的光影如何分佈、人物造型如何修飾、空間如何分出遠近、色彩如何控制，我們全然不在乎。在「

觀賞」《蒙娜麗莎》時，我們把看到的東西當作真的，雖然我們心裡同時也明白，眼前的蒙娜麗莎是個幻象。

藝術批評態度

相反地，批評的態度與鑑賞大異其趣。爲了顯示這件作品是好的，批評家必須告訴我們，畫中的那些因素構成這幅畫的藝術價值。他可能談到《蒙娜麗莎》感官上的迷人處、形式結構的清晰度、畫中所能喚起的深奧情感，以及它所表現出來的精確真實感。批評家必須分辨作品中各個組成元素（如色相、彩度、明度、明暗、紋理、空間、形狀等）個別的及相互間的關係。批評的目的不只是審美知覺而已，批評家尋找作品內的知識，以支持他的價值判斷之合理性。在「批評」《蒙娜麗莎》時，我們把看到的東西當作假的，雖然我們心裡同時也明白，眼前的蒙娜麗莎看起來像個真實的人。

第三節

藝術批評的目的

藝術批評具有雙向的社會功能，一方面，對當代的創作者而言，有意義的藝術批評可以做到「深刻剖析作品的思想內容和藝術成就，充分揭示其社會意義，及時肯定藝術家的創作經驗，熱情指出他的不足之處，幫助他們發揮長處，克服短處，促使他們走上正確的道路²。」從這個意義上說，一個社會裡，如果沒有深刻的藝術批評，便不會有真正的創作繁榮。

另一方面，對藝術愛好者來說，藝術批評是認識藝術品的指南。透過對藝術家的介紹，對作品的分析與評價，藝術批評幫助藝術愛好者認識蘊藏在作品裡的深刻意涵和藝術價值，提高藝術愛好者的鑑賞水平，從而得到更多藝術享受與人生的啓發。

第四節

藝術批評的特性

藝術批評具有下列三種特性：

1. 藝術批評需要藝術鑑賞作為批評的基礎：從第 12 章所提關於人們觀看《蒙娜麗莎》的態度可以看出，藝術鑑賞偏重於感性，帶有個人主觀性的特點，藝術批評則偏重於理性，遵從客觀事實。一個藝術愛好者，可以純粹為了欣賞而欣賞，但是如果他想認識藝術的真面目，就應該作進一步的批評，因為只有批評，才能對於藝術的意涵與價值有正確的理解。
2. 藝術批評兼具藝術與科學兩種態度：藝術批評「既需要冷靜的頭腦，也需要強烈的感情；既離不開理性的分析，更離不開藝術的感受³。」藝術批評既然以藝術鑑賞中的具體感受為出發點，因而批評家必須有敏銳的感應力、豐富的想像力和強烈的情感體驗，才能真正認識和把握作品的成敗得失。另一方面，藝術批評既然是在說服讀者相信某種觀念或意見是正確的，批評家的文章也應當具有邏輯性，才能真正打動讀者。說服讀者是藝術批評的先決條件。從某種意義上講，藝術批評是一門科學，也是一種特殊的文藝體裁。科學，指的是它的說理性；特殊的文藝體裁，指的是批評家的文章，文字必須優美、生動感人，給人們一種特殊的美感享受。因此，好的藝術批評文章除了要邏輯清晰、論證嚴謹，也要具備文字感染力。
3. 藝術批評所揭露的真實無關科學真理：藝術批評偏重觀念的傳達而不僅僅是現象的報導。藝術批評雖也在描述事實，例如我們在《蒙娜麗莎》一幅畫中所看到的景物，但藝術批評的任務不只是一要描述該畫的外貌或製造過程，最終的目的是要告訴讀者整幅《蒙娜麗莎》的意涵與價值。意涵或價值並不是畫所顯現的事實，而是觀念，它們只存在於人們的意識中，須透過批評的手段才能找到。意涵或價值屬於價值判斷的認知範圍，我們不能以科學的方法來檢驗它的對錯。例如，有人堅持「藝術應該為人生服務」，但也有人相信「藝術應該為藝術服務」，這兩種說法各有人深信不移，

也都無法以科學方法證明對方是錯的。這是因為在藝術批評中，並無平常觀念所說的真假或對錯。藝術品或藝術活動所呈現的意涵或價值，不能以科學或哲學領域中所謂的真假或對錯來判斷。

第五節

當代藝評的中心議題

藝術批評雖早在古希臘羅馬時代即已存在，然而今天我們所熟知的藝術批評是在 18 世紀中葉，才開始成爲一種社會活動，藝術批評最遲從這時開始成爲畫展的必備宣傳工具之一（圖 14-2）。

從 18 世紀中葉到 1960 年代之前，藝術批評發展出大約五大類型的評論方式，依照時代先後有新古典派、背景派、印象派、意向派及內在派批評。

這五種派別的批評方式，各有其關注的重點。新古典派流行於 16 至 18 世紀之間，認爲藝術品的價值取決於作品本身形式，而形式有其公認的典範可遵守。背景派流行於 19 世紀，強調藝術品離不開它所創作的時空背景，包括歷史的與文化的背景。印象派起源於 19 世紀末，關心的焦點是藝術品所能激發的觀念、意象與情感。意向派開始於 20 世紀初，認爲批評的首要任務是了解創作者的意圖，以及他如何達成該意圖。內在派又稱爲形式主義或新批評，開始於 20 世紀初，盛行於 1940 到 1950 年代之間。

上述五類批評方法都各自指出



圖 14-2 狄德侯(Denis Diderot, 1713-84)
18 世紀中葉法國藝術批評家狄德侯首開畫展評論的風氣。

了藝術批評方法上的某些要點，有的方法之間是互補關係，有的則互相衝突。由於理論本身不夠周延，當代藝術批評幾乎都不再單獨使用這些個別的方法。

當代藝術批評理論基礎從社會科學和自然科學的各學科中吸取學理，它們所呈現的多元化和綜合化的趨勢，大大地跳出 19 世紀藝術批評理論的思考模式。20 世紀以來，隨著現代科學的不斷發展，藝術批評從心理學、語言學、社會學、歷史學、文化人類學、神話學等許多學科中吸取養分，形成了各式各樣的批評方法和流派。其中影響較大的包括新批評、心理分析批評、馬克思主義批評、符號學、詮釋學、結構主義、解構理論、後結構主義、新歷史主義等。

20 世紀藝術批評的興起

現代時期的文藝批評理論開始於蘇俄革命以後，最先對此問題展開探討的地區除俄國外，還包括了英國及美國，但是使批評成為國際性的議題則是 1960 年代的法國。下列所舉的是 1920 年代以後比較重要，表現較突出的新形式批評理論：

1920-30 年代：俄國形式主義

1930-40 年代：原型批評、馬克思主義批評

1940-50 年代：新批評

1960 年代：結構主義批評、女性主義批評、結構馬克思主義批評

1970 年代：影響的焦慮理論、解構理論、言說分析、讀者反應理論、接納理論、符號學、言談行動理論

1980 年代：對話批評、新歷史主義、文化研究

另外，自 1970 年代以來，某些批評的觀點常因為他們擁有共同的特徵而被統稱為「後結構主義批評」。

當代藝術批評的核心議題

在1920年代以後，西方藝術批評理論涵蓋的議題計有：(1)再現(representation)；(2)主體性(subjectivity)；(3)形式、系統、結構(form, system and structure)；(4)歷史、社會(history and society)；以及(5)道德、階級、性別(morality, class and gender)⁴。

當代藝術批評理論的探討對象十分廣泛，有的批評針對作者的創作意圖，有的則探討觀眾對作品意義形成的塑造過程，還有其他的研究者關心藝術品本身，視藝術品本身的意義為一個自足的實體，最後，有些人認為批評的基本關照應該是作品的歷史情境。細分這些批評研究的內容，其關心的問題有五類：(1)藝術與外在世界的關係：何種「真實」是藝術表現的目標？(2)什麼樣的心理過程產生藝術品？(3)在何種程度上藝術品是自主的？什麼是藝術品的形式與結構的屬性或本質？藝術品的結構是確定的或不確定的？(4)藝術是歷史的一部份嗎？我們能否知道什麼樣的社會、經濟、地理或其他歷史過程決定或侷限了藝術品的生產？(5)藝術品基本上是一種道德經驗的形式？作者的道德觀或意識形態是否決定了他們的創作本質？

這五大類問題探討的內容可簡化如下：第一個問題討論藝術的再現方式與內容；第二個問題談藝術創作與欣賞的形成過程；第三個問題談作品的形式；第四個問題談藝術品與歷史和社會的關係；最後一個問題則是談藝術創作與道德、階級、性別的關係。

簡言之，批評的分析對象不外乎藝術家(artist)、作品的內容(content)、作品的創作歷史情境(context)、作品的形式(form)以及觀賞者(spectator)這五個對象。在這五個分析批評對象中，藝術家指作品的製作者，包括身分生平已確定和不詳的；作品的內容指藝術品的題材內容、作者的可能表現意圖等；作品的創作歷史情境指藝術品的製作年代、當時的政治、經濟、文化以及社會背景；作品的形式指藝術品本身的結構；觀賞者則包括藝術品完成時與其後的收藏者與觀眾，當然也包含今天的。

然而我們也必須知道，當代重要的藝術批評理論所涵蓋的議題並非全部

都是 1920 年代以後提出的，這五大類議題的內容，有的在古希臘羅馬時代就已經存在，有的則是西方啓蒙時期以後才出現的議題。

第六節

當代藝術批評的種類

以下所要探討的是當代藝術批評經常採用的理論，這些 1920 年代以後發展出來的各種批評理論，基本上是在探討批評的原理原則，提供批評家在詮釋作品時的理論依據，而非批評寫作步驟的指示。這些當代批評理論的共同努力目標乃在於試圖為藝術活動提供合理的解釋。

馬克思主義批評、文化唯物論

馬克思主義批評與文化唯物論在學理上有許多類似的主張，它們的理論涵蓋了前述當代藝評五大議題中的再現、歷史與社會、道德、階級及性別等主題。

馬克思主義批評

各家馬克思主義批評(Marxist Criticism)理論都在各種程度上與馬克思(Karl Marx, 1818-83) (圖 14-3) 的經濟和文化理論有關，並從 20 世紀初到現在，衍生出各種類型的馬克思主義批評理論，主要理論家包括盧卡奇(Georg Lukács, 1885-1971)、班雅明(Walter Benjamin, 1892-1940)、阿多諾(Theodor Adorno, 1903-69)、阿圖塞(Louis Althusser, 1918-90)、詹明信(Fredric Jameson)、伊果頓(Terry Eagleton)等人。

近代馬克思主義批評理論家盧卡奇 (圖 14-4

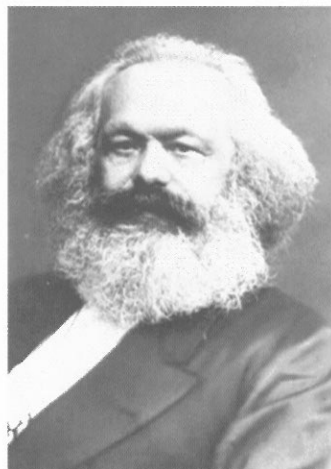


圖 14-3 馬克思



圖 14-4 盧卡奇

盧卡奇認為藝術家賦予外在世界一個秩序和意義，幫助觀賞者去體驗現實世界的形成過程。（當代雜誌提供）



圖 14-5 威廉斯

威廉斯認為文化和文學的產物總是被物質力量和生產關係所決定。（當代雜誌提供）

）相信，藝術家不單是記錄個別的東西或事件，而是給予我們整个人生過程的幻象。藝術是一種反映現實的特別方法，這種表現方法使現實世界不至於與藝術混淆。對盧卡奇而言，現實世界不是一種機械化的因果關係或隨機的組合，藝術家試著以一種秩序化與意義化的方式，幫助觀賞者去體驗現實世界的形成過程。另外，布列希特 (Bertolt Brecht, 1898-1956) 則相信整個歷史中，新問題逐步出現，需要新的克服技術，因此，現實改變，再現它的手段也必經改變。

意識形態

馬克思主義批評把藝術與文學看成是某個特定社會意識形態(ideology)的一部份。因為基本上，人是社會的動物，因此，我們的觀念總是侷限於我們所生存的社會中，以及那些具有支配性的「常識」之下。「意識形態」不是一組政治教條，它通常是人們潛意識中執著的意象或社會關係的圖像，包括那些似乎是自明的觀念，如自由、個人、選擇、權力、自我等。某些馬克思主義批評者則視藝術為意識形態中的一種特別領域，擁有一種反映其歷史時期意識形態之衝突的能力。

文化唯物論

文化唯物論(Cultural Materialism)為英國文藝理論家威廉斯(Raymond Williams) (圖 14-5) 所創立。威廉斯認為，文化和文學的產物總是由物質力量和生產關係所決定。

文化唯物論者傾向於把藝術的發展與變遷，

看成是「社會」與「經濟」所引起的。「社會」與「經濟」修改、促進或抑制藝術工作者的生產活動。商品生產方式的引進、印刷術、照相術或矽晶片的發明、自由主義觀念的衰微、文化環境的改變、作者與生產的關係等，這些歷史的條件根本地影響到藝術的本質。對此派理論家而言，如果藝術真有歷史的話，其推動的力量不是人的自我意識，而是這種客觀現實因素。

另外，威廉斯也強調作者出身的社會階級，認為它影響到作者的創作內容與審美趣味傾向。因為階級成分事實上關係到作者的教育機會和生活方式，這些影響到作者的職業視野與品味，這種複雜性可以說是永久不變地具有其重要性，而且能清楚地看到它影響我們的藝術發展，不論在那樣的國家裡都類似。階級審美品味的認同與發展幾乎出現在歷史上的每一個時期與每一個地區。簡言之，藝術是脫離不了社會階級意識的支配，它的認同與排斥也都跟觀眾群的出身階級息息相關。

形式主義批評、新批評

形式主義批評與新批評在學理上有許多類似的主張，它們的理論涵蓋了前述當代藝評五大議題中的再現、形式、系統、結構等主題。

形式主義批評

基本上，形式主義批評(Formalism)與新批評延續了十九世紀的美學運動與「為藝術而藝術」的信念，它們主要在探討形式如何在藝術品中形成自足的生命，但是系統化地研究藝術品形式、系統與結構則要等到 20 世紀俄國的形式主義才開始。

俄國的形式主義起源於 1920 年代的莫斯科與彼得格勒。形式主義主要把文學看作是一種特殊化的語言模式，認為文學使用的語言與一般的語言是對立的。它有一般語言的基本功能，能成為和聽者之間溝通的工具，但是，文學上的語言不同於一般的語言，它使語言轉換成具有不同於一般口語的語言，這些特點被形式主義者稱之為「文學性」(literariness)。藉著瓦解一般語言形式，文學創造了這個世界上每天認知外的奇蹟，恢復了讀者所失去的純粹

感動能力。這個遠離口語文體的藝術方式，通常被描述成是偏離一般的語言

新批評

新批評(New Criticism)興起於 1940 年代英、美兩國，並盛行到 1960 年代。像俄國的形式主義一樣，新批評強調文學作品是一個自給自足的文詞實體，獨立於作者意圖及世界之外的指涉。他們也相信詩是一個特殊的語言形式。

新批評偏愛一種更堅實的批評實務，把文本(text)看成是一個自主的東西，認為文本是有機的統一體，需要一種謹慎的分析。對新批評者而言，藝術品不但不具有人的精神性，它們也反對作者自傳、文學的社會爭議、文學史狀況的調查，堅持對文藝的關懷不在外部的狀況或作品的影響，而是在作品自身詳細的考察。著名的新批評評論家有布魯克斯(Cleanth Brooks, 1906-94)和瓦倫(Robert Penn Warren, 1905-89)兩人。

中心思想

1. 詩應該被當作是一個獨立自主的文字有機體。批評的原則是「要客觀，並要引用客體的本性」，而且應該認可「作品本身的自主性，如同本身獨立存在一般。」
2. 新批評的特點是要求解說與細讀作品，分析文本中意象複雜的相互關係和模稜兩可（歧義）之成分。
3. 文本中的「張力」、「反諷」、「弔詭」、「矛盾」被看成是爲了要達到某種不同衝力的調和，或相對力量的平衡。

符號學、結構主義批評

符號學涵蓋了前述當代藝評五大議題中的再現和形式、系統、結構等主題。

符號學

皮爾斯

19世紀末，美國哲學家皮爾斯(Charles Sanders Peirce, 1839-1914)創立一種他稱之為符號學(Semiotics)的研究。在瑞士，語言學者索緒爾(Ferdinand de Saussure, 1857-1913)也獨立提出他稱之為記號學的理論。從此以後，符號學和記號學成為一般符號科學的名稱，並被應用於所有人類經驗的領域。符號的考慮並不只限於明顯的溝通系統如語言、電報密碼、交通號誌及信號等；人類各種活動和產品，如身體的姿勢、舉動、社會儀式、衣著也包括在符號分析領域內。食物、建築、應用器物等傳達了共同的意義給參與特定文化內的成員，因而可被分析出具有不同意義的符號。

皮爾斯有名的三種符號類型，它的條件和關係如下所示：

1. 一張畫作有其固定的或類似的記號(icon)，或者有些彼此共用的外觀，此即代表具有某種意義之存在，例如肖像畫繪出類似的人或在地圖上定出相似的格子。
2. 一個指示物(indice)代表自然關係的因果含意，如抽煙暗示點火，天氣變化的指示則在於風。
3. 在象徵物、象徵記號(symbol)上，兩者有時無法以自然關係作解釋，而要取諸於社會的內在標準。揮動的手有祝賀和告別之意；紅色號誌則多半要我們「停止」。符號的大部分和大多數複雜例子都包括在這三種類型中，成為傳達某種意義的純粹指標。無論如何，這些「字彙」構成了一種語言。



圖 14-6 索緒爾

索緒爾的符號學著眼於語言(langue)潛在的運作系統而非個別單一的話語(parole)，對 20 世紀的文學批評影響非常深遠。
。（當代雜誌提供）

索緒爾

索緒爾（圖 14-6）介紹了很多近代語言學專家所發明的用詞與概念，其中最重要的是：

1. 一個記號組成兩個不可分的成分，即「意符」與「意指」。「意符」(signifier)指在語言中，一系列講話的聲音，或一套書寫的符號；「意指」(signified)則指符號所代表的概念或想法。
2. 意符與意指的關係是武斷的或任意的，也就是說，除了擬聲字，在聲音或符號與他們所代表的意義之間，並沒有一種固定或自然的關係存在著。
3. 一個語言所有組成的要素，包括它的聲音的組成和字詞所代表的概念，並非由這些因素的實在性質或客觀特色所決定，而是由一種不同的或相關的網路所決定。這形成了有別於其他聲音或語言的特質和差異，也有別於共用特定語言系統的特殊意詞。
4. 語言學和其他語言符號的研究目的是把「話語」(parole, 單一的言詞表達，或一個符號或依系列符號的特殊使用)視為僅僅是「語言」(langue)的呈現罷了。因此，符號學興趣的焦點並不是一個特定的「話語」之意義，而是話語所呈現的「語言」系統之運作規則。

結構主義批評

結構主義(Structuralism)的基礎建立在符號學理論上，尤其是索緒爾的理論。結構主義批評理論涵蓋了前述當代藝評五大議題中的再現、形式、系統、結構等主題。



圖 14-7 李維史陀

李維史陀將符號學運用到文化人類學上，建立了法國的結構主義。(當代雜誌提供)

李維史陀

結構主義批評的理論根據之一是瑞士語言學者索緒爾在他的《普通語言學課程》(Course in General Linguistics)一書中發展出來的觀念。法國結構主義由人類學家李維史陀(Claude Lévi-Strauss) (圖 14-7) 於 1950 年代發起，他依索緒爾的語言範例將文化現象分析為神話、親戚

關係及準備食物的模式。

李維史陀在 1960 年代之後，開始將符號學應用到文化人類學上，並建立了法國結構主義的基礎。他使用索緒爾的語言學作為分析的典範，將原始社會中多變的現象和習俗視之為代表潛在意義系統結構的相似語言。

依李維史陀的說法，神話故事、文學作品、廣告、衣著流行及社會習俗的範疇，存在著意義的結構——一個對某一文化的組成份子有固定意義的符號組合，批評家的任務在於解釋那些現象如何達到其文化上的顯著意義，以及該意義為何？基本的文化現象，都不是由文化遺產可以鑑定的客觀事實，而是純粹「相關的」存在實體；亦即，它們之所以成為符號，是由於它們與語文系統中的其他組成因素相異所造成的關係。精通某一特定文化的人，必然熟悉這個有著內部相互聯繫，即顯著組合慣例的系統，雖然這些人大部分不知其天性及運作法則。

李維史陀認為，所有神話的最終或「中心」意義可在一個民族所使用的語言的相互關係中找到答案。在收集到的資訊內，透過分析與整合過程，可以找到一個民族神話意義的源頭。

如索緒爾的意圖一樣，結構主義者的主要興趣不在文化的話語而在語言，也就是說，他們關注的是發掘文化的內在結構及潛在的普遍系統，他們對任何特定的文化現象都沒興趣。

結構主義批評特徵

結構主義批評家常將許多語言學觀念應用到文學的分析上，把文學看成是一種應用語言。一個完整而透徹的結構主義批評目的在解釋，為何讀者能夠經由分類文學傳統與早已熟知的文字組合規則，就能了解某一作品。文學結構主義批評的終極目的在於，以科學的方法，去弄清楚存在於文學作品的形式與意義的「文法」。

中心思想

1. 在結構主義的觀念下，文學「作品」變成了「議題」。對結構主義者而言，「文學作品」這個觀念是一種建立在特殊的文學傳統與規定的組成因素

的幻覺中，因為它既沒有實質價值，也沒有任何現實的指證存在於文學系統之外。

2. 作者並不是一件作品的「來源」或創作者。相反地，作者本身被視為是語言系統的產物，而作者的思想則是被此語言系統內化的空間。所有非個人的、已存在的文學語言系統、傳說、規範及組合的規則都沈澱為一個特定的文本。
3. 結構主義把批評的中心由作者轉換為讀者。一個自覺、有目的、有感情的傳統讀者，完全融入非個人的閱讀中，而它所閱讀的對象則變成「寫作」，而非充滿意義的「文本」。結構主義批評理論的重心在於非個人的閱讀過程，此過程藉由必要的規範、規則及期望的實踐，而使得文學成為有意義的一連串文字、片語及句子。

後結構主義

後結構主義(Post-Structuralism)理論涵蓋了當代藝評五大議題中的再現、主體性、形式、系統、結構、歷史與社會等主題。

後結構主義興起於1970年代，並逐漸取代結構主義在批評理論界的主導地位。後結構主義並非由單一的個人所倡導，而是由多種不同批評角度的學者同時發展出來，他們關注的主題多圍繞在語言與其顯義(signification)系統上。因為他們的理論都與結構主義批評有關，但又明顯地與結構主義相抗衡，故一般以「後結構主義」稱之。後結構主義的重要理論家有德希達(Jacques Derrida)、傅柯(Michel Foucault, 1926-84)、羅蘭·巴特(Roland Barthes, 1915-80)、拉岡(Jacques Lacan, 1910-81)等人。拉岡的理論與心理分析批評有關，我們將它列入「心理分析批評」類型再做說明。

中心思想

後結構主義思想與批評理論雖十分分歧，但其顯著共同的觀念或主題如下：

1. 「中心」的概念：後結構主義批評者的基本立場是反人本主義的，對後結

構主義批評者而言，結構主義者所宣稱的「中心」並不存在。德希達（圖 14-8）在《書寫與差異》(Writing and Difference)一書中指出，語言顯義系統是完全靠語音與字形之間的差異而產生意義。但一個意符（如「快樂」一詞）所表示的意義並非永遠與特定的意指（「快樂」的定義）連接在一起，就像一個字代表一個東西那樣直接了當。換句話說，西方傳統上一一直認為，每個文字或觀念都有一個「中心」或原來的定義（例如我們常認為「正義」這個觀念有一恆久不變的定義），這樣的觀念其實是一種幻覺。

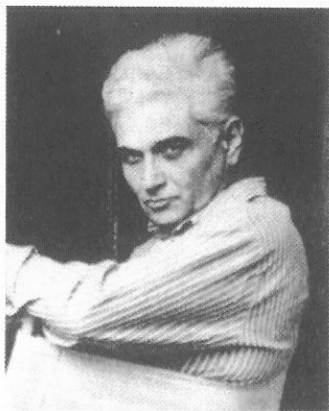


圖 14-8 德希達

德希達認為意符和意指的關係並非是一對一的，任何的詮釋皆是符號自由的遊戲。

（當代雜誌提供）

德希達指出，如果說「中心」在一意符與意指所組成的結構中有任何意義的話，那是因為它的功能，而非它真的存在。「中心」的功能讓無限制的符號替代者(sign-substitution)進入結構中運作。德希達因而得出一個結論：因為「結構」中沒有中心或原點，所以任何詮釋都成為可能；詮釋只是「符號自由遊戲」。因為在一個顯義結構中，意符與意指之間的關係並非永遠是一對一的。最終的意義，就如同從字典中查一個字的定義，它的定義又牽連到其他字的字義，對它的解釋永無止境。

2. 作者的地位：截至今日，西方思想傳統裡，一直把作者看成是獨一無二的個體，他們是所有知識的原創者、文本形式與意義的決定者，或是處理傳統文學批評、文學研究、文學史等的「中心」或組織原則。對後結構主義批評者而言，藝術品或文本沒有作者，傅柯與羅蘭·巴特甚至提出作者的消失論。他們並不否認所有的文本都必然出自某一個人的筆下，但否認作者的關鍵角色或功能之有效性。

對傅柯（圖 14-9）與羅蘭·巴特（圖 14-10）而言，「作者之死」的意涵是：(1)文本無原創者；(2)在藝術「再現」的過程中，創作者的意志並不存在。理由是，在一文化區域內，語言溝通雖由不同的基本語音元素組成

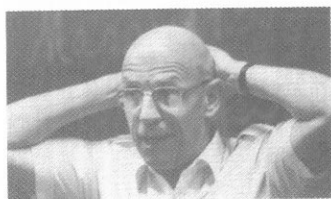


圖 14-9 傅柯

傅柯提出「作者功能說」，顛覆了作者意圖的權威性。

(當代雜誌提供)

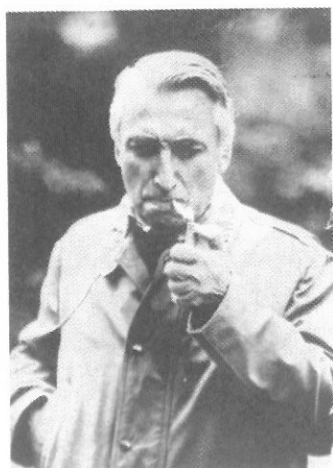


圖 14-10 羅蘭·巴特

羅蘭·巴特的「作者之死」說認為創作者的意圖並非是一個文本的最終意義。

(當代雜誌提供)

，但不管其元素間的組合如何錯綜複雜，它們所形成的句子（即 parole）只要超出人群所能認知的顯義系統（即 langue）則無法產生溝通功能。反之，在一社會共同使用的顯義系統內，作者所能用的語言組合即來自此大系統內。任何組合永遠都是原已存在的（否則無法產生溝通功能）。因此，任何作家都不能宣稱他所使用的語言組合是他的獨創。

再者，作者在敘述時，須藉用他人已熟知的觀念，引用他人的資料，使用他所處社會所能理解的文化語言(cultural language)以表達他個人的意念。閱讀因而是「完全交織在引文、參考、回應，以及文化語言之中」。

依此類推，藝術家在創作時是從社會所能認知的符號影像顯義系統內，去尋找可供使用的語言。在選擇與重新安排大眾所擁有的影像後，他所實際「創作」出來的是那具有實物的成品（畫作、雕塑、錄影帶等），而非影像本身。

3. 閱讀、文本、寫作三者的關係：對後結構主義批評者來說，讀者所閱讀的不是文學「作品」(work)，而是「文本」(text)。文本被看成一串意符，本身沒有確切的意涵，它之成為某種特定的意義，或與文本以外的世界有所指涉，是「符號自由遊戲」的結果，亦即，任何文本的意義都是暫時的、權宜的。文本因而失去其獨特性，而且往往呈現出僅僅是書寫的現象。書寫被稱為文學、哲學、歷史、法律或科學，既是人為的，又是表面的，它們之間不存在著絕對的差異性。

4. 言說(discourse)：在後結構主義的用法裡，言說並不侷限於對話，而是像寫作，意指所有語文結構。言說被視為社會說法或使用中的語言，它不是無時間性的語言系統的產物，而是歷史轉變中，特定社會情境、階級結構、

權力關係下的產物與現象。在傅柯的觀念裡，言說成爲分析所關心的中心主題。不同於傳統的言說分析，傅柯並不把言說看作是人際之間的對話，也不是作爲一個思考的、說話的個人之表現或聲明。相反地，傅柯把言說看成是完全匿名式的，座落在它怎麼被說出的層次上。在一個特定的時空裡，言說的形成是建立在當時的權力架構上。

心理分析批評

心理分析批評(Psychoanalytic Criticism)的理論涵蓋了前述當代藝評五大議題中的再現與主體性等主題。

佛洛伊德

心理分析批評把一件藝術品看成是創作者心靈狀態及其個性結構的表現。自1920年代開始，心理分析成爲一個普遍流行的文學批評類型，它的理論基礎和方法的建立者是佛洛伊德(Sigmund Freud, 1856-1939) (圖 14-11)。

根據佛洛伊德的說法，文學與其他種類的藝術，就像夢與精神病症兆，包含著幻想的與願望的實現，這些不是被現實否認就是被社會道德的標準所禁止。這種被禁止、主要是情慾的願望，與意識的「檢查者」(censor)衝突，並被抑制到藝術家內心潛意識(the unconscious)的領域，但「檢查者」允許藝術家以扭曲的形式達成一種幻想式的滿足，扭曲的形式是用來掩飾藝術家心中真正的動機與對象。達成這些隱藏於潛意識領域的願望的主要機制是(1)「濃縮」(condensation)；(2)「替換」(displacement)；(3)「象徵」(symbolism)⁵。潛意識只聽任衝動與追求快樂所擺佈的本能遊戲。

佛洛伊德認爲夢基本上是以象徵的形式呈現，它們是潛意識願望象徵性的滿足。在夢中，潛意識將原來的意義加以隱藏、削弱、扭曲，以至於夢呈現出不能解讀的象徵文本，而有待解碼。



圖 14-11 佛洛伊德
佛洛伊德認爲夢的製作和文學創作存在著相同的機制。

「潛意識會把一整套意象濃縮成單一的『陳述』；或者，它會將某一客體的意義以另一個有關聯的意義加以『替換』，所以，在夢中我會朝一隻螃蟹發洩我對某一謝姓人物的攻擊⁶。」在這個例子中，夢中我對一隻螃蟹的發洩，也就是佛洛伊德所謂的夢的「明顯內容」(manifest content)，而我想攻擊某一謝姓人物的這個願望，是夢的素材，佛洛伊德稱之為「潛在內容」(latent content)。

同樣地，就像夢一樣，藝術作品呈現的是「明顯內容」，它們是藝術家潛意識本身的功能所創造出的成果。藝術家潛意識的願望，亦即，他的「潛在內容」，透過這種扭曲的形式表現出來。在創作過程中，藝術家找到一種類似解放心靈壓抑的滿足。

夢的製作與文藝創作

夢的製作與文學創作存在著相同的機制。佛洛伊德指出，夢的素材是白天中收集來的意象，夢是這些素材經過「夢的製作」(dream-work)過程中，被強烈轉化過後的產物。夢的製作是以潛意識的手法，將素材濃縮與替換，並以明白可見的方式呈現。在夢的明顯內容與潛意識之間存在著一個製作的過程。夢的素材不是夢分析的對象，夢的製作才是。在夢的製作階段，夢會有所重組，夢被系統化，並「填補其中的空隙，潤飾矛盾之處，將混亂的成分重新整理成爲較為連貫的故事⁷。」

以夢的製作解釋藝術創作，其相同之處在於，藝術作品是一種生產方式，而非藝術家潛意識世界的直接反映。藝術品如同夢的製作，可按照其顯示的方式加以分析、拆解和解碼。以文學爲例，心理分析所關注的，包括潛意識的「文本解讀」與文本製造的生產過程。爲了達到這些目標，心理分析批評特別著眼於文本中扭曲、含糊、闕如與省略之處。就像揭開潛意識願望，心理分析批評要做的就是去揭發作品既遮掩又洩漏的某種「潛在文本」。換句話說，心理分析批評關注的不僅是文本在表達什麼，而且還包括它是如何運轉。

就像心理分析師的工作一樣，心理分析批評者的工作是去挖掘一件藝術品「潛在內容」的真正意義，這些原本動機明顯的內容，透過文學的形式已

被曖昧化。心理分析批評者的任務乃在於找出這些被隱瞞的意涵，並將它解釋給讀者。

榮格

榮格(Carl G. Jung, 1875-61) (圖 14-12)，發展出一套與佛洛伊德不同的心理分析批評理論，稱為榮格式批評。榮格認為所有文化中，每個人都天生擁有其他社會成員所共有的「集體潛意識」(the collective unconscious)。這個集體潛意識是「種族記憶」、原始意象，以及他稱為「原型」(prototype)的經驗樣式的儲存所。榮格認為偉大的文學就像神話，是一種集體潛意識的「原型」之表現。一個傑出的作者擁有並提供讀者進入被埋葬於種族記憶裡的原型意象的能力。批評的目的就是要去找出這個原型意象的內涵。

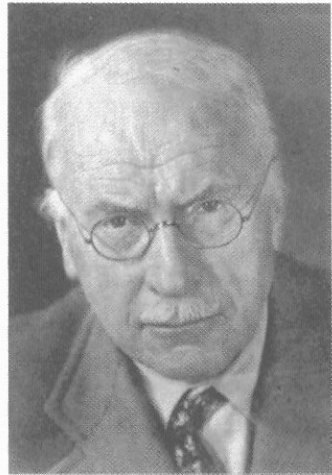


圖 14-12 容格

容格認為在每個文化中，每個社會成員都擁有共同的「集體潛意識」。(當代雜誌提供)

拉岡

自從後結構主義理論興起後，被稱為「法國佛洛伊德」的心理分析學家拉岡(圖 14-13)發展出一套語意學版的佛洛伊德學說。不同於佛洛伊德的是，拉岡肯定「潛意識的結構如同語言一樣」，因而，研究潛意識的內涵，就必須先把潛意識看成是被語言所建構出來的一塊領域。

拉岡重新解釋佛洛伊德理論中關於兒童早期性心理發展與伊底帕斯情結(Oedipus Complex)形成之觀點。拉岡將兒童早期心理發展劃分為兩個階段：一個是前語言的，他稱之為「想像階段」(the imaginary stage)，一個是學習語言之後的，他稱之為「象徵階段」(the symbolic



圖 14-13 拉岡

拉岡認為潛意識的結構如同語言一般。

(當代雜誌提供)

stage)。在「想像階段」，幼兒還不能分辨主體與客體，或自己與別人。進入「象徵階段」後，幼兒從語言的對立關係中，如男性／女性、父親／兒子、母親／女兒，認識到他／她的身分地位。

幼兒由「想像階段」進入「象徵階段」是透過攬鏡自照而開始的，幼兒從鏡中看到自我的形象，雖然鏡中的形象既是他／她自身，又不是他／她自身，但幼兒建構自我中心的過程已經開始。幼兒發現到，「我」是透過鏡子或他人，「我」的意念才存在的。「我」與事物的關係是建立在語言上的。根據拉岡的說法，這個象徵的語言領域是父權的領域，在此領域內，「陽具」（象徵的意義）是建立所有其他意符模式的「特權意符」(the privileged signifier)。

「慾望」

在接近語言的過程中，幼兒意識到，某一符號必須不同於其他符號才會有意義。幼兒也在學習使用語言的過程中，了解到符號不等於客體，而是客體的代替物。然而，通過「象徵階段」，兒童進入的卻是空洞的語言世界。

「語言是『空洞的』，因為它只是無止境的差異與匱缺的過程⁸。」兒童發現語言是一種「意符」，它所指涉的意義，亦即「意指」，都是永遠沒有盡頭的東西，這是因為，某一個意符指示另一個意指，這另一個意指又指示另外一個意符，這是一個無限的語言鎖鏈。由某一意指轉到另一意指，這種無止境的運動，拉岡稱它為「慾望」(desire)。

根據拉岡的說法，所有的語言表現與詮釋過程，都是沿著連綿不斷的、不穩定的意符鎖鏈而前進。在這個過程中，意符本身不可能會有一個不變的意指，語言表現與詮釋因此可以解釋為：一種尋找失去的和不能達到的「慾望」。

任何想藉由語言或形象來傳達完整無瑕意義的企圖，都是一種天真的幻想。拉岡指出，潛意識的結構恰似語言的作用，它由意符所組成，但意指永遠都在轉動。例如你夢見一匹馬，它所指示的並非一定就是一匹活生生的馬，而更可能是和「馬」這個「意符」有關的事物。潛意識僅僅是意符持續不斷的運動，它的意義由於遭到壓抑，所以往往無從得知。拉岡因此稱潛意識

是意指在意符底下的滑溜；文字的真正意涵總是與文字本身玩著不確定的遊戲。

讀者反應批評、接納理論

讀者反應批評與接納理論在學理上有許多類似的主張，它們的理論涵蓋了前述當代藝評五大議題中的再現、主體性、形式、系統、結構等主題。

讀者反應批評與接納理論屬於主觀性的批評，其理論重心在於：(1)批評論述中讀者的角色；(2)在閱讀中，藝術品意義主體化的過程。

讀者反應批評

讀者反應批評(Reader-Response Criticism)著重於閱讀過程的了解。從1960年代起，歐美在這個批評理論上已有相當傑出的成就。讀者反應批評家反對傳統上把一件作品看成是一個意義深遠且完整的結構體，具有讀者可精確地感覺到的固定意義。相反地，他們認為意義是讀者在閱讀過程產生的。在閱讀過程中，作品本身的特徵，包括敘述者、情節、角色、風格、結構、意旨等，被分解成一個轉化的過程，作品本身的意義是由讀者的預期、衝突、延宕與滿足所建構出的。對讀者反應批評家來說，一件作品的意義是讀者閱讀過程中的產物，而非藝術家的創作物，它們的意義是讀者主動投入與視覺結構交往之下產生的。

讀者反應批評的主要理論家是伊瑟(Wolfgang Iser)與費許(Stanley Fish)。

伊瑟

伊瑟認為文學作品是作家企圖控制讀者反應的產品，但在結構中總還是會有很多的空隙(gaps)或不確定的(indeterminate)因素。在閱讀過程中，讀者必須藉著作品所呈現的因素，參與主動的創造。因此，閱讀的經驗是預期、挫折、回饋、重建和滿足的過程。

伊瑟認為讀者可分為兩種：「暗示性讀者」(implied reader)和「自發性讀者」(actual reader)。暗示性讀者被作品本身塑造成一個善用精確的方法，去回

應作品的「誘人回應結構」(response-inviting structures)。而自發性讀者，其回應必定帶有個人自身經驗的色彩。但是不論哪一種讀者，讀者自覺意識的過程建立起部份的類型（這些通常歸因於作品本身的客觀特徵）以及一致性及完整性，因此文學作品一直侷限於一個可以理解的意義和範圍內。在閱讀過程中，讀者以他的經驗與理解，創造出一個屬於他個人的、有意義的文本。這些是讀者對作品的預期所產生的。

費許

費許則認為，閱讀過程中，一個有閱讀能力的人，將書本上文字的空間轉化成一個經驗的時間潮流。在眼睛跟隨著印刷的文本閱讀之際，「讀者先從第一個字義去理解，而後接著第二個字義，再來第三個……，依序而下」。當讀者停留在每一個要點時，他藉由預期的過程意識到自己距離理解程度是遙遠的。這些預期可能藉由接下來的文字而實現。依照費許的說法，讀者經由作者的語言文字而產生的誤解是構成他們經驗的一部份，這些誤解則是構成有意義作品的必要部份。

接納理論

接納理論(Reception Theory)是讀者反應批評理論的應用，主要理論家是遙斯(Hans Robert Jauss)與迦德瑪(Hans-Georg Gadamer)。就像讀者反應批評，接納理論以讀者對文本的接納為探討重點，但關心的並非讀者如何在特定的時間中接受一則文本的解釋，而是指在流動的歷史過程中，讀者如何接受前人對同一文本之評價與詮釋。

因為讀者在語言和美學的期待上隨著時代在改變，而且又因為後代讀者和評論家繼承的不但是文本，也同時接受了早期讀者對該文本的評論，因而發展出對某一特定文學文本的詮釋與評價的演化歷史傳統。這樣的傳統就像是連綿不斷的讀者視野與主題之間所延伸的辯證法或對話；在詮釋的演化過程中，文學文本不具有固定的或最終的意義或價值。

這種將文學接納視為一種對話或是融合視野的模式，具有雙重的觀點：(1)作為「接納美學」(reception aesthetic)，它定義任何個別文本的意義與美學

品質，就像一組有語意與審美潛力的東西，它的意義只有在經過長期累積出讀者的反應後，才能被認識到；(2)作為「接納歷史」(reception history)，接納理論的研究模式改變了文學史的研究方法。傳統的文學史被看成是一連串各種不同作品的記錄，每個作品都擁有固定的意義與價值。接納理論把文學史變成一種讀者對作品反應的記錄。对接納理論者而言，文學史需要不斷地被重寫，因為它敘述的是在歷史演變中，不同時代讀者所改變或累積的對同一件作品的反應。

女性主義批評

女性主義批評(Feminist Criticism)理論涵蓋的議題包括再現、歷史與社會、道德、階級、性別等主題。

女性主義批評關心的首要問題是性別與權力，其他的問題尚有：(1)藝術與外在世界的關係；何種「真實」是藝術表現的目標？(2)什麼樣的社會、經濟、地理或其他歷史過程決定或侷限了女性藝術品的生產？(3)藝術品基本上是一種權力的表現形式？作者的性別或意識形態是否決定了他們的創作本質？

女性主義起源於1960年代後期的美、英、法三國。它的原始訴求是女性在社會、經濟、文化等方面的自由與平等，關注的問題是什麼是「女人」、陰性(femininity)與性慾是如何被定義的。「女性主義」一詞在不同的歷史階段指涉著不同的意涵，但是它的共通之處在於女性作為一個生命個體或族群的自我發現。

理論特徵

與其他藝術批評理論比較起來，女性主義屬於政治的多於學理的；女性主義並非一種原生批評理論的創立者，而是當代多種批評理論的應用者。女性主義運動原是社會特定族群——女性（最近的發展則更涵蓋了同性戀者與雙性戀者）為爭取與男性在社會資源分配上的平等待遇，包括工作權、財產權、社會活動參與權等等所興起的政治性運動。女性主義批評不論在論述題

材或內容上，雖各家主張分歧，但幾乎都有質疑性別二元論對立的傾向。

共同觀點

在文學研究上，各家女性主義者之間共同看法是：

1. 西方文明普遍是由父權統治的；亦即，以男人為中心，被男人所掌控的。在所有文化活動範圍內，包括家族的、宗教的、政治的、經濟的、法律的和藝術的，其創立與領導都採用使女人隸屬於男人的方式。自舊約聖經、希臘哲學以迄今，女人在其社會化的過程中，被教導將父權統治的意識形態內化，以男性為優越性別，並因而要求女性服從男性。
2. 由於生理上，而非心理上的特質，「陰性」的定義來自解剖學，女人由於天生性別上的差異而具有「陰性」的特質。「陰性」的特質被父權社會虛構為消極順從、害羞、情緒化、保守的；相反地，「陽性」則成為積極的、具主宰性的、有冒險精神的、理性的、具創造力的。
3. 父權／陽性／陽性中心思想瀰漫在各種被稱為偉大文學作品中。一直到最近，這些「偉大的」文學著作幾乎全部都是由男人寫成，而且是寫給男人看的。在這些最受推崇的作品中，著眼點都放在男性角色，例如，伊底帕斯(Oedipus)、尤利西斯(Ulysses)、哈姆雷特(Hamlet)、湯姆瓊斯(Tom Jones)等角色即具有男性特質、男性的感覺方式。在他們的活動圈中，女性的角色都是處於次要地位的，而且女性角色在這些作品中普遍缺乏自主性。

此外，傳統上用來分析及批評文學的審美體系與標準中，儘管批評理論代表客觀、不涉入以及具普遍性，然而事實上卻仍然摻雜著男性的假想、利益及論述方式。如此一來，所謂文學標準的評價以及批評的模式，事實上已全部有了性別偏差。

在英語系國家中，女性主義批評家最主要的興趣在於重建所有我們處理文學和藝術的方法，以便為女性的觀點、考量、與價值辯護。另一項重點是改變過去女性閱讀文學的方法，以便使女性不要成為一個盲目的順從者，而是一個反抗的讀者(the resisting reader)，亦即，反抗作者的意圖與設計，藉由修正的閱讀模式來揭開及面對掩飾在文學作品裡的性別偏差。

許多女性主義評者責難許多由男人所寫成的文學作品，把女人描寫成為

邊緣的、溫馴的、阿諛於男人興趣的、渴望情感及恐懼無助的角色。部份女性主義評者也試著去指出某些作品中的那個時代之普遍的性別偏見、所塑造的女性形象，以及如何迫使女性成爲負面或次要的社會角色。後者包括一些經典名著，如喬叟、李察生、易卜生、蕭伯納等人的作品（圖 14-14）。



圖 14-14 坎特伯里故事集
(The Canterbury Tales)
喬叟(Geoffrey Chaucer, 1340-1400)

女性主義評者認為喬叟等西方男性作家對女性的描繪充斥著傳統上男性對女性的偏見。

新歷史主義

新歷史主義(New Historicism)理論涵蓋了前述當代藝評五大議題中的再現、形式、系統、結構、歷史與社會、道德、階級、性別等主題。

新歷史主義批評重點在於分析作品的歷史和文化背景間的相互關係。新歷史主義者常用政治和思想上的歷史爲背景，來解釋特定時空下文藝作品中的主題與當代意識形態、政治權力運作之間的相互關係。

新歷史主義的興起

新歷史主義的觀念、研究主題、研究方法開始於 1970 年代後期與 1980 初期，由一群研究英國文藝復興時期的史學家所提出。他們把注意力指向文學形式，探討形塑一個社會和經濟情況中，文本所扮演的角色，諸如文學的贊助、檢查制度和出版的管制等問題，其重點是對文本作分析。

另外，英國浪漫時期文化研究者也發展出與前者平行的觀念，認爲文學和歷史之間存在著「互爲文本」(intertextuality)的關係。他們認爲文學作品中的表徵(representation)並不是在反應事實，而是意識形態凝固化的形式。他們把批評的步驟視爲「政治性的閱讀」(political reading)，並以類似佛洛伊德的心理機制之觀點，認爲文藝作者會因爲自身的立場而不可避免地，或有意無意地藉著「鎮壓」、「轉移」或「替代」的心理機制，把當時社會上所存在

的實況和矛盾之處，加以掩飾或使之完全地省略到靜默和「不存在」的地步。政治性閱讀的基本目的在於揭露這些意識形態的掩飾和鎮壓，以期發現在政治的和歷史的衝突與壓抑下，找出那些被隱藏或未曾被提及的真實主題，因為他們相信，這些才是歷史的真實面貌。

共同觀點

1. 文學並不佔有一個獨立於經濟、社會、政治傳統且「跨越歷史」的美學領域。相反地，在上述這些領域中，文本並不佔有獨一無二的地位，也不具有特權。傳統批評學的謬誤，在於把文本（例如一本小說），看為自治的獨立個體，有條理地形成一個結構上的有機體，而且在其中的衝突皆被藝術化地解決了。事實上，很多文本之間呈現出分歧、不和諧的聲音，這顯示文本不只表達正統思想，也表達創造文學的時代之顛覆性力量。文本研究的重點是要去了解文本本身所提供的包含權力、階級、性別和社會群體等未解決的衝突效果，這效果才是建構文本表面意義的真正張力。
2. 歷史不是由同質的、穩定類型的事實和事件所組成，因而，歷史不可當作一個時代文學背景的解釋依據，也不可簡單地說，文學是在反映歷史，評論也不可用一種簡單、唯一的歷史觀，去解釋決定一個時期文學特質的物質狀態。對新歷史主義者而言，文學文本深植於時代情境中。正如威廉斯所說，整個實存的世界是一種生活方式的整體表現(total expression)。歷史不是統一體，而是由形貌複雜的矛盾與衝突、主流與非主流的思想、衰微與興起的活力所充斥的實體界。文學是在社會機構、信仰、文化權力關係、實踐、製造等所組成的網路中，互動的要素之一。這些要素構成我們所說的歷史。

不管在單一文本內、話語之間、不同種類的文本之間，或文本和生產它的制度文化等情境之間，都存在著「交涉」、「交換」、「交易」以及「流通」等情形。格林布拉特(Stephen Greenblatt)指稱：導致藝術品生產和流通的「交涉」，牽涉到一個互相有益的交易，其中包含了愉悅和興趣之回饋，在此「交涉」過程中，社會所主導的價值觀、金錢和名望，都永遠不變地牽涉在內。

3. 不相信在作者、作品中的人物、觀眾群三者間擁有相似的人性關懷主題。在資本社會中，文學被認為是自由和獨立的創作，而作者擁有整合、獨一無二、持久的個人身份。新歷史主義者雖也承認作者擁有自由和原創性，但這樣作並不像傳統批評，只為了解釋一個作者的文藝發明和特殊的藝術技法，而是為了保持理論可能性的開放，因為個人可以感覺或發動社會權力結構中的改變，在此，個人的主體性和功能即為一種產物。
4. 作者總會被時代的情境與意識形態所塑造。新歷史主義者認為，想要客觀且無私地評論一篇文學作品，這種想法與人本主義崇高的理想一樣，是遙不可及的。

新歷史主義者認為歷史的過去與現在並非是一致的，而是不連貫、斷裂和不相干的。藉此，他們希望能與早期的文本保持距離，以便找出過去與當代在意識形態上不同的地方。

第七節

藝術批評範例

以上我們所提到的都是當代藝術批評所常見的理論，它們之間各有不同的關注焦點，但是把這些理論交互使用，可能就是一種可以用來解釋與評價藝術品的理論基礎。

為了解各個理論之間有何不同，我們可以從下面所舉的兩個例子，分析它們之間的差異性，首先，我們先看從馬克思主義批評的觀點，如何詮釋科普利(John Singleton Copley, 1738-1815)的《瓦特森與鯊魚》(Watson and the Shark) (圖 14-15) 這幅畫。

範例（一）

科普利的《瓦特森與鯊魚》

科普利於 1778 年作《瓦特森與鯊魚》，當時正值美國獨立戰爭時期。長期以來，英國在美洲殖民地日形強大，殖民們曾幫助英國



圖 14-15 瓦特森與鯊魚 科普利 1778

戰勝法國，取得大部份土地，獨佔美洲的霸權。殖民人口的增加，開發新土地是必然的趨勢，但是 1763 年英國以無法保護為辭下令不許移民向西發展，對殖民來說，這藉口是變相的高壓手段。再者，為治理大塊新領土，舊殖民政策顯然不合適，英國政府通過一些新的稅法，名目是管理貿易，實際是增加稅收，強制殖民只能與英國做買賣，向英國繳稅。殖民對高度自治已很習慣，他們需要更多的自由，而英王實施新制度，加緊控制，引起殖民的強烈反彈。

1773 年發生波士頓人拒繳茶稅，將茶葉拋落海裡的波士頓茶黨事件(Boston Tea Party)，殖民與英國關係惡化，於 1774 年費城會議中，代表通過一個決議，聲明不服從強制法案的規定，是十三州團結互助的開端。此後一連串的抗爭和衝突，直到 1776 年春，一個以傑佛遜(Thomas Jefferson)為首的五人委員會被任命草擬〈獨立宣言〉。

這份宣言中指出人生來平等，享有相同的人權，即生存、自由和追求幸福的權利。它認定政府是屬於人民的，如果一個政府不尊重民意及不謀求人民的福利，則人民有權去建立一個新政府。獨立宣言的作用，不僅公開宣佈分裂，更重要的是宣佈一個新國家的誕生。1776年7月4日，大陸會議公佈〈獨立宣言〉，殖民地與英國正式決裂，殖民理解到這是革命的起始，亦是命運的轉捩點，他們準備為宣言中的權利而戰，並且堅信這場戰爭的最後勝利是屬於自己的。

畫面中，落水的瓦特森代表美洲殖民的人權，赤裸裸的是基本的，是天賦人權的；而正一步步靠近想吞噬他的鯊魚，代表的是英國政府，是英國的壓迫和干預。船上的人們正是美洲大陸上各式各樣的人，有來自英國的殖民，有當地的黑人、有男人、有女人、有老人、有小孩……，他們一面解救落水的瓦特森，一面試圖去趕走鯊魚，攻擊鯊魚。就像獨立宣言般，爭取並保衛基本的人權，另一方面擺脫棄絕英國的控制和壓迫。畫家以畫面上人物動作及表情的生動來突顯這一緊張情勢，充分洋溢著美洲人民堅持獨立的革命熱情。（王怡璇，1998）⁹

接著，我們比較一下，從女性主義批評的觀點，如何詮釋這同一幅畫。

範例（二）

科普利的《瓦特森與鯊魚》

這件作品的作者是科普利，所描繪的是在海上的一群人正在拯救一個快要被鯊魚吞噬的男子，發生的時代為西元18世紀，地點在今日古巴的哈瓦那港。

在這幅畫中，我們可以發現，其描繪的角色清一色為男性。這使人想要去問：這個社會對女性的看法究竟為何？在傳統的社會中，女性是不被允許上船的，尤其是在社會分工中，女人的工作並不包括出海捕魚這一項。因為不論在東西方，都有禁忌指出，女人會為船隻帶來霉運。而在18世紀這個時代，一般女性的地位並不高，雖然英格蘭的上流社會不乏有女性貴族或甚至是女皇的存在，但是即使是這些女性貴族也仍受到其家長或丈夫的限制，遑論一般平民了。女人不但要操持各種家務，再加上戰爭使男性人口減少，因而

女性也須負擔家計，但其身分仍低男性一等，甚至時常是可被販賣的商品。

而這幅畫所展現的是「英勇的男兒在海上冒險犯難的事蹟」，甚至作畫的動機即是瓦特森為了紀念此事而委託畫家所作的，而畫家也由此畫的展出而在倫敦獲得相當的評價。換個角度看，若科普利所畫的是一個女人為了拉拔她的孩子，而辛勤工作把自己弄得不成人樣，甚至是出賣自己的身體，他會獲得什麼樣的回應呢？在那個講求古典與浪漫的時代，科普利所能得到的很可能是不受重視然後抑鬱而終的下場吧！或者假設畫家是個女性，那麼她根本不可能以此糊口，除非她是一個大家閨秀，以繪畫為興趣，才會被允許作畫，但她的作品也只能是用來陶冶對藝術的品味，而不是拿來在皇家學院展出或用以換取自身的社會地位或財富的。

《瓦特森與鯊魚》成功地表現了剎那間的危險與緊張，誠為佳作；而其中對女性社會地位的表現，是受到時代背景影響使然，十分忠實而不矯作。但觀者在欣賞畫作之餘，是否應對當代甚至是現代的女性地位有所反省呢？（吳雅卿，1998）¹⁰

批評對象背景說明

看完了這兩個批評者的解說，我們或許會感到好奇，這兩個批評者看到的是一幅什麼樣的畫？科普利又是怎麼樣的一個人？他為何要作此畫？製作這幅畫背後的事實是這樣的：

科普利出生於美國波士頓。美國早期殖民時代的繪畫以肖像畫為主流，科普利的早期創作生涯也是以製作肖像繪畫為主。美國獨立革命前兩年，即1774，科普利在其英國貴族岳父反對支持美國獨立運動之下，離開美國波士頓，舉家遷往英國倫敦。

18世紀中葉以後，被視為藝術主流的美術學院藝術傳統，開始安排了年度展覽會，由藝術家將作品送去參展以吸引買主。通俗題材或是大幅尺寸、色彩奪目的畫作成為吸引買主的主流，也對藝術家產生極大的挑戰。其中，以時下受大眾注目的新聞事件為題材的歷史畫，受到相當大程度的歡迎。

1774年渡海而來的科普利，為了得以在當時的英國畫壇有一立足之地，經過一段時間的摸索，在1778年他以當時的新聞事件—古巴哈瓦那(Havana)

港口附近發生的鯊魚攻擊人的真實事件為題材，創作出了《瓦特森與鯊魚》這一幅畫。畫的內容是一位名為瓦特森(Brooke Watson)的年輕海軍後補軍官，在哈瓦那港口海中游泳時遭受鯊魚的攻擊，畫中顯示的是，鯊魚已咬去瓦特森一隻小腿的肉，第二次的襲擊又咬去了他的腳踝。當鯊魚準備進一步吞噬掉他時，瓦特森的船友們即時趕到現場對他伸出援手，畫面所呈現的即是那戲劇性的一刻。

在《瓦特森與鯊魚》的例子裡，藝術批評的重點是「我們看到的是一幅什麼樣的畫？」也就是說，此畫所要傳達的意涵是什麼？但是，就像藝術鑑賞一樣，同樣一件藝術品，不同的欣賞者有不同的感受，批評者在看同一幅畫時，也會因為批評觀點的不同，產生分歧的解釋。

以上兩種批評角度顯示出這樣的一個事實：藝術批評誠然不是一種可以完全客觀化的知識；不同的理論觀點導致不同的結論，不同的人對同一件藝術品，仍然存在著不同的意見。然而，它們仍然存在著一個共同的目標，它們在幫我們解讀藝術品的意義，評價藝術品的價值。

第 15 章

你如何詮釋藝術作品並給予評價？

我們已在第 14 章談到，藝術批評分析的對象不外乎藝術家、作品的內容、作品創作時的歷史情境、作品的形式、以及觀賞者這五個對象。從這五個對象的分析中，藝術批評試圖從藝術品中找出它的意義和價值之所在。在這一章中，我們將應用這一套概念來分析藝術批評的方法和寫作原則。

第一節

審美價值與藝術價值

任何一件作品都由內容與形式兩部份構成。因此，藝術批評有兩個標準，一個是審美價值標準，一個是藝術價值標準。審美價值標準是衡量作品思想內容好壞的尺度；藝術價值標準則是檢驗作品藝術性價值高低的尺度。

審美價值

審美價值不是藝術品本身的屬性之一，它是觀賞者主觀感覺下的產物。藝術品的審美價值只發生於欣賞者的鑑賞過程。就經驗事實而言，一件藝術品總是以某種具體化的方式對觀賞者顯示它的意義。然而，要體會一件作品，觀賞者必須先有異於日常生活的審美態度。在審美過程中，我們在藝術品中找到審美對象和審美意象。

換句話說，審美價值是主觀的價值判斷，只存在於欣賞者的經驗中。一件藝術品所喚起的愉悅（不論是我們真實的精神狀態或經驗的本質）都不包

括在作品本身之內。這種愉悅完全停留於作品之外。就某種意義而言，心神狀態的愉悅對欣賞者是有價值的，作品本身並未被賦予某種愉悅的元素。愉悅屬於工具性的價值，而非本質性的價值。在審美活動中，愉悅的工具性價值取決於觀賞者，亦即愉悅是觀賞者在審美過程中所獲得的回饋，「愉悅」本身只是觀賞者的精神狀態，而不存在於作品之中。當一個觀賞者在情感上不再對一件藝術品有所反應，或該作品不再吸引他時，作品即變成一個不相干的東西。因此，我們可以說，愉悅是審美價值，而非藝術品本身所擁有的價值¹。簡單說，審美價值只屬於精神領域，要求觀賞者的參與，而且其價值不是「自我明證的」(self-evident)。

藝術價值

藝術價值是藝術品本身的屬性之一，它是存在於藝術品中的客觀事實。基本上，藝術品的藝術價值無須與鑑賞者的審美感興產生關聯。藝術價值必須符合下列要求：(1)藝術價值並不是我們任何的感官經驗，或我們在與一件作品互動時的精神狀態；(2)藝術價值不是一種喚起愉悅形式的工具；(3)藝術價值是一種作品本身獨特的特徵；(4)藝術價值存在於只有當它的必要條件是以作品本身的性質呈現時；(5)藝術價值就像形式一樣，是可以在作品中找到的東西。

藝術價值是某種從藝術品本身浮現的東西，並在作品內有其自身的存在基礎。藝術價值的內容，基本上有兩大類：(1)與藝術的技藝之優劣有關的，亦即藝術創作的技術；(2)一件作品所擁有的各種本質與組成份子，如構成藝術品的各種元素和藝術組織原則。

以羅丹的大理石雕像為例，羅丹的雕刻吸引我們的地方乃在於其處理表面的技術，使其婦女雕像的身體部份，在視覺上顯現柔軟的感覺。這種處理大理石表面的方法是藝術技法。技術的完美同時給作品某種藝術價值，在作品本身就可檢驗到，無需任何主觀的經驗或讚歎、愉快等心理狀態的認同。簡單說，藝術價值只屬於物質領域，其存在不需要欣賞者的參與，其價值是「自我明證的」。

任何一件作品都可能同時擁有審美價值和藝術價值，但也有例外，例如，某些流行音樂，審美價值很高，藝術價值卻很低或甚至付之闕如。相反的情形是，某些純造型藝術，藝術價值高，但缺少審美價值（圖 15-1）。

第二節

藝術批評的原則

完整的藝術批評，要兼顧作品的審美內容與它的藝術形式，更要從兩者的融合上，去分析、評價作品的藝術成就和審美價值。只凸顯某一方面，都必導致藝術批評的片面性。主張「為藝術而藝術」的批評，在評價作品時往往只用藝術標準，或誇大了藝術形式的價值，而忽略藝術的審美價值，或否定藝術作品具有審美功能。相反地，主張「為人生而藝術」的批評，只講究藝術的功利性，只看到作品的審美價值，抹煞藝術表現的重要性，把審美價值標準看成是唯一的標準，容易導致審美價值就是一切，藝術批評遂變成了意識形態傳播或說教。

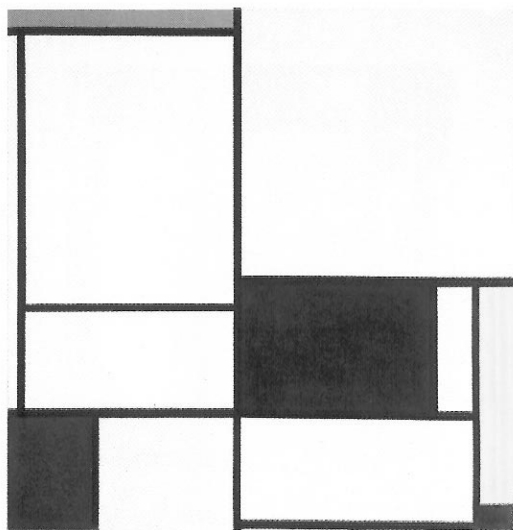


圖 15-1 場景 II：有紅、黑、黃、藍和淺藍的作品 (Tableau II: Composition with Red, Black, Yellow, Blue, and Light Blue) 蒙德里安 1921

任何一件藝術作品都可能同時擁有審美價值和藝術價值，因此藝術批評必須同時兼顧這兩方面的分析。然而我們也都知道，古往今來，藝術作品浩如煙海，種類和體裁繁多，形式和風格各異，因此，進行審美價值和藝術價值的分析，絕不可能有固定不變的公式可循。不過，前人的經驗值得重視，當代各家批評理論也必須融會貫通加以運用。下列是進行批評分析時必須掌握的原則：

1. 要分析作品的藝術價值，也要找

出作品的審美價值所在：好的藝術必然在感動人之際，顯露在形式與技巧上的卓越。以文學作品為例，成功的作品必然是「詞」、「情」融合，渾然天成。「詞」代表作品的形式與結構，屬於藝術價值的領域；「情」代表作品的內容與意涵，屬於審美價值的領域。過分突顯「詞」或「情」的重要性，都無法理解藝術品的價值所在。

2. 要把作品放到其產生的歷史環境中，進行全面分析：因為任何一件藝術作品，總是在一定的歷史背景下產生，而且總是帶著作者的思想特性。離開了歷史背景的脈絡，藝術品的價值就無從衡量了。
3. 要掌握作品所傳達的內涵：從剖析形象入手，去探索作品所要傳達的思想意義。如果說，藝術家是藉著形象表達思想與情感；批評家則是通過剖析形象，找出藝術家所傳達的思想與情感。
4. 要從技法的運用上，去分析作品的藝術價值：古往今來，所有優秀的作品莫不是每一個傑出的藝術家，將自己獨特的藝術構思，透過表現手段，反映自己對生活的特殊感受和評價。傑出的藝術家總是得心應手地運用各種表現手法去塑造形象及表達思想。藝術技法運用得成功與否，關係著作品的成敗。因此，從藝術家對技巧的運用上，可以看出作品的藝術成就及決定作品的藝術價值。傑出的作品不但能提供感人的內容，也必然在技法上令人印象深刻。個人獨特的表現技法，意味著技藝精純之外，作者在藝術元素與構成原則使用上的匠心獨運，也構成了與眾不同的風格。

第三節

藝術批評的方法與步驟

在批評一件藝術品時，我們可依以下的順序分析批評對象：(1)內容；(2)形式；(3)藝術家；(4)歷史情境；(5)觀賞者。

在「內容」一項，我們要描述我們看到的內容，包括它所使用的題材和可能含意、作者的可能表現意圖等等，簡單說，就是「作品呈現了什麼？」

「形式」一項，指的是藝術品本身的結構，包括它所使用的元素與構成

它的原則，或者說，我們需要了解的是，「作品是如何組織起來的？」

在「藝術家」一項內，我們要找出作品的創作者生平。

在「歷史情境」一項中，我們必須知道的是藝術品的製作年代、當時的政治、經濟、文化氛圍以及一般社會背景。

「觀賞者」一項，包括藝術品完成時代的與後來的收藏者與觀眾，當然更包含當代的。

「觀賞者」並不僅僅指觀眾、聽眾、閱讀者而已，雖然這些都是藝術最重要的鑑賞個體，尤其是文學類藝術，閱讀者更是使文學得以存在的基本條件。但是，在現代社會裡，藝術得以流通，還仰賴其他中間人物的參與，如文藝理論學者、評論家、美術史學者、藝文記者、文化官員等等，這些人可說是藝術品的積極觀賞者，他們的觀點往往左右了藝術品的價值判斷，因為，一般人常常是透過他們的觀點，作價值的判斷。

在「觀賞者」一項內，我們了解的正是在後者的觀點下，「作品有多好？」我們可採用他們的意見，以作為自己評價該作品的參考指標。當然，我們也可以完全不同意他們的看法。畢竟，每一個時代的人，對同一件藝術品是可以有不同喜惡態度的。

一個合格的藝評家不但要有分析作品的的能力，同時也應具備藝術常識與藝術史的知識。一個稱職的藝術批評者應該知道，如何在作品中找出藝術家創作的題材、技法、動機，以此評估藝術家在創作中的表現。另一方面，藝術批評者也要知道如何在書本、文獻、書信、檔案、論述文章等作品外圍的資料中，為藝術家及其作品做詮釋與歷史定位。

對一個稱職的藝評家而言，在面對一件藝術作品時，他要了解的事情，大致上有兩大方向，一個是在作品之內，另一個是在作品之外。在前者中，他要了解的問題包括：(1)作品呈現了什麼？(2)作品是如何組織起來的？(3)作品的意涵是什麼？(4)作品有多好？這些問題都可在作品中找到解答。在後者中，需要知道的問題有：(1)作品的創作者及其完成年代；(2)作品完成的地點；(3)作品的風格；(4)創作者（或作品）所接受到的影響；(5)創作者（或作品）對後人的影響。這些問題都必須從作品外，尋找答案。簡單說，藝術批評所需要知道的事情，基本上包括了作品本身，以及跟作品有關，但在作品中

看不到的東西。

根據批評理論學者梅尼爾(Hugo A. Meynell)的說法，一個合格的批評家必須具備審美的感覺力和創作技藝的知識，並盡可能地將這兩種能力聯結在一起，以從事批評的工作。他不但要能分辨什麼是構成審美滿足的組成元素(constitutive properties)，他更須了解什麼是促成審美滿足的有益元素(conducive properties)，如此才能正確地詮釋作品的價值所在²。

第四節

藝術批評的分析步驟

內容

在描述內容(content)時，評論者的任務是去發現作品中的意涵(meaning)、情境(mood)或觀念(idea)所在。但是在描述時，評論者應假設他對眼前的作品一無所知，包括作者是誰、製作年代、創作動機等。他應只需看圖說故事。在描述內容時，我們不能再把藝術品看成是一種自足的視覺結構，僅具有我們可以正確感覺到的固定意義。相反地，在描述內容時，作品本身負載著不自覺的運動，它們的意義是我們主動投入與視覺結構交往之下產生的。

我們不應把一個作品當作是一個意義深遠且完整的結構體，相反地，意義是我們在描述時產生的。如同讀者反應批評家所主張的，一件作品的意義是讀者的產品而非藝術家的創作物。藝術作品雖是作者試圖控制觀眾反應的產品，但在結構中總還是會有很多的空隙或不確定的因素。在分析過程中，我們必須藉著作品所呈現的因素，參與主動的創造。

我們主動的創造是否會導致離題？根據伊瑟的說法，讀者可分為兩種：暗示性讀者和自發性讀者。暗示性讀者被作品本身塑造成會用很精確的方法去回應作品的「誘人回應結構」。而自發性讀者，其回應必定帶有個人自身經驗的色彩。但是不論我們是屬於哪一種讀者，我們皆以自覺意識的過程建立起作品部份的類型，因為作品本身具有某些普遍認同的客觀特徵（例如，

我們不會把畫中的樹看成河流，雖然每個人對同一棵樹的理解，不見得會是一致的），因此藝術品一直可以被局限於一個可以理解的意義和範圍內。正因為我們對於作品總會在作者的原意之外，額外地添加個人的意義，因此在這個閱讀的過程中，我們其實是在建構一個對我們而言是充滿意義的整體。這些是我們對作品的預期所產生的。

在描述內容過程，當代批評理論中可以援用的，主要是讀者反應批評，其次可以視實際情形，參考符號學、新歷史主義、馬克思主義、女性主義等批評理論。

形式

基本上，我們必須承認，在某種程度上，藝術所使用的形式(form)已在藝術品中形成自足的生命。形式分析的原則是要客觀，並要引用客體的形式本性，把作品本身的形式自主性，看成如同本身獨立存在一般，並在細讀作品中，分析作品形式的相互關係，找出構成作品組織間的特殊手法。

分析藝術形式的原則基本上是結構的，其特質是分析藝術元素的個別功能、元素間的互動效應及結合而成的元素所達到的技法。形式分析的重點在於全盤架構和個別形式元素之間的系統性連貫問題。

我們必須注意到，一件藝術品，不論是文學、美術、音樂、舞蹈、戲劇，或任何形式的作品，關注的焦點應該是一個意義架構；這個意義架構主要是建構在以藝術元素為形式素材、以藝術原則為構成骨架的形式基礎之上。

在分析形式時，評論者應試著去了解一件作品中的「藝術元素」(elements of art)是如何被有機地組織起來。所有視覺藝術品都是由各種不同「藝術元素」，包括色彩（色相、彩度、明度）、明暗、線條、紋理、形狀及空間所組成。而這些元素經過藝術家按照不同的藝術原則(principles of art)，包括均衡、對比（強調）、和諧、變化、漸層、運動（旋律）、比例及統一，構成各種不同的視覺效果。

在進行藝術品形式分析時，藝術批評學者密勒(Gene A. Mittler)建議評論者使用「設計圖表」(Design Chart) (圖 15-2)。從「設計圖表」中，評論者就

設計圖表		藝術原則						
		均衡	對比	和諧	變化	漸層	運動	比例
藝術元素	色彩 色相	(2)						
	彩度		(1)					
	明度							
	明暗							
	線條						(5)	
	紋理				(4)			
	形狀							
	空間							(3)

圖 15-2 「設計圖表」
密勒

畫中的藝術元素與藝術原則找出畫中的組成原理，藉以探討作品效果從何而來。評論者此時的目標是形式的分析，內容則應暫時擱置。其作業方式是在設計圖表中找出畫作中表現較為明顯的元素與原則的組合（如明暗—漸層、明度—和諧、紋理—變化、形狀—對比等），然後再逐一解釋其組合之間的關係，及其產生的特殊意義。

在「形式」分析過程中，當代批評理論中可以援用的主要為新批評，其次可以視其實際情形，參考結構主義、符號學等批評理論。

藝術家

描述藝術家(artist)旨在敘述作品是由何人、何時、何地製作出來；換句話說，在分析藝術家或創作者的過程中，首先要知道的是：(1)作品的創作者；(2)作品完成的年代；(3)作品完成的地點等事實。此外，創作者的出身背景、社會地位、美學觀點、風格等也都是研究的對象。這些因素往往決定一件藝術品最後的風貌。

在分析藝術家時，下列三點應列入考慮：

藝術家的風格表現能力

偉大的藝術家都有特殊的眼光。例如，在畫作中，藝術家以獨特的方法傳達他所眼見的世界。歷史學家稱此獨特的表現方式為個人風格（圖 15-3）

。另一方面，多數藝術家在表現的技法上或觀念上都會與其同時代人有關，此為群體風格（例如莫內與法國印象派風格上的關聯）（圖 15-4）。評論者在做歷史的分析時，應即指出藝術家的風格特色或獨特的表達概念，然後再與同時代或同一流派的藝術家比較，了解藝術家歷史價值之所在。

藝術家出身的社會階級

藝術家出身的社會階級必然在一定程度上，影響他的創作內容與審美趣味取向。階級成分事實上關係到藝術家的教育機會和生活方式，甚至人生觀，亦影響到藝術家的職業視野與品味，這種複雜性可以說是恆常地具有其重要性。

藝術家的階級審美品味認同與發展幾乎出現在歷史上的每一個時期與每一個地區。藝術脫離不了社會階級意識的支配，對它的認同與排斥都跟藝術



圖 15-3 安晚冊 朱耷（八大山人） 明代



圖 15-4 1878 年 6 月 30 日・巴黎蒙托各街
莫內 1878

家的出身階級息息相關。

藝術家的創作自由度

藝術家是一個被權力遊戲和特定時代意識形態所塑造，且被置於適當位置的主體，他也許可以為個人的主動保留一些機會，但是作者的創作自由範圍在哪？我們應該認清，藝術被認為是自由或獨立的創作，而藝術家擁有完整的、獨特的、持久的個人身份，是一種廣泛存在於資本文化中的幻覺。儘管我們必須承認藝術家擁有自由和原創性，但我們更應該去了解，是什麼社會動力促成或抑制藝術家的獨特風格與新技法發明？

在分析「藝術家」時，當代批評理論中可以援用的主要為新歷史主義，其次可以視實際情形，參考後結構主義、馬克思主義、文化研究、女性主義等批評理論。

歷史情境

在分析作品的歷史情境(context)時，依照新歷史主義的說法，下列幾個觀點必須列入考慮：

1. 藝術並非被超越時空的價值標準所支配，也不佔有一個外在於經濟、社會、政治傳統的「跨越歷史」的美學領域。相反地，一個圖像或一則文本只是在宗教、哲學、法律、科學等等眾多隸屬於特定時空情況下的一個圖像或文本罷了。在上述這些領域中，圖像或文本並不佔有獨一無二的地位，也不具有特權。
2. 歷史不是同質、穩定類型的事實和事件所組成的，因而，它不可當作是一時代背景的解釋依據，也不可簡單地說是在反映歷史。任何一個圖像或文本都深植於時代情境中，是在機構、信仰、文化權力關係、實踐、製造的網路中互動的要素之一。這些要素構成我們所說的歷史。不管在單一文本內，話語之間，或不同種類的文本之間，或文本和生產它的制度文化等情境之間，都存在著經濟系統對美學的互相滲透之事實。
3. 歷史的過去與現在並非是一致的，而是不連貫、斷裂和不相干的。在這樣

的認知基礎上，我們才能與早期的文本保持距離，以便找出過去與當代在意識形態上不同之處。

當詮釋一件藝術品製作的歷史情境時，藝術批評考慮的是：(1)當代審美理想對藝術家的影響；(2)當代社會對藝術家的期待；(3)藝術家創作時所持的理念等等。大部份現存的藝術品，都是藝術家在他生活時代下的產物。每一個時代的藝術家，不論他是否意識到，必然受到當時的審美理想所影響；不論他是否順從了當時的社會對他的期待，每個社會都存在著對藝術家創作上的期待；不論藝術家本人是否察覺到，每個藝術家在創作時，都多少會保有與他人不一樣的創作理念。這些因素，往往是形成「時代的風格」與藝術家「個人的風格」的意識形態基礎。

就時代的風格來說，當代審美理想對藝術家的影響和當代社會對藝術家的期待，這兩者是形成時代共同藝術風格的意識形態基礎。就個人的風格而言，藝術家創作時所持的理念也是決定性的因素。

在分析作品的「歷史情境」時，當代批評理論中可以援用的主要為新歷史主義，其次可以視實際情形，參考馬克思主義、文化研究、接納理論、女性主義等批評理論。

觀賞者

分析「觀賞者」(spectator)的目的在於對作品整體的評價。「觀賞者」一詞在此不但指一般大眾，也包括評論者本人，後者的角色尤其重要。評論者是作品觀賞者的重要成員之一，他的批評往往左右著一般大眾對一件藝術作品的看法。評價的工作帶有主觀的成分，因為一件藝術品它所隱藏的意義往往是十分複雜的，它可以因不同的人而有不同的詮釋，評論者可就他個人的見解做主觀的解釋。在評價的過程中，評論者要探討的並非畫中的題材，也不是視覺效果而已，而是批評者對藝術家、內容、歷史情境、形式等各方面表現的評估。評論者在此階段不但可以表達自己的看法，也可以引述別人（包括一般大眾與專家）的觀點來支持或強化自己的看法。

因此，分析「觀賞者」的工作可看成是藝術及審美價值的判斷。某些作

品比其他作品重要或傑出，因為它們呈現出更優越的表現技巧，這些技法甚至對後代的藝術家有啟發作用，這是屬於作品的藝術價值；同樣地，某些作品比其他作品重要或傑出，因為它們表達了更深刻的思想情感，提供大眾更多的審美享受，這是屬於作品的審美價值。評論者在此步驟要做的是決定一件藝術品在藝術及或審美上的重要性有多少。

另外，在分析觀賞者對藝術品的反應時，我們要時時提醒自己，批評的觀點一方面是會隨著時代與意識形態在改變，另一方面，後世的讀者和評論家在接受了早期的批評觀點之後，會使一件藝術品衍生更多更分歧的意義。我們無須堅持自己的看法才是最終的解釋，相反地，我們應該先放棄尋找「終極」詮釋的想法。在某種意義上，我們可以說，所有的藝術詮釋都只對當代人產生意義，所有的詮釋都只是現階段的，因為後世很可能又會有新的詮釋。

分析「觀賞者」時，當代批評理論中可以援用的主要為新歷史主義與接納理論，其次可以視實際情形，參考新批評、結構主義、符號學、讀者反應、文化研究、女性主義等批評理論。

第五節

藝術批評實例：《王羲之觀鵝圖》³

以下就是根據上述的方法與步驟所寫成的藝術批評，對象是元代錢選所畫的《王羲之觀鵝圖》（圖 15-5），方法上是當代各家批評理論的交插運用：

內容

眼前中央部位，我們看到一座涼亭。亭內有一穿著古裝的男人正站在欄干旁凝視著湖中戲水的鵝。涼亭內，男人後側站立一兒童。這孩童似在看鵝，但又好像只是對空發呆，他雙手合抱於胸前。老少之間的關係似乎不像父子，倒很像是主僕。兩者之間的主從關係可從兩人站立的距離揣摩出來。



圖 15-5 王羲之觀鵝圖（局部） 錢選 元代

前景處，有一些石頭，它們的形狀有尖銳的，有平滑的。岩石下、湖岸旁長了一些水草。涼亭看起來是蓋在湖邊的。涼亭的隔岸是一處竹林。竹林之後不見任何景物存在。竹林背後彷彿是無限的天際。此畫整體印象是平靜、涼爽。畫中唯一有動作的是湖中的兩隻鵝。

在仔細分析此畫的結構後，我們仍然很想知道為何畫家要將老者與鵝列入視覺形式上的焦點。畫家在此畫中想告訴我們什麼訊息呢？首先，讓我們假設畫中的主角是中國古代的某個官吏（他的穿著不像我們熟悉的普通市井小民）。第二，站立一旁的孩童可能是老者的書僮或僕人。第三，從畫中景

物看來，老者與書僮正外出郊遊，因為涼亭所在無其他屋舍，判斷為公眾出入的水榭樓台之類。第四，從主僕身穿長袖可看出這時若非初春即為秋分時節。畫中顯示的是長者正享受著他的郊遊。而且從他的神態可感覺到他正觀賞鵝在湖中嬉戲的樂趣。從他的表情中，我們似乎可以聽到他正對著書僮說：「你瞧！這些鵝的游姿多美啊！」（或者他只是在喃喃自語）。不過，從書僮僵立的姿態看來，他似乎對其主人的興致無動於衷。

整體而言，畫家在此畫中所要表達的似乎是記載一件歷史傳奇或軼事。他在形式構成上試圖以最簡約的手法既描述事件又交待事件所發生的時空背景。

形式

在《王羲之觀鵝圖》中，我們首先可以找出畫中「藝術元素」與「藝術原則」之間最明顯的幾種組合關係。這些關係包括：(1)彩度—對比；(2)色相—均衡；(3)空間—比例；(4)紋理—變化；(5)線條—運動這五種組合（參見圖15-2）。

當我們試著從畫面結構去了解此平靜、涼爽的感覺是如何造成時，我們驚異地發現，此畫中僅用極少數的顏色——綠、藍、褐三色而已。在舖陳平靜的感覺之際，色彩的鮮艷度並未因而被犧牲。此畫的裝飾性效果其中之一即來自褐、綠、藍色與空白背景之間〈彩度〉⁴的〈對比〉。這三種色系穿插於各種景物之間（綠色出現在樹葉、湖岸、竹林、水草；藍在岩石上；褐分佈於樹幹、圍牆、樹葉、堤岸），因而形成〈色相〉分佈的〈均衡〉，是畫面清新而又平靜的原因之一。在〈空間〉的安排上，畫家使用三組平行線分離出近、中、遠三個層次的空間。這三組平行線同時以前多後少的〈比例〉強調前景的重要性，以及淡化遠景的視覺的地位。前景的〈線條〉出現在湖岸——從左向右各有三條水平線延伸至畫面上的右側。中景涼亭的欄干、屋脊所使用的線條構成畫中主題所在。遠景竹林前的湖岸線是框住整幅畫的空間要素（即最遠的景物在此打住）。

就〈紋理〉的〈變化〉而言，此畫不但應用各種不同線條描繪屋宇、人

物、樹石等輪廓線，即連樹葉的表現亦求變化。中景樹林使用各種不同筆法所形成的紋理，其目的大概是為了與前景的三棵樹與屋宇背後的樹叢區分所致。綜觀前、中、遠等各群的樹葉描繪法，觀賞者很快即發現畫家試圖以不同的〈紋理〉來〈變化〉樹葉的形狀，同時也藉以區別樹木所佔空間的前後關係。

此畫的〈運動〉產生於兩條交叉（暗示性）的〈線條〉。其中之一是順著涼亭的斜向欄干延伸至前景湖岸的尾端；另一來自鵝群游行的方向（面對涼亭台基）所造成的斜線。此兩條暗示性的斜線交集在涼亭下方的水面上。兩線之中，由鵝群所造成的斜線形成畫面的焦點所在，它引導觀賞者的注意力往來於老者與鵝群之間。它的斜線動向被另一條由前述涼亭連接湖岸所形成的斜線所平衡住，所以整體畫面的效果仍是靜態的、悠閒的。

藝術家

據學者考證，現存於美國大都會博物館的《王羲之觀鵝圖》為元代畫家錢選（約 1235-1301）所作。錢選在 1262 年時已中進士，但南宋亡後（1276），成為遺民的錢選終其一生未再步入仕途，也一直未曾離開過江蘇無錫的老家（離南宋國都杭州僅八十公里處）。錢選為宋、元交替吳錫八大才子之一。此八大才子直到 1286 年趙孟頫北上入京侍奉元朝之後才解散。

錢選為一文人畫家，擅長花鳥、仕女、走獸與山水等題材。山水畫中以其《浮玉山居圖》最具代表性，為中國近代繪畫復古之風的早期名作之一。本文介紹之《王羲之觀鵝圖》在筆法、著色、構圖上比《浮玉山居圖》更趨成熟，相信為錢氏晚期作品。

錢選的一生經歷南宋的滅亡及蒙古的入主中原，政治上的改朝換代改變了他一生的命運。宋亡時，錢選已屆中年，創作思想與畫風已臻成熟期。繪畫雖不能替他謀生，卻是寄情之物。更由於宋代院畫的消退，繪畫創作對文人而言有更大的創作空間。錢選及其當代人的復古之風即在此社會經濟與文化生態的轉型之際產生。

歷史情境

南宋皇家畫院為中國繪畫史上最具規模與影響力的繪畫流派，但畫院在13世紀中期因連年戰亂而停止其正常運作。俟元朝成立後，畫院制度即成為歷史遺跡。蒙古入主中原後，社會動亂加上經濟凋蔽，巨幅繪畫停止生產，藝術上舊日的贊助者如皇室、巨富已不復存在。錢選風格上的成熟期正面臨著宋元社會轉型期，新的社會形態正在形成中，畫家的創作環境也在改變中；新的藝術「生產模式」也逐漸在取代舊的生產模式。

觀賞者

此畫清晰地表達出畫中主角與鵝群的心境情態：平靜與快樂。平靜來自悠閒自得的人物，扶疏的樹木，以及環繞在主題人物與湖中鵝群的景物。快樂則來自嬉戲的雙鵝。如果此畫的重心是在表現老者看鵝的話，此畫的最明顯缺點可能是主題人物與鵝在整體比例上失之過小。如果畫家將人物與鵝安置在前景處，主題或許會更突顯，立意會更清楚。但就整體而言，此畫在表達春日婉約之美及人物、鵝群之安祥甚為成功；在佈局、設色、線條的運用上亦有可觀之處。

元初繪畫的復古運動目標並非回到過去。精確而言，是尋求以唐宋「精選的次傳統」為出發點，再另闢蹊徑。錢選在《王羲之觀鵝圖》採用的正是唐代青綠山水的傳統。在文人畫的領域內，唐代的青綠山水屬於次傳統，錢選以青綠山水為復古的摹本，但是運用上他並無意要全盤採用唐人的技法——包括使用鮮青、鮮綠的設色，以及尖峭的造形。「青綠山水」對錢選而言也許只能說是「歷史風格」(art-historical style)的借用而已。在《王羲之觀鵝圖》中，錢氏試圖將他熟知的山川、樹石、樓宇、人物套進唐代青綠山水的框架裡。但在歷史風格的套用上，錢選另外加入樸拙的成分，使之有別於以傳統青綠山水所具有的匠人風味。

從這個角度來看，錢選是屬於中國繪畫史上從古代轉變到近代的革新人

物。錢氏企圖為僵化的宋院體畫風注入新生命。復古運動雖非起自元，但錢選卻是歷史上第一個帶動復古並使之成為主流風格的中心人物。復古運動早在宋代即已開始，主要人物如李公麟、趙令穰、王誥。但在元以後，因文人畫抬頭及院畫式微，所以復古、擬古等不同「歷史風格」的一再借用相繼產生。錢選《王羲之觀鵝圖》在中國繪畫史上可視為「近代」文人畫創作觀念上的雛形。錢氏線性的風格在高克恭的畫中出現技法成熟的面貌，並且發展至明代仇英時已達形式上最完整的境界。

在《王羲之觀鵝圖》中，錢選要表達的是晉朝大書法家王羲之的軼事。相傳王羲之喜觀賞鵝之游水，並從鵝的頸部活動領悟出書法的運筆訣竅。

然而，就技巧熟練度而言，此畫並不十分完美。例如，畫中樹葉、竹林的筆法狀似圖案畫法。建築物的處理亦嫌拙劣，尤其是涼亭屋頂向後延伸的部分，以樹葉掩蓋，交待不清。湖中雙鵝游姿亦顯僵硬。這種僵硬與笨拙幾乎隨處可見。

錢選在此畫上所呈現的笨拙並非導因於個人技術的不成熟。錢氏早在童年即受繪畫訓練。從畫家傳世的《浮玉山居圖》（圖 15-6）中我們可以確定，筆墨格局處理上的笨拙是一種刻意的表現。「刻意的笨拙」是元初新繪畫的美學觀念。錢選的笨拙風格在中國山水畫史上成為另一支流派；他似乎認為「真正的品質永遠只顯現在有鑑賞力者的眼中，不管是什麼風格」。此新美學理想自元以後演變為文人畫不求形似的批評標準。錢氏所開的樸拙之風可以從趙孟頫的山水畫中看出其傳承（圖 15-7）。

推論元畫為何走向簡樸寫意的原因，答案可以從當時藝術創作的生產模式(mode of production)的改變找到。此「生產模式」的改變導因於社會上層結構（包括政治的、文化的、意識形態的）的轉變：(1)文化上的主導者（如宋代畫院）之瓦解，傳統藝術失去理論上的護衛者；(2)繪畫創作目標不再是為滿足王室、貴族、巨賈之品味；(3)自元以來，主導繪畫思想的是士大夫階層而非畫院宮廷畫師。此三項因素決定元代藝術生產方式的改變，而生產方式的改變隨後又決定了美學思潮的走向。因為文人成為繪畫創作的主流作者，但為「符合」他們「眼高手低」的生產方式，繪畫上的簡樸技法導致審美上重意境輕形似的美術觀念的產生。



圖 15-6 浮玉山居圖 錢選 元代



圖 15-7 水村圖卷 趙孟頫 元代

士大夫繪畫雖早在 11 世紀即已存在，但在元以後才正式成為中國藝術世界的主導者。宋亡後，士大夫繪畫（文人畫）開始成為文人之間溝通訊息、傳遞思想的主要媒介物。元以後，繪畫在文人的「生產」控制之下，逐漸與詩、書結合為一體，成為一個新的藝術形式。仔細檢視錢選的繪畫作品，則不難發現詩與書法在其畫中所佔有的地位。

從以上敘述中，我們看到一則關於元代畫家錢選所作《王羲之觀鵝圖》的批評，這則批評的敘述對象，根據它的順序，依序是內容、形式、藝術家、歷史情境、觀賞者。這個順序只是為了完整顯示各個被敘述的對象而已。在實際的藝術批評寫作中，這樣的順序並非定則，我們可以隨著實際上的需要，調整它們的順序。

第六節

批評與鑑賞的差異：一則實例

現在，我們就來看看批評者在〈當盧卡奇與李梅樹相遇於《黃昏》中〉一文中，如何詮釋與評價台灣前輩畫家李梅樹的《黃昏》（參見圖 12-2），也藉著這個實例，讓我們對照一下藝術鑑賞與藝術批評的區別在哪裡？在第 12 章中，我們已經看過三篇關於《黃昏》的藝術鑑賞寫作了。

當盧卡奇與李梅樹相遇於《黃昏》中⁵

【觀賞者】⁶盧卡奇是承襲馬克思主義美學的巨擘之一，他延續了馬克思、恩格斯的觀點，認為文學藝術都是一種實實在在的現實問題，它必須真實地再現社會生活和反應蘊涵深刻的歷史內容，因而任何真正偉大的文藝作品都必須奠基在偉大的現實主義上。

【藝術家】李梅樹(1902-83)在臺灣美術界上被視為一位頑強的寫實主義者，因他在 1940 年代後悖離了畫壇上盛行的野獸派、超現實的新興風潮，致力於臺灣鄉土寫實風格的創作，他無視旁人的猜疑和藝術創作的孤寂，在畫作中呈現他所真實面對的人物和環境。因此，反映現實是盧卡奇也是李梅樹對藝術創作的共同信念。

【觀賞者】盧卡奇在 1963 年出版的《審美特性》(The Characteristic of Aesthetics)一書中，清楚地說明他的現實主義美學觀點。他認為藝術的本質在反映現實，是以人的世界出發，故藝術反映離不開人的世界、人的感性與情感，但這不代表藝術反映只有主觀性而無客觀性，因為真正藝術所表現出來的情感與世界恆與藝術家所處的實際社會、歷史處境有關。依此說法，我們必須回到 1948 年，李梅樹創作《黃昏》時的社會和歷史中，才能瞭解此畫可能呈現的真實面目。

【歷史情境】1948 年，也就是民國 37 年，在前一年（民國 36 年）發生了臺灣歷史上的最大悲劇——二二八事件，臺灣同胞因不滿陳儀政府的經濟剝削和對臺胞的不合理待遇，在林江邁的私煙事件後群起反抗，全台陷入一片混亂和不安，陳儀最後採取了殘暴強制

的方式鎮壓了人民的抗爭。1947年的李梅樹不僅是一位畫家，同時也是三峽鎮民代表會的主席。二二八事件發生時，他理性地疏導了群情激憤的鎮民，因而使三峽未受到嚴重的波及；然而1934年曾與他共創臺陽美術協會的陳澄波卻在事件中被槍殺了。之後，各地仍不斷進行秋後算帳的清鄉活動，一直到1950年為止，使得眾多無辜的人民喪命於槍桿及強權下。身為一個知識份子，這一切都是令人無法忍受但卻又必須無奈面對的悲傷與苦痛，苦難的臺灣同胞除了咬緊牙關，勇敢的面對現實與未來外，他們又能如何？

【觀賞者】在《黃昏》中，觀者很容易感受到一股異於李梅樹其他畫作的氣勢來；這幅畫雖未有任何創作背景的記錄，但畫中沉重悲愁的語言卻可在畫中人物的神態中讀出。畫中人物無一是面對觀者，她們臉上流露的是認命、無奈的表情，因為沒有人能夠接受或改變這樣混亂悲苦的時局；但她們的生命仍要延續，因此即使太陽下山後就要面臨黑暗的來臨，大家仍要堅強的挺立於自己的土地上，努力耕耘，儲蓄能量，就如地上的地瓜一樣，雖然低賤，但卻充滿了強韌的生命力。

【內容】【歷史情境】1948年李梅樹除了完成這幅《黃昏》之外，也創作了另一幅《郊遊》

（圖15-8）。兩幅畫的構圖頗為相似，畫面呈現的氣氛亦是沉悶凝重，絲毫不見郊遊的喜樂氣息，相信這是二二八事件之後，一種無法令人忘懷的沉重與傷痛。因此就盧卡奇的藝術為社會、歷史的反映而言，《黃昏》就如同一頁史詩，它已成功地扮演了二二八事件之後，臺灣社會、歷史的代言人。

【觀賞者】除了再現歷史形象外，盧卡奇也提出了藝術的典型性問題。在盧卡奇之前，恩格斯即已指出寫實主義的

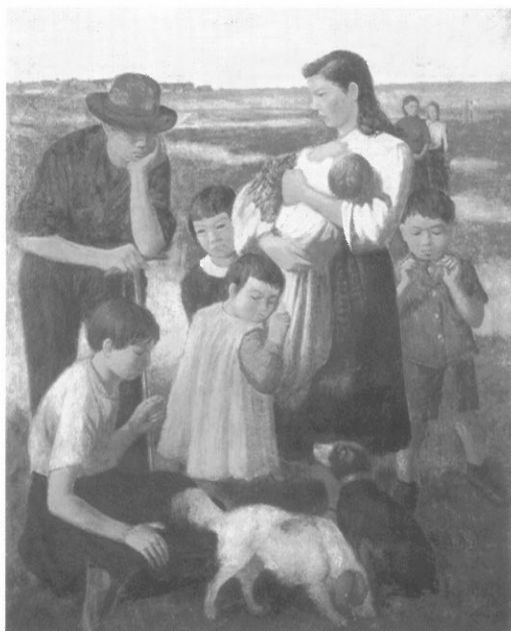


圖 15-8 郊遊 李梅樹 1948
油畫 162×130 cm (李梅樹紀念館提供)

要旨就在表現典型環境中的典型人物；典型指的是當時社會普遍的狀態。但盧卡奇補充了典型除了要具普遍性，更要有特殊性，才能反應出時代的個性與特徵。在《黃昏》中我們是否能看到盧卡奇所謂的典型呢？

【內容】光復初期的臺灣經濟仍以農業為主，尤其是在三峽這個純樸的小鎮，田野農地四處可見，農民以種植稻米、地瓜、蔬菜為主，因此畫中的背景雖然無法確切指認出其地點，但卻能傳達出地理環境的普遍性；至於畫中人物的裝扮及畫面出現的器具，包括竹箕、圓鋤、麻袋，都可明顯地判定其身份為農婦；農村婦女在當時除了料理家務外，下田協助農耕亦是重要的例行工作。

【內容】【形式】然而細看此畫的人物穿著，卻令人心生質疑，臺灣的農婦下田時會是這樣的裝扮嗎？在李石樵先生繪於 1947 年的《田家樂》中（圖 15-9），我們可以清楚地看到符合我們一般認知臺灣農婦的裝扮，那麼李梅樹筆下的農婦為何有如此不同的形像呢？陳英德的文章解答了我的疑惑。在〈日本、法國與臺灣早期藝術的初探〉一文中，他發現《黃昏》畫中的人物是取材、模擬自 19 世紀法國自然主義畫家柔爾·布列東(Jules Breton, 1827-1906)的《召回



圖 15-9 田家樂
李石樵 1947

拾穗人》，主要人物的服飾基本相同，其他人物略作更動。這樣的發現對曾經力讚此幅畫為臺灣鄉土寫實代表的人或許帶來不小的衝擊，同時似乎也削弱了典型人物所具有的普遍性。但個人以為處在一個風聲鶴唳的時代，李梅樹在傳達一些敏感的主題時必有其禁忌，因而在他看到《召回拾穗人》後，畫中人群和土地的情感使他感動，激發了他的創作靈感，在模擬和改造後（他以他的三個女兒和一個外甥女為模特兒），他塑造了一群屬於臺灣的農婦，無奈、認命、但卻堅強，這的確是二二八事件之後臺灣人民的個性與特徵。

【觀賞者】最後就藝術欣賞的效果而言，《黃昏》它給予了觀者什麼？盧卡奇以為藝術具有反映現實的特性，故在審美經驗中勢必有認識或揭露真實的效果，因而能使觀者成為更全面與更完整的人。《黃昏》一直被視為李梅樹鄉土寫實的代表作，它散發出凝重悲壯的氣氛，常令觀者心生感動。它感動人的不是形式、構圖或色彩，而是它的真實。在1960年代以後出生的臺灣人很少能明白屬於上一代人的悲苦，而今雖然真相大白，但透過畫作影像傳達出的情感與象徵，比起一些文字堆砌的史料更令人動容。在歷史上曾經失去的環節，實際上都一直保留在畫中，等待著後人重新的瞭解；透過畫作的映像，的確能使我們更全面，更完整地瞭解屬於我們的社會和歷史。

【觀賞者】當盧卡奇和李梅樹相遇於某個時空的黃昏時，或許他們會相視一笑，互道一句：美即是真，真即是美！（周明麗，1998）

第七節

詮釋與文藝理論

從上舉的批評例子裡，我們看到貫穿全文的不但是《黃昏》這幅畫，我們也發現「盧卡奇」三個字也不斷出現，這是批評的一種策略運用。批評者在此是以「盧卡奇」的文藝理論，來詮釋《黃昏》這幅畫。

文藝理論往往是藝術批評者所不能或缺的工具。當一個思考縝密的藝評

家決定「如何」談論一件作品、一則美術活動或事件、一項美術政策、一段美術發展史時，事實上他已掌握了某個或某幾個論述的「切入點」，以便進入論述的核心。

一件作品可以有無數多的詮釋切入「角度」，藝評者可以談作品的形式、結構，也可以談作者的表現意圖，更可以談作品題材與社會事件的關係等。但是在實際的寫作時，一個藝評家通常只選用一個「切入角度」或「切入點」。這個「切入角度」或「切入點」其實就是某種「藝術理論」的運用，它可以是一種評論者自創的理論，也可以是一則陳腐的老生常談，如「藝術應為人生服務」。只要具有說服力，批評者都可以適當地採用任何「藝術理論」，不管是自創的或援用已有的「藝術理論」。

