

布迪厄《藝術的法則》書評會紀要（上）*

主持人：

鄭志成（東海社會學系）

與談人：

高榮禧（清華大學藝術與設計學系）

石計生（東吳大學社會學系）

賴嘉玲（臺灣師範大學歐洲文化與
觀光研究所）

陳逸淳（中山醫學大學大醫學社會暨
社會工作學系）

張義東（屏東大學社會發展學系）

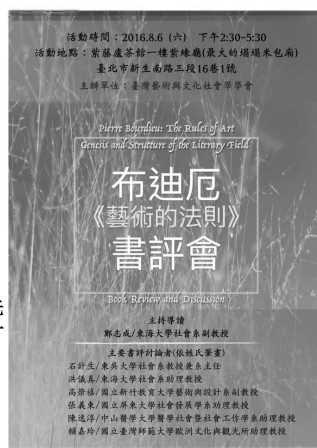
鄭志成（東海大學社會學系）

洪儀真（東海大學社會學系）

紀錄者：馬詩晴（東海大學社會學系博士班研究生）

時間：2016年8月6日（六）14:30-17:30

地點：紫藤廬茶館一樓紫綠廳（臺北市新生南路3段
16巷1號）



* 本書評會紀要不同於2016年11月出刊的《臺灣社會學會通訊》(85期, 2016/11)中以〈藝術社會學何以可能?——布迪厄《藝術的法則》書評會活動報導〉為題的短論。本書評會紀要係由東海大學社會學系博士班研究生馬詩晴根據2016年8月6日(六)於紫藤廬茶館所舉行的書評會所有與談人之發表全部內容, 忠於原意並經各與談人親自校訂補正。至於同作者馬詩晴在《臺灣社會學會通訊》撰文, 係根據自己親臨當日會場所得印象之扼要報導。也因此內容及篇幅上, 本書評會紀要較為周全完整, 全文近5萬字(43頁/A4); 而〈報導〉則屬作者一人之見, 全文僅5,000餘字(5頁/A4)。

2016 Forum on Pierre Bourdieu's Art Theory: *The Rules of Art* (Part 1)

Moderator:

Chih-Cheng Jeng (Department of Sociology, Tunghai University)

Discussants:

Jung-Hsi Kao (Department of Arts and Design, National Tsing Hua University)

C. S. Stone Shih (Department of Sociology, Soochow University)

Chia-Ling Lai (Graduate Institute of European Cultures and Tourism, National Taiwan Normal University)

Yi-Chun Chen (Department of Medical Sociology and Social Work, Chung Shan Medical University)

Yi-Tung Chang (Department of Social Development, National Pingtung University)

Chih-Cheng Jeng (Department of Sociology, Tunghai University)

Yi-Chen Hong (Department of Sociology, Tunghai University)

鄭志成（主持人）：

非常高興今天這個布迪厄(Pierre Bourdieu)的盛會。在整個活動正式開始之前，請臺灣藝術與文化社會學會的理事長石計生教授說幾句話。

*

石計生：

各位在場的朋友和參與的老師，今天其實是我們臺灣藝術與文化社會學會非常隆重舉辦的關於布迪厄的書評會，我想這個在臺灣的學術界恐怕是第一次，動員這麼多老師、學界來產生這樣一個書評，也是我們這個會一個重要活動，那我非常感謝我們主持人鄭志成鄭教授，以及在場的所有老師，還有各位參加的朋友，希望我們透過這個會，能夠讓國內對於布迪厄的藝術社會學有更多的瞭解，非常歡迎大家的參與，謝謝大家。

鄭志成：

非常謝謝！本來我們讀書基本上就不應該有什麼壓力。今天也是，但是因為這本書還蠻厚的，我們總共有七位導讀的同好們，所以時間其實還是有些緊張。這個活動叫書評會，就是書的評論或是討論會，而沒有把它叫做經典論壇。在座世新大學的黃聖哲老師辦了好幾年，包括去年都還有。我沒有將這個活動稱之為經典論壇，也許我們討論完就知道這本書到底是不是經典了。這本書早在 1992 年出版法文版，在臺灣最早比較有系統的引介，甚至是公開發表，應該是許嘉猷許老師在《歐美研究》關於布迪厄的場域分析。之後，就開始陸陸續續討論了關於布迪厄的學說，不論是社會學理論，或者是藝術場域，特別是文學場域。我選擇這本書的理由就在於繁體中文版遲至今(2006)年才出版上市。我查了一下不同譯本的出版年份，英文版是 1996 年，德文版則是 1999 年，簡體中文版前一陣子（2011 年）又有一個修訂版，但最早是在 2001 年就可以讀到。由於在臺灣的繁體版今年才出版，我想說也算是新書吧！

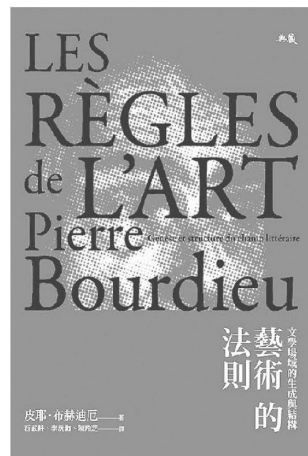
我以為這種書過了好幾年恐怕都還是新書吧！就拿來討論一下、讀一下。今天的場地由於不是會議桌擺置，所以各位未必都方便書寫。我自己的構想，包括之前已經累積三、四次的經驗，我們盡可能希望在會後整理成一篇書評會紀要，並且想辦法在一個大家可以讀得到的期刊上發表。就知識而言，以文字的方式記錄並保存下來，我想會更具有累積性吧！

接下來我們就按照原來我排定的次序依序進行。我們導言人的章節分配是以「章」，而不以「節」為單位，因為節不太好分割，所以就按照序曲一直到最後附言分配給今日的七位導讀人。預計進行到五點鐘，原則上會留半個鐘頭讓大家交換意見，整個會議的流程大約如此。中間就自由進出，因為我們沒有安排喝咖啡的中場休息時間，在於時間已經不夠多了。我簡單介紹一下今天發言的次序，一開始是由高榮禧高老師擔任序曲，特別是關於情感教育作為布迪厄的文本分析對象，再來是石計生老師負責第一部分第一章、臺師大賴嘉玲老師負責第二、三章；然後是中山醫大的陳逸淳老師負責第二部分第一章；第二部分第二章就由屏東大學的張義東老師導讀；著墨於方法論的第三部分第一章由我負責，第二、三章則由東海大學洪儀真老師壓軸。進行程序大致如此，現在就先把麥克風交給高榮禧高老師。

*

高榮禧：

許老師、各位老師和各位朋友，今天很高興幫大家導讀。第一部分其實是談福婁拜(Gustave Flaubert)的情感教育，這讓我有一點感受，覺得好像扣著《詞與物》，剛開頭就馬上談委拉斯貴茲(Diego Velázquez)的《宮娥圖》。情感教育其實是還滿厚的一本小說，不管從結構、文字上來講它都像一個迷宮，或



是一個很複雜的宮殿，很難去釐清。我想也正是因為有這樣一個複雜度，布迪厄相關的社會概念或理論，可能也想要來挑戰。就我的瞭解，布迪厄好像 1989 年在普林斯頓曾舉辦關於小說的一些講座，後來在這本書裡當然也加以應用。因為時間關係，一些比較偏布迪厄相關的社會學概念，在座有很多專家，等一下應該會陸續幫各位做釐清，由於我本身是外文系出身，所以想就福婁拜的背景先花多點時間來稍微介紹。

福婁拜一般是被歸在批判的寫實主義，當然他就此賡續了巴爾札克(Honoré de Balzac)，但理論上，他又啓發了後來包括象徵派和「為藝術而藝術」的很多創作者，大概都是拿他當導師來看待。簡單來講，從文學史來評價他，他事實上改變了一個相當大的面向。那就是說，巴爾札克，甚至浪漫派的雨果(Victor Marie Hugo)，大體上來講都還有一點點浮誇，或過度地去膨脹如善／惡、英雄等形象，所以其實仍有一點點偏離現實，像巴爾札克雖也是寫實主義，但其描寫與現實還是有一點落差。

福婁拜的理想認為創作者不是道德家，因其家庭背景的關係，他自認為是一個解剖學家，也以「社會解剖家」來自居。可是又有一點我們乍看是有點矛盾，就是他覺得藝術家不應該在作品裡面露面，即自己不應加上一些議論，或是把自己主觀的色彩都加進作品裡面。他說：「藝術家不該在作品中露面就好像上帝不該在自然中露面一樣。」這個概念其實影響很大，因為他鼓勵讀者應當在作品裡面去找作者，而不是從其傳記中去找作者。可是從另一個角度看，也不是說福婁拜的傳記就完全不重要，如果仔細地去比對，包括最有名的《包法利夫人》，他說：「包法利夫人就是我。」也包括這本情感教育裡面的第一男主角——腓德烈，基本上都很有福婁拜本人傳記的影子在裡頭，這裡面當然他主要想處理很多很多的問題，畢竟他的抱負就是「一本書就可以去撼動一個世界」這樣的想法，以至於他對於作品有一種滿特殊的見解，他認為思想的準確才能夠造成語言的準確，愈能夠表達接近思想，他的用詞愈貼切才愈顯得美。所以就這點而言，他好像是一個介於之前巴爾札克寫實主義和之後所影響的唯美主義兩者之間的中介，也就是他希望將這兩者的優點合

爲一身，類似像這樣的一個抱負。當然往後在文學史上的影響，就是我們常聽到的如一個作家一輩子只寫一本書，不斷地錘鍊他的語言，慢工出細活等。這樣的態度包括後來的喬伊斯(James Joyce)、臺灣的王文興，都賡續下來了。所以如果就文學史的影響來講，我們舉一個簡單的例子，雨果的葬禮有 80 萬人送葬，但福婁拜的葬禮大概只有兩、三百人，差別多大。可是如果就純粹在文學界域的後續影響，福婁拜反而比雨果要來得大。這一點只是對其背景做一點補充說明。

至於與他相關的書，今天我這裡先帶了幾本，如《福婁拜文學書簡》，還有 *The Cambridge Companion to Flaubert*，這是英文的。還有一本我覺得滿特殊的，我本身當年在法國留學並沒有買到法文本，它是左拉(Émile Zola)所寫的《法國六文豪傳》，因爲左拉也是滿崇拜福婁拜，他跟莫泊桑(Guy de Maupassant)大概都是福婁拜最忠心的弟子。所以左拉談的這個部分我也稍微補充。

簡單來講，左拉認爲福婁拜是一個描寫人類失敗的作家，他呈現了一個人類失敗的場景跟這樣的一種角色，他認爲福婁拜有一種神經質，甚至改動一個逗號就會讓他驚恐萬分，覺得這個句子已經完全不存在了，他還有一個怪癖就是他寫的手稿一定自己留下來，請人再謄一遍，謄的那一遍再仔細地校訂，校訂完仍不放心，要送印前他還會想到哪個地方如果對方沒把那標點符號弄準確，他還會坐著馬車再去求證一下。所以基本上他是一個非常敏感而神經質的作家。可是反過來講，他特別提到：「人的語言像一隻破鍋一樣，原本是想要敲打出音調來感動猩猩，卻只能夠使狗熊起舞。」這大概是滿反諷的。但簡單來講，就是有太多作家都無法貼切表達真正所想的。這一點我想是他對自我的一個期許。所以對他而言，要去解剖社會，也更要解剖到某一種貼切。

在《情感教育》裡有幾個重要角色：一個是銀行家唐布羅斯這個軸，主要他是政治跟金錢之間的連結；另外一個軸是阿爾努，是一個畫商，代表藝術和政治之間的關聯。有很多平行的、錯綜複雜交疊的部分，書上用一個附表來表現此錯綜複雜的關係，可是這裡更複雜的是男主角本

身。爲什麼叫《情感教育》？因爲他本身有追求過幾位女人，當然包括阿爾努的夫人，這個他真正心目中理想的女人形象。當然也有邂逅的對象，也有原來已經訂婚，後來又被他朋友娶走的。但腓德烈這角色就非常有趣，有自傳的成分，這個部分就是我前面講爲什麼我把它當作是一個人類失敗，因爲他是一個猶豫不決的、瞻前顧後的，然後他又沒有像小資產階級——另外一個角色叫德洛里耶——這樣努力想往上爬，就是他有幾次好的機會，不管是從商還是從政，但是他到最後都退卻下來，感覺上他更在意的是愛情。所以愛情作爲一個社會學研究的對象在《情感教育》裡面是非常重要的主題，爲什麼這樣講呢？講一個比較極端的情況，原本他對政治不太感興趣，但只在阿爾努夫人失約的情況下，就突然引發他對革命的熱情，可見私領域跟公領域的影響有一種辯證關係。同樣我們也看到很多人，因愛情方面的傷痛，促使本沒有行動能力的人，突然產生了激烈的行動。反過來講，在那個時代也有很多相反的例子，即在原本失敗的愛情關係中，一旦他取得哪怕是他愛人原諒他的一句話，就馬上可以拋開一切，回到她的懷抱，就把他原來想要做的社會改革等通通都拋到九霄雲外。類似這樣的情況都在說明愛情從某個角度而言會造成某個問題性，就是它可以跨出階級，你要說它是階級跟階級之間的潤滑劑也不太對，但是之中又有許多牽扯及糾葛，尤其我們從腓德烈這個角色身上，可以看到有很多糾葛的關係，其中有些是純粹對愛情理想的奉獻，也有些是他想要透過愛情來贏得社會地位，如另外一位夫人對他而言可能就是增加他的虛榮。我們說它有可去操控 (manipulate) 的空間，但有的當然是單純地洩慾。布迪厄在這本書中引用了《情感教育》的一些內容，因爲時間的關係，我帶大家讀兩個地方就好。第一個地方是在譯本的頁 36-37：

而羅莎妮的沙龍所代表的「半社交名流」，則介於波西米亞派以及「社交名流」之間〔……〕（布迪厄 2016：36）

意思就是說它不是貴族的沙龍。在十九世紀中葉，有很多透過交際花或是社交場合去進行包括政治或經濟上的一些交易的行為，所以它也扮演著一種中介的角色。當然這裡頭還分很多，包括有的交際花並不只是純粹娼妓的功能，還有很多可反過來讓我們瞭解當時包括資產階級和小資產階級很多行為的動機，在他們這些人跟女人的互動過程中，反而可以洩漏自身的很多端倪。另一小段在頁 54：

若想這裡提出的模式進行驗證，就要觀察這個場域在結構上的必然性，不但粉碎了腓德烈那亂無章法的志向，也將擊垮阿爾努那份基本上就自相矛盾的事業：他這個藝術商人，是腓德烈真正的結構上的對偶物，而他身為藝術界中金錢與生意的代表，所以也是個雙面人。不同世界彼此不相容的這個法則，使他註定走向致命的結果，而他像腓德烈一樣去操作藝術與金錢的雙重遊戲，就算可以暫時拖延這個結果，也註定要因為他的懸而未決態度、以及調和對反事物的抱負，導致垮臺：「他的才智沒有高到可以搞藝術，也沒有市儈到可以只想賺錢，結果變成父子騎驢，就把自己搞垮了。」（布迪厄 2016：54）

所以這個藝術商人基本上不是太成功，同樣地，腓德烈在這整個愛情徘徊、延擱的過程當中，最後也是一事無成。這樣的文本有一點類似普魯斯特的《往事追憶錄》，或者是紅樓夢，有一個術語叫“being without gravity”，就是這個存有本身事實上是處在沒有可以「下錨」，可以扎實地、穩定地這樣一種狀況，另外一個形象譬喻就好像風向標，風吹來吹去它就轉來轉去，腓德烈就是類似像這樣的一個角色。可是問題在於並不是作家本身要去貶抑這樣的角色，因為從某個角度來講，他自己大概就接近這樣的一個原型。當然我也不再用逆溯回去波特萊爾(Charles Pierre Baudelaire)對文人到十九世紀中葉後這樣一個社會的位階定位，基本上他們的處境就跟妓女差不多了。就像妓女要上街去兜售她的肉體，

文人這個時候已經沒有古代君王或貴族的贊助者，而是他本身也要去兜售自己的作品，兩者間幾乎一樣。腓德烈掙扎在一種對女性（愛情）的渴望追求，像《包法利夫人》這本更有名的小說，其實也是如此，包法利夫人嚴格上講也是，爲了愛情她可以犧牲很多，所以有評論家開玩笑地說：對「包法利夫人來講，她即便是通姦時的感受，亦如祈禱的聖女。」她很想要如同騎士般做奉獻一切的作爲，這樣的心性，在《情感教育》裡面的腓德烈感覺上好像也是男版的包法利夫人。可是也因爲如此，他到最後相對來講是一事無成。但在這裡還是有幾個問題性可以進一步去思考，第一就是在布迪厄的場域理論中，“inter/intro institution”這樣的力量。不管是像傳統的馬克思主義或後來的相關理論，大體上來講就是掙扎於主體(agency)可以成爲一個相當獨立自發的主體，還是受到社會力的侷限或決定，而讓自己產生異化的狀況。就這一點來講，評論家 Jonathan Eastwood 的一篇文章說，福婁拜本人很奇特，他所影響後來的「爲藝術而藝術」，我們不要把它想做那就是完全屬個人層面的，表面上看來好像是對社會面的一種拒絕或否認(denial of social)，Eastwood 特別認爲，這種拒絕／否認(denial)乍看就好像我們只是穿上一件拒絕社會的外套而已，但是裡面自我分析(self analysis)的部分，卻在前面冠上了社會(social)，變成一種特殊形態的社會自我分析(social self analysis)，他最主要是讓自己如何被客體化(objectification of the self)的過程彰顯、表現出來，當然也讓人看出整個社會中各種穿梭其上的力量在它身上的作用力，就這一點來講腓德烈這個角色就像一個很多條線穿梭的打結點，但這是表面上看起來；你也可以反過來講，這結點就好像一個人要拉五匹馬一樣，事實上他本人沒有這麼大的力量可以拉得住，反而他可能會被各種穿梭在他身上的社會力給五馬分屍，所以我想腓德烈這個角色就是像這樣的表現。另一個我認爲可以進一步探討的問題即唯美主義是不是有一種特殊形態的唯美主義？它對整個社會性的掌握並非像我們想像的那般是要疏離開來、孤立起來，而是反而更進入核心，去做另外一種展現。這種唯美維度的講求和執著，甚至專注，這個部分可能是值得我

們進一步去思考的。還有一個小問題，其實也是題外話，也就是，愛情這個東西我們不要把它只侷限在愛情的哲學研究上，基本上通姦或婚外情自古以來都有，這牽扯到婚姻義務和愛慾理想間的辯證關係，在西方來講他們或許對少女的設限比較多，可是很奇特的是，結婚之後的女人相對來講反而更加地無拘無束，具有能夠擁有情人的這樣一個空間，而他們合理化的說法是：馬如果不聽話，該責怪的是馴馬師。也就是該責怪丈夫，這個觀念尤其在法國社會，沒有人會去同情那個戴綠帽的老公，因為怪他自己沒有辦法。我的意思是，婚外情或者是跨階級的愛情，恐怕將來也是社會學很值得去加強研究的一個場域。

最後，從布迪厄的導論中還可看出精神分析批評有關文藝係起文化昇華作用的影響。特別強調了文學鍊金術對感覺的轉譯，透過形式既呈現又掩飾了角色所處的社會結構。文學虛構真能產生或召喚某種特殊形式的信仰，「對所指涉的真實進行某種參照又予以否認，如此即可在拒絕知道真實狀況的同時又知道一切」（《藝術的法則》中譯本頁70-71）文學場域固然浸染於權力場域，但仍努力爭取自我設定(self-positing)為社會各運作機制中的半自主(semi-autonomous)境況，福婁拜作品書寫所展現的變革精神實為此項努力之最佳實例。而如 Estwood 所言：「社會學家亦不宜停止其對文學形式之歷史發生及其轉變的探問責任。」

鄭志成：

謝謝高老師非常配合在一定的時間之內把整本《情感教育》介紹完畢。讀《藝術的法則》有雙重負擔，就是除了布迪厄本身的文本之外，還得看福婁拜的《情感教育》，並且書裡面還涉及到十九世紀的藝術背景，特別是法國文學史。有了上述的共同基礎之後，我們現在就可以進入布迪厄從《情感教育》這個文本的分析出發，看看他如何去提出所謂藝術場域自主性的問題。這個任務就交由石計生老師回答。

*

石計生：

剛剛高老師所說《情感教育》的內容很有幫助。而我今天給各位的大綱中最重要的就是五個字：「獲得自主性」。首先我們要去思考是誰獲得自主性（請參照圖 1）？其實就是剛剛高老師所說「為藝術而藝術」的腓德烈，他周旋在幾個女人之間而且猶豫不決。圖中的虛線是指 1848 年的法國大革命，而圖的左邊是文學場域，右邊是政治場域。法國大革命之後其實腓德烈在這兩個場域之間的周旋大大地縮小，我們從中可以進一步思考：藝術家如何能夠獲得自主性？在國內最早提到這個部分的就是我們前會長許嘉猷老師，他在《藝術之眼》這本書中有提到這個部分，當時許老師講的是關於畫家的部分。布迪厄在這裡面談的是誰呢？就是關於作家，事實上我們可以看到，在這一章裡面，其實他有很明確去定義什麼是「為藝術而藝術」的藝術家，簡單講就是「全職作家」(full-time writer)，全職作家的寫作展現全新的一個領域，他們的作法其實並非「為藝術而藝術」，我們現在其實有點將「為藝術而藝術」和資產階級的藝術混合在一起，然而其實有兩個對立面，一個是寫實主義，另一個是資產階級的藝術，所謂現代主義的藝術。但是布迪厄在這裡面是將「為藝術而藝術」的藝術和資產階級的藝術區分開來，也就是說，「為藝術而藝術」的藝術家並非不管社會，而是通過一種形式(form)的方式確立自己的場域。而這個形式的問題就是我今天所要談的重點。他是用一種「形式的客觀化」，客觀化的意思是指採取一種折衷主義去拒絕說教、教條，另一個方面他也拒絕介入，而不像寫實主義直接進入當時的社會運動，所以他兩邊都採取一種猶豫不決的態度，通過書寫把這個東西創造出來，用客觀化來抵抗。

在這裡布迪厄所討論的，關於這種新興的藝術形式，這種全職作家的興起，我們如何能夠理解呢？全職作家在法國文學史中所占據的位置當然很重要。藝術的法則(rules)到底是什麼？通過這樣一種文學或藝術流派的興起，它後面社會性的因果是什麼？布迪厄提到：「作為純粹藝術

的現代藝術表現，隨著文化自主性的增加，讀者接受這些作品的時間也會跟著延長。」為什麼理解作品的時間會跟著延長呢？因為全職作家的語言是一般大眾所不理解。

我認為《區分》(*Distinction*)和《藝術的法則》這兩本書應該是要連讀的，因為《區分》作為布迪厄的代表著作，在這本書中其實已經談到一個非常重要的問題。我認為在這本書中呈現的是一個「康德(Immanuel Kant)－布迪厄」的思路，《區分》一書的副標題 *A Social Critique of the Judgement of Taste*，如果你把“social”拿掉，其實就是康德的《判斷力批判》(*Critique of the Judgement*)，布迪厄只是把《判斷力批判》的思考方法通過一個批判性的反省轉移到他自己的思路，這個思路就是一種康德式的二律背反(*antinomie*)，如康德在《判斷力批判》的第一章中直接提到，有兩種美，一種是感官上的，一種是屬於精神上的。前者康德稱之為「適意者」，就是覺得舒服的人；後者康德稱之為「善者」。而這個二律背反的現象最後通過批判，在康德的思路中批判就是所謂的綜合(*synthesise*)，對康德而言，這兩個本來是對立的東西，再綜合成爲一個「美者」，所以《判斷力批判》是關於美的思考。這個思路其實大家如果讀《區分》的第一章會很清楚，《區分》這本書最難讀其實就是第一章，因為它涉及到康德哲學，但是布迪厄從康德哲學發展出他自己的論點，整個《區分》這本大書因循著一條明顯的邏輯，這個邏輯和康德的思路是一致的，就是從康德所講的感官－適意者這條路發展出「大眾美學」，而從精神－善者這條路發展出「菁英美學」。《區分》就沿著這兩條思路，也就是從大眾美學到菁英美學，最後發展出一條他自己的理論，即「生活風格」。在《區分》中，很清楚地，生活風格這個觀念在他畫得很多的十字架——看起來像笛卡兒座標系統，事實上是不一樣的。大家知道布迪厄的思考有幾條重要概念，就是慣習+場域×資本=實踐。他在生活風格的圖式中，將 X 軸設爲文化資本和經濟資本之間的消長，縱軸是綜合的，也就是全部資本的思考，他把康德的美學轉化到藝術社會學的時候，我們看到一個非常重要的躍進，即他能夠將左派到右派，無產階級

到資產階級，各種在社會上不同階級的人在他的生活風格圖式中彰顯出來，而我們便能看到他們的資本量及之間的關係。布迪厄今天為什麼可以吸引這麼多人來聽呢？有很重要的一點，我從一個長期作為藝術社會學的學者，從教學中就可以看到一個重大的思考躍進，這是法國思想和美國思想最大的差別：美國思想中一直強調統計學、研究方法及量化和理論是分開的。而布迪厄做的重大貢獻，他花了 14 年的時間做統計，大家去看《區分》這本書的後面，全部都是統計分析，在 1974 年他對法國巴黎所做的問卷調查。他運用很簡單的敘述統計，把它轉換成今天我們所看到的《區分》，其中的躍進便是他打破了美國式的邏輯，也就是歸納法／演繹法、質化／量化，甚至理論之間的劃分，他把它綜合成爲一個能夠揉合量化研究和理論推演的過程，把歐陸的思想和美國的思想結合在一起，產生一個新的東西。因此在這個新的基礎之上，我認爲大家在讀這本書時如果能夠掌握這一章的主旨，也就是「獲得自主性」，我們用簡馭繁的方法讀這一章的話，其實很簡單，他大致上就在談資產階級、寫實主義和「爲藝術而藝術」這三組概念之間的變化跟消長，那這是完全平行於他在《區分》中所說大眾美學、菁英美學，然後變成生活風格，以及再往前面推可以推到康德哲學裡面談的感官－適意者、精神－善者，然後到美者，都是平行的概念，完全是一個二律背反式的前進。

我本身作為一個詩人，特別關心這裡面和創作有關的理論。而我稱之爲「形式創作」的過程，爲什麼稱爲「形式」呢？因爲「爲藝術而藝術」的作品／藝術家不等同於資產階級的藝術／藝術家，反而我們現在將之混爲一談。原初的時候，「爲藝術而藝術」在當時法國的文學史裡面是非常有抵抗性、反叛性，這個反叛性在許老師所講的《藝術之眼》中所談到的畫家就是印象派，但是在作家中就是福婁拜，以及被布迪厄高度讚揚的波特萊爾(Charles Pierre Baudelaire)，甚至我覺得在讀這一章的時候，其實布迪厄對波特萊爾的評價遠高於福婁拜，但是可能他另外去談這個問題。大家可以看到這裡面，一個「雙重拒絕」的人，既無法完全進入到政治世界去卑躬屈膝謀得官位，也無法真正進入一個藝術的世

界，他的才能沒有高到可以變成藝術家，雖然他一直宣稱他在寫一本小說，但是他也無法完全地忠於一個女人，這個到處都拒絕的狀態，究竟福婁拜在創作時是依循著什麼樣的理論和原則呢？我把它歸納成幾點：第一，耗費大量時間蒐集文獻，產生明確的寫作計畫。第二，將個人的社會經驗或閱讀（他者）的經驗綜合在一起，然後變成近乎學術式的客觀化。任何有創作經驗的人都一樣，我們都知道，一個藝術家或一個作者，他在創作的時候不一定是完全寫自己的事情，他必然是像喬艾斯，常常混到酒館去，聽別人講故事然後全部拿來用，耳朵張開、眼睛張開，把所見所聞變成自己的東西，這個過程其實就是盡量地去客觀化。第三，我認為布迪厄從《區分》到《藝術的法則》談了很多的空間，也就是跟場域有關的東西，我覺得這個地方非常有發展的潛能，如圖 2 所示，這是巴黎城，南邊就是工人區，主人翁腓德烈住的地方 1 跟 2 都是工人區，而在追求第一美女阿爾努夫人時，他就往左上方比較資產階級的地方去了，可以看到 1→2→3 這樣的變化。空間的場域其實很有潛能，這跟我另外一個研究——地理資訊系統——結合在一起，作為一個完全嶄新的詮釋是有可能的。圖中左下角貴族居住的聖日耳曼郊區到左上角唐布羅斯——就是新興的資產階級所住的當坦大街，從左下角到左上角在《情感教育》中其實預告了一個法國大革命的過程：舊式貴族沒落，資產階級興起。資產階級的藝術本身其實也被福婁拜他們所唾棄，在小說中，腓德烈周遊於各種藝術形式之間，無法定錨於任何地方。我認為這個對於我們當代來說其實非常有啟示，做一個作家或藝術家，他在看問題的時候，不應該趨炎附勢或是依附於任何一個位置。所以布迪厄在書中提到，形式創作到了任何一個場域的鬥爭之後，最重要的是第四點，它不是單線的關係，你看《情感教育》裡面，腓德烈的關係不是單線，他是多線交織，就是剛才高老師說的「節點」，以及它會重新放射出去，這就是第四點裡面所說的「關係體系」，它是一個“system”。所以寫小說寫到這種地步，其實它就不是一個非常簡單的東西，它是一個體系，是一個被分析的過程，然後作品被完成。

藝術家是聽命於貴族的賞賜，大家不要忘記莫札特的《阿瑪迪斯》，其實就是貴族給他錢叫他寫的。另外一個也解放了資產階級對它支配跟控制。所以這個章節「獲得自主性」，其實不僅僅在法國文化史，在整個人類的歷史中，我們如果以資本主義來看的話，它是有非常重要的意義，也就是藝術家在歷史上第一次獲得了藝術創作的自主性，這個自主性代表了新興全職作家的興起，也代表人類的靈魂從此之後在一個斷斷續續的階段裡面，能夠展現人的靈魂的創作能量。當然後面的社會學式分析，正是布迪厄在這本書裡面所要探索的，雖探索出來的有些部分我不是很滿意，他對於人的創作力跟作品的關係之理解是過於結構性的，但這沒有辦法，因為是他的思路所造成的。或許我們從這裡面所看到的分析有助於我們去探討另外一種所謂的作品社會學的可能。謝謝大家。

鄭志成：

接下來賴嘉玲老師要為我們繼續處理所涉及到的權力關係還有社會空間，以及藝術場域裡面特有的象徵資本之特徵。麻煩妳。

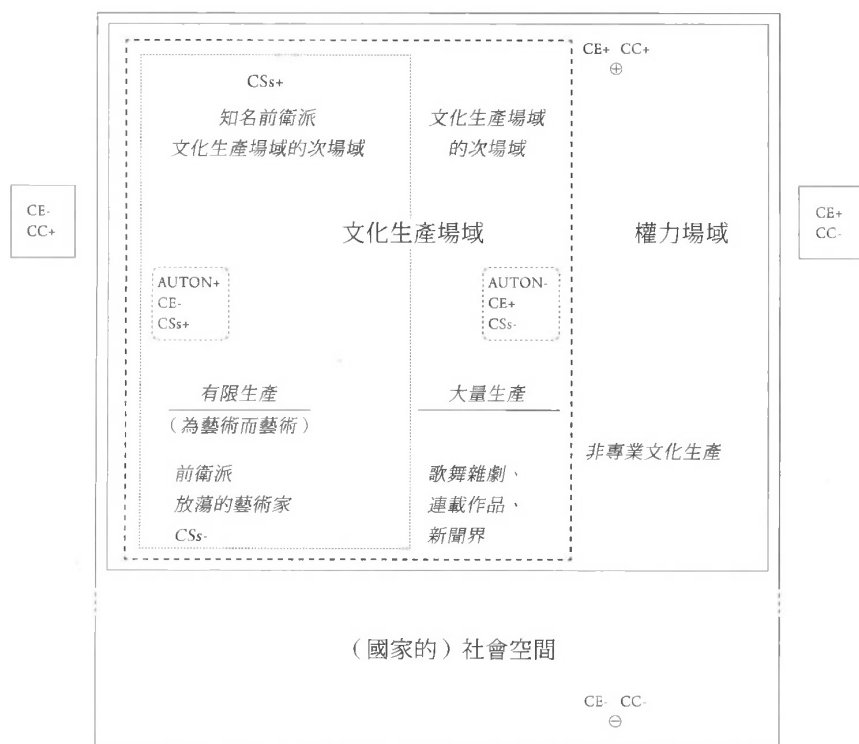
賴嘉玲：

大家好，很高興可以來這邊和大家分享這個屬於布迪厄的特別午後。我負責的這兩章其實剛好是一個有趣的對組，就是談文化生產場域，特別是談文化跟經濟學的部分。我有一個企圖就是，雖然這是一個十九世紀的研究，但是這個研究其實被用在現在非常多的狀況，特別是談文創經濟下影響的文化藝術發展，這個部分可能會簡單談一談。第二章的題目其實是〈雙元結構的湧現〉；第三章的題目其實談到的是象徵財貨或者市場。第二章其實是一個場域內部的結構跟鬥爭的仔細分析，談到的是空間問題；第三章處理的其實是一個時間的問題。所以大概可以這樣子來看。要瞭解《藝術的法則》中場域的部分其實就不得不提到，布迪厄的這本書其實是一本後來再集大成的書，如果大家知道的話，另外一本《文化生產場域》英文版在 1993 年就已經出現了，法文版甚至更早，

那本書有兩個滿重要的章節其實把結構的形式講得更清楚，在場有興趣的同仁可以再去做一些討論。剛剛石老師很好地幫我們做一些討論談到《區分》，那我基本上就沿著這個路線繼續。布迪厄的第二章其實有兩張圖，我待會會討論一下「權力場域和社會空間裡的文化生產場域」那張圖。最重要的討論我想提及的是：布迪厄理論的分析中（當然有一個很重要的部分剛剛石老師已經提到），場域的分析跟資本結構，“habitus”（慣習）與形成一個場域的“practice”邏輯有關，這個時候的資本當然跟馬克思主義以降的經濟資本是不同的，經濟資本的支配不同，它加諸所謂的社會資本，一種社會網絡的結構。還有他在其他著作中所提到文化資本的一些組成，包括所擁有的文化財貨、學位與證書，到 habitus 的身體展現的部分。另外一個很重要的當然是談到象徵資本的部分。我想這是下一步討論前，大家必須要知道的。

布迪厄在做藝術社會學最重要的討論，其實他是把文化生產場域放在一個社會空間裡面去談，而不是獨立地去談它。所以他要談到的是，整個社會空間、各種不同階級結構的組成。此章後半部的分析，從福婁拜以降小說裡面的人物、作者本身，以及後來像左拉，甚至很多其他的詩人。他在分析的時候，都會討論他們的出生背景、階級結構，跟他社會交流網絡中的藝術家到藝評家，再到觀眾之間的這些部分，那是很基礎、必須要知道的，所有的藝術分析不可能離開社會結構去談。而他的社會結構是複雜的，但是布迪厄就會提到文化這個部分，*Love of Art*（《藝術之愛》）這本書談到博物館參觀，博物館對很多人來講就是教堂，離他的距離非常地遠，他甚至很底層地分析談到，所有的文化基本上都是在權力結構裡面的上層，一般人跟文化之間的關係是有一點虛無飄渺，他生活在文化裡面，但是他說不出來，真正能夠去創造文化結構的人，他其實已經占盡很好的便宜，這是談藝術家不得不的一個自我反省。而他在階級結構裡面提到，社會空間最底層是一個大的社會空間，社會空間本身其實是一個結構的組成，權力場域是一個政治經濟的支配場域，文化其實是很弱勢的，它在政治經濟脈絡支配之下生存，從文化政策、文

化經濟學到藝術的養成跟討論，但是它有一個突發的爆發點，回過頭來去衝擊所有的東西。所以那個權力場域之間的關係已經結構了文化場域底層的壓力（見圖3）。



說明

- | | |
|-------------|--------------|
| —— 社會空間 | CE 經濟資本 |
| —— 權力場域 | CC 文化資本 |
| ---- 文化生產場域 | CSs 特定象徵資本 |
| —— 有限生產的次場域 | AUTON+ 高度自主權 |
| | AUTON- 低度自主權 |

圖3 權力場域和社會空間裡的文化生產場域

資料來源：Bourdieu, Pierre(1992/2016)藝術的法則——文學場域的生成與結構 (*Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*)，石武耕、李浣洳、陳羚芝譯。臺北市：典藏藝術，頁 208。

第二章最重要的點是布迪厄文化場域最被人家討論、也最被人詬病，一直纏繞不清的一個問題，就是他談到一種雙重結構，剛剛石老師已經提到「為藝術而藝術」這個部分其實是只針對少數人而言，是藝術家創造給其他的藝評家，很少的藝術家去互相觀看，「自我取暖」——有人會這樣講。那對更大的大眾、市場、收藏家，甚至 **popular culture** 來講，那是另外一個面向。但是它很容易就會受到市場的一些討論，我們在談台灣媒體的時候就會提到台灣的觀眾素質很差，所以綜藝節目品質都不能提升，就開始怪罪市場，或是藝術家很難生存這些部分。所以他提到雙重結構的關係，其實就是這一章特別要說的，而且最重要被標舉出來，一個叫「限制生產場域」，他在 1993 年的書談限制生產場域，他這邊會提到純粹生產(**pure art**)，為藝術而藝術，為其他藝術生產者而生產出來的藝術，所以他是高文化的，甚至會被談到他很菁英主義，他相對於其他的從藝術社會學、從法蘭克福學派到後來的比較注重 **popular culture** 或是 **mass culture** 等的討論裡面，他常常會被人家提到，他是比較菁英主義式談到他的限制生產場域。另外一個部分就是大型生產場域，為了廣大的觀眾所生產，這是第一個很重要的，他的雙重分化的結構。而布迪厄的藝術社會學很重要的地方是，他不只分析作品，也不只分析作者，他將兩個部分合在一起，所以他跟羅蘭巴特(Roland Barthes)是不一樣的。他談到的是兩個空間，一個是作者的空間，另一個是作品的空間，這兩個空間有著同構性，所以作品跟這個作者之間會被影響，所以作者沒有死掉，作者非常重要，作者的出身、作者的來往、作者的很多蛛絲馬跡都會變成被評價作品的一個部分；相反的，這個作者做出了一個作品，它會回過頭去建構他自己，甚至他後面提到“**Leave a mark**”，當藝術家開始有第一個成品之後，人家就開始用你的作品去緊咬著你不放，然而它還會變成你所有的生產軌跡裡面的一個徵兆、一個痕跡，那你今天是一個畫廊、是一個藝評家，也是如此，你開始留下一個痕跡之後，你的痕跡就會串在一起。

另外一個是位置空間，在這一篇他沒有講到那麼多，但是在 1993

年那本書他談到的是，場域最好的理解是一個位置空間圖，這位置空間有人是支配者，有人是新進者，所以後來他會提及一種時間感。在場都是很多年輕人，他說有這種年輕的“privilege”。他提到一件事情就是，年輕是一種創作的引擎，藝術的生命跟生物生命兩個之間的斷裂。那這位置空間基本上有一個部分是，你站在一個位置會形塑你的 habitus，所以你愈是一個有成就的、已經獲得認可(established)的人，你做的事情會開始保守；你什麼都沒有，那就無所忌憚，什麼都可以做，所有的反叛、前衛都可以，因為沒有後顧之憂，這個部分是很清楚的。所以這樣的一個位置採取跟位置性之間，形成這個位置會影響到你的位置採取，一個作者的累積生平會影響到他下一步做的作品被評價、被思考，或者是在生產時所有的策略的一個綜合的考量。這是我們談到場域邏輯的一個部分，也是瞭解布迪厄很重要的一個部分。

回過頭來，他談藝術跟金錢的這個部分，一方面這個是限制生產場域跟大型生產場域的部分，另一方面就是時間感跟前衛，前衛跟已聖化的前衛——在博物館已被展出的，但還沒有進入任何的討論裡面的那種前衛，這是不太一樣，在時間感層次的一些差別。新與舊、原創與過時，或是過時與經典之間的一個很特殊的狀況，談到的是有沒有繼續去討論它？是不是變成教科書裡面的一部分？是不是變成藝術史裡面的一部分？要不然可能就是過時的一個狀況。

第三個部分提到，這些風格或文學計畫或這些所謂的藝術作品，其實跟作者的出身和生活風格形成了一種特殊的共構評價關係，這是此章節非常重要且可以持續被討論的一個部分。這裡雖然是藝術生產場域的研究，但是集中在文學的部分，這個章節談到的其實是左拉，左拉談到那種自然主義的出生跟死亡的問題，左拉其實是很特殊的一個人物，這可能要就教高榮禧老師，文學研究者可能比較知道細部的部分。左拉其實是一個作品產出之後有市場性的作者，他是相對成功的，但是相對於象徵主義和其他部分，他被當成是一個箭靶，很多的象徵主義要超越他，而他是一個防衛的力量。但基本上他也是很特殊的，法國的知識份子在

Dreyfus Affair 的脈絡之下形成一個很重要的發言地位，鞏固知識份子「為藝術而藝術」，還有藝術跟權力場域之間的鬥爭形成關係的很重要的一個人物，這是在他這個章節特別提到的部分。

這個章節在閱讀的時候，還有另外一個很細微的部分就是，布迪厄在談場域的全體性的時候，他也提到場域裡面的分化，這分化也包括幾個品項：第一個是詩，詩人在法國的地位，甚至在所有藝術家的地位是最高的，接下來是小說，再接下來是劇場。其實牽涉到詩很少人讀，詩可能詩人看比較多，當然也有那種平民大眾、一般日常生活的詩，但是基本上它是一個很不一樣的文類，詩人所伴有的 *habitus* 常常是讓詩人在寫小說的時候——在十九世紀的脈絡之下——引起了整個小說的大革命，他把讀者(reader)、時間感、一種「為藝術而藝術」的脈絡去影響到很多的討論。那劇場是最晚才形成自主化的，因為觀眾和市場一直是占據劇表的表演，如布爾喬亞、賣票這些部分，所以它的自主性最晚才發生，布迪厄談到這不同文類之間一種複雜的、互相支持、互相結構，但是互相競爭的一種關係。這個部分如果大家仔細閱讀之後，我覺得還可以討論。

剛剛提到，「形式」很重要，這時候形式不只是一個形式，他的形式是複雜的，所以他特別提到像左拉跟馬拉美(Stéphane Mallarmé)之間的一些討論，就是說更多的形式，愈是象徵主義的、愈是情感式的、愈是浪漫主義，它那個形式的超越性是更高的。跟這種報導式、社會寫實主義的抵抗，形成一種很複雜的關係。

今天我想提一個問題，其實這是衍伸到最近的藝術社會學在美國和歐洲的討論，就是我們現在談文創經濟的時候，十九世紀的脈絡是否仍適用？是不是還可以那麼清楚談一個所謂「為藝術而藝術」的限制生產場域跟大型生產場域，這麼清楚的二分？最明顯的例子就是像 Jeff Koons 或是村上隆那種很大的、有名的藝術家，他們到底是什麼樣的藝術家？他們是大型生產藝術家嗎？他們把大型與限制生產場域都混在一起，現在的討論是這樣，甚至我們在提到「為藝術而藝術」通常是小眾，自己

做自己的部分。現在都是工廠型的，今天某個藝術家有一個idea，請大家幫他做所有東西，最後名字都給他，這樣一個脈絡是回到什麼樣的狀況？這是一個討論。另外一個討論是來自於消費主義的辯論，就是這樣的限制生產場域跟大型生產場域的二分其實是有問題的，甚至很多人提到在十九世紀可能都已經是有問題的。甚至是法國的脈絡的獨尊，若放在澳洲、英國、美國、台灣及其他的歐洲國家脈絡，文化藝術社會學研究者都對布迪厄有滿多的問號。最重要一個概念談到所謂多元雜食主義，現在很多人做菁英的東西，像你會閱讀詩，但你也看那種搞笑的明星、好玩的創意、大眾文化的東西，歌劇及科技藝術或動畫卡漫也可以混在一起，所有大拼貼的脈絡之下，布迪厄在談這種雙元結構的有效性和可分析性的基礎是不是還在？我想是還在的，但是在什麼樣的脈絡之下還在？這是一個小小的提問，這也是對他理論層次的一個批評。

第三章討論的是〈象徵財貨的市場〉，象徵財貨市場這一篇其實是比較少被談論，但是也滿重要的章節。剛剛那一篇大家大概耳熟能詳，幾乎所有相關的辯論都會集中在第二章，第三章其實比較少談，但第三章倒是一個滿有趣的文章，他是集中在時間感，他完全是談藝術場域的鬥爭其實是一個時間的征戰，當然他裡面最重要的例子談到前衛跟後衛，這個前衛是什麼？還有另外就是我們現在談文創經濟談到，這麼快有轉換率的文化的經濟學，跟這種很緩慢的、要失敗的、要被唾棄，然後慢慢再被挖掘出來，轉換象徵資本的一種長期的文化經濟學，所謂很菁英藝術的創作，這樣子的邏輯還是延續他第二章的雙元結構，所談到的是經濟的邏輯。布迪厄在這個部分第一個就是提到所謂的長期，有些作品長期其實就是消失了。為什麼他的藝術社會學有意義？就是他的脈絡不只談文化藝術創作本身，他談到的是下面的權力結構及社會空間，所以他會質疑的是，誰做的作品能夠長期，可以撐很久，不會餓死然後繼續創作，最後的東西還會被評價，然後可以再扳回一城？誰撐得了那麼多的時間？現在有很多文化的、經濟的、藝術的討論就是，誰能夠撐過 5 年或 10 年，沒飯吃就一直在跳現代舞？這是很可怕的問題，甚至所謂的

文創經濟也是，你覺得可以很快地有份工作，事實上連廣告公司都跟你講，2年的試用期，撐不過的就bye-bye，我給你最低薪一萬八讓你撐，經濟階級狀況還不錯的人，也許家裡還有些支撐。或是你要用第一個工作去養第二份工作，很多的是在學校教書的老師或其他的人，他們用這些去撐起藝術創作的可能性，這個部分其實是會被討論的。即使是在十九世紀跟二十世紀的脈絡之中，他也提到這樣的問題，就是這種長期的象徵累積跟經濟的轉化其實是有條件的，另外就是要有很多的貴人，這些包括星探，星探提到的是像畫廊，它經紀畫家，其實有兩種畫廊，有一種就是賣已經很有名的作品，一種就是去當星探，找那種還沒有知名的作品，所以它可以從這種脈絡之下去創造所謂的學派，他在這一章其實特別提到巴黎畫廊裡面的結構跟時間感的問題，這個部分寫得還滿精彩的。其中，他提到一個事情是短線的操作，很多的生產循環，如音樂文化工業，很快可以賣錢，甚至成名繼續當所謂的「經典閱讀」。另外就是一個長期的生產循環可以多長期？他說很多得文學獎的，之前沒沒聞，等到知名之後他就上來，過一陣子他又下去，然而在長期的部分會長銷，變成經典，特別是透過比如說藝術教育，或透過所謂典範的建構，變成以後的文化資產，我們必讀的東西，就變得非常長銷。有很多這樣的討論。

而他在談巴黎畫廊的部分其實也很精彩。剛剛石老師有提到位置空間，那當然最明顯就是左岸跟右岸，右岸是資產階級的，他們都是賣一些已經有名的、1900年之前的作品，因為都已經有名了，所以就有一定的市場結構，不會垮台。左岸則有很多種形式。他提到畫廊在文化生產場域裡面的位置跟它的意義，他分成好幾個部分，如圖4所示，如索納賓(Sonnabend)畫廊，全部都是前衛作品，他會提到這些畫廊收藏的藝術家是什麼時候開始創作的，甚至這些藝術家的年紀、幾年出生的，他也到時間感，其中有一種「年輕的優勢」，年輕便肆無忌憚，有很多創作的可能性，然後這些所謂的慧眼畫廊就要去找這些年輕人，找對了藝術家，這些畫廊就變成開始塑造一個所謂前衛學派出來。這邊談時間感也

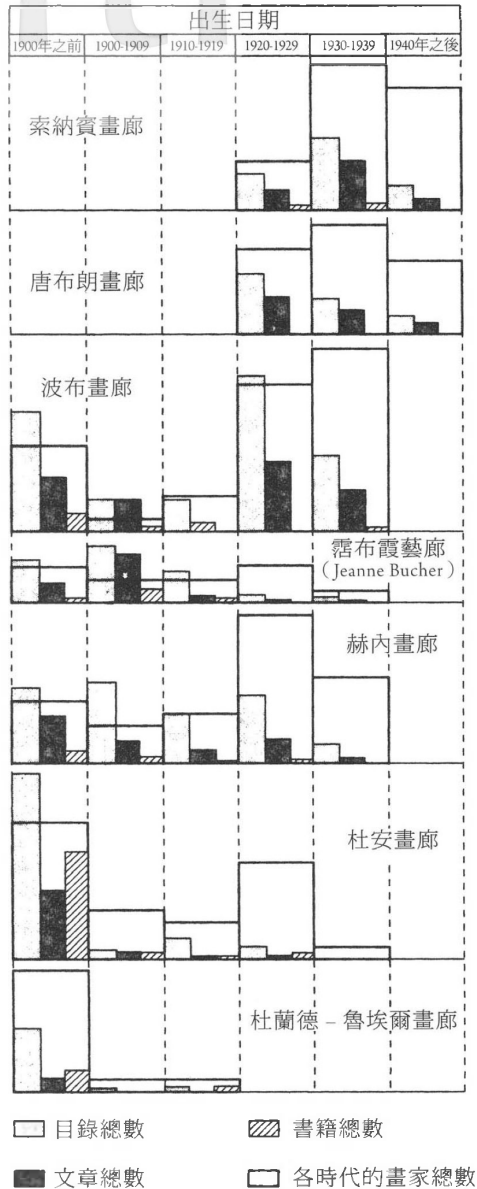


圖 4 畫廊與旗下畫家（1977 年）

資料來源：Bourdieu, Pierre(1992/2016)藝術的法則——文學場域的生成與結構
 (*Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*)，石武耕、
 李浣洳、陳羚芝譯。臺北市：典藏藝術，頁 244。

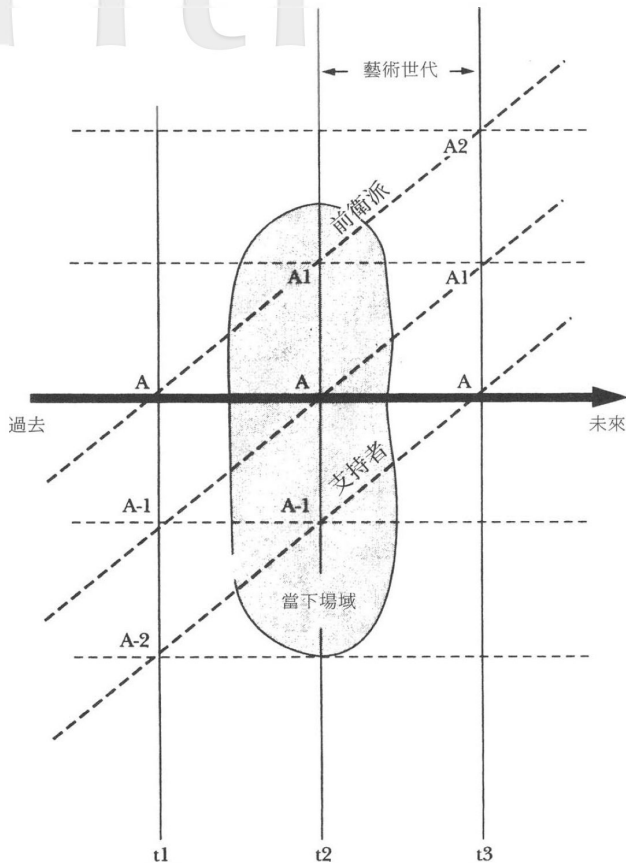


圖 5 藝術生產場域的時間性

資料來源：Bourdieu, Pierre(1992/2016)藝術的法則——文學場域的生成與結構 (*Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*)，石武耕、李浣洳、陳羚芝譯。臺北市：典藏藝術，頁 255。

有提到，前衛甚至表現在身體穿著、品味，這個前衛還是會老，如 David Bowie 69 歲去逝，他的扮像好似二十幾歲的年輕人，因為是前衛派，他是老的前衛派，但是老的前衛派品味是和新的前衛派比較接近，而不是和後衛派接近，這也是時間感的部分，但問題是他就是老了，他很早就成名了，二、三十幾歲就成名，或是像披頭四。你可以看到那種比較反社會的，跟權力場域進行對抗的這種姿態一直要存在，保持在這個人——

不是他的生物年齡——而是他的品味跟這種創作年齡之間的一個複雜的結構。這裡布迪厄分成三個部分，第一是所謂的前衛；第二是已經成名的前衛，那種人通常都是大家最羨慕的，就是又前衛又有錢得要死，又有名得要命，像是羅大佑，但是他永遠都有一個很棒的姿態；第三就是後衛派。他提到的同儕關係，不是我們想像中好像也是跟同年齡的，而是一個斜線，很奇怪的斜線，這些前衛一直都跟前前衛有一種關聯，但是他們永遠都是長輩，這是一個很複雜的動態關係。

另外一個場域中最重要其實是要討論鬥爭關係，那這個鬥爭關係來自於品味，來自於位置採取跟位置之間的關係，他處理那個動態。很多人批評布迪厄的場域其實是靜態的，某種程度是，但是他好的地方就是他那個動態是來自於場域整體在權力結構之下的浮浮沉沉，另外是它內部的那種交戰。這一章有特別提到的就是左拉，他說左拉那個自然主義的失勢第一個，沒有人要讀了，消費者不見了，然後那些裡面的人開始覺得你那個姿態太不優雅，又不批判、又沒有趣味，他在整個權力批判場域裡面就下降了，所以這個牽涉到文化生產場域的關係，不只是內部的關係，它其實是內部跟外部共構性的關係，所以共構性(homologies)是一個很重要的概念，其他章節可能都會提到類似這樣的問題。

另外一個問題就是這篇其實還滿有趣、可以讀的，也就是它在時間感層次上的問題，我們會談所謂創造力的出現，什麼是創造？什麼是創生？然後這些創生者是誰？他會提到這是場域一個很重要的討論，即場域是一群或一組很多的人，而且它的權力跟價值會一直不停地再生產，他提到場域是一個信仰的生產，我們看到就是這些明星的藝術家、藝評、藝廊及這些重要的場所，他們都是看得見的東西，但是布迪厄最重要的場域理論是等一下會談的，方法論的問題應該也會提到，就是它是一種「關係性」的部分，其實都是相對的，前衛跟後衛是相對的，前衛跟前衛聖化是一個時間軸上的差別。另外提到就是這樣子的一種信仰關係，他有一點想要跳脫出來，這也是人家對他的批評，有關於客觀主義的批評：他怎麼可能跳出來看呢？他其實既在裡面又在外面。然而布迪厄解

釋所謂的跳出來看指的是，這所有都是一種誤讀(misrecognition)，他使用馬克思的概念，也就是說，這是一個對權力的信仰生產，特別是他在《區分》裡面一開始提到的，所謂的好的品味，或者是藝術家的創造力，或者是跟藝術相關的研究最直接批評對上線，跟藝術社會學對上線的是，藝術家的創造力是死的，誰創了造藝術家？誰創造了創造者？那第一層的關係就是創造者對藝術家，就是他們是如何被發現的？這邊被發現包括藝評、畫廊、出版社，或者是各種藝術獎的得主跟評審，這些人如何能夠仲裁別人？而這些仲裁別人的人，他的象徵資本如何累積到可以去仲裁別人，以及足夠可信？這都還不打緊，重點是這些看得見的人下面隱含全部場域的結構，你要分析就是要分析全部，其實這是真的要做布迪厄相關的研究跟場域研究真正複雜之處，也就是它其實是一個全盤式的，若你今天要分析博物館，那麼要分析的就包括展覽、新聞、消費者等，你要分析的東西必須非常地整體。這是布迪厄研究裡面一個很難，也很精彩，但也是被人詬病的一個部分，就是它是一個全體場域的力量展現，甚至每一個作品都是，所以你分析的不只是作品。福婁拜其實已經是很好的例子，他透過一個作品的分析，去看到整個社會結構和整個創作結構之間整個力量爭戰，甚至空間、形式的一個討論。所以他這邊提到這是一個集體誤認、集體幻想，甚至 social libido，甚至所有你看得到的人，都是所有結構呈現(manifestation)的肉身產物。

鄭志成

布迪厄在前面三章梳理了場域的自主性及藝術場域的特徵。接下來繼續要處理的，用他自己的不管是章節、布局，或者是開始處理很多方法的問題。這個跟我們平常寫論文，或者一般的碩博士論文，從理論基礎、研究方法這樣一路下來，然後才進入到整個經驗研究，是反轉過來的。這個我稍後會在我的部分再多說些。在此當然涉及場域分析，這些布迪厄所特有的慣習、場域、秉性、社會空間等關鍵概念都會再進一步

琢磨或是斟酌。現在就麻煩逸淳。

*

陳逸淳

我在巴黎念書的時候曾經有過一個因緣際會，就是布迪厄的女弟子 Nathalie Heinich 到我所屬的研究單位擔任一個學期的講座，所以我曾經聽過 Heinich 講藝術社會學，也正是在這個因緣際會之下，我開始對藝術社會學產生濃厚的興趣，進而有一些粗淺的見解。今天我就盡可能地在這麼短的時間內，把我對這本書的認識，以及對於這個章節的瞭解做一個簡短的介紹。

這本書叫《藝術的法則》，副標題是「文學場域的生成與結構」，也就是說，這是一本論文學場域的書。但是不管是這本書，還是這個章節——方法問題，表面上看起來是要處理文學場域的問題，以及這一章是要處理的是研究文學場域的方法問題。但是除此之外，其實背後還有一個值得一提的、與時代有關的脈絡：布迪厄這一整本書，以及這一個章節，目的在於反對沙特(Jean-Paul Sartre)論文學的觀點，以及沙特的方法問題。為什麼這麼說呢？各位如果有讀這本書，在本書第 328 頁可能會看到一個非常突兀的附錄〈全能知識分子與思想萬能的幻覺〉，也就是說這本書中突然塞了一篇看似無關的文章，內容都在批評沙特的各種對於文學的看法，以及他的方法上的問題。由此看來，本書以及本章節，其實可以視為布迪厄的某種思想上的、政治上的表態。為什麼這麼說呢？其實它是有一個時代脈絡的，從 1947 年開始，一直到 1968 年爆發的學運，這段期間可以說是法國存在主義的巔峰時期，該時代的氛圍強調解放，強調人都應該追求自己的自主性、能動性。那個時候的結構主義，包括阿圖賽(Louis Pierre Althusser)或李維史陀(Claude Lévi-Strauss)這些人其實都被大力批判，包括傅柯也被打為結構主義同路人，只因為他不願表態支持 68 學運。當時，凡是被歸為結構主義之流的這些思想家，其實都在 1968 年的學運裡頭被強烈抨擊。布迪厄的思路其實在某種程度受

也到結構主義的影響，雖然他自己不這麼自稱。所以，他對沙特的存在主義其實是頗有微詞的。圖 6 為沙特《何謂文學》(*Qu'est-ce que la littérature?*)的封面，這本書寫於 1947 年。也就是說，《藝術的法則》這本書，若從一個更廣泛的、更具時代脈絡觀點來看的話，其實是在反對當時如日中天的沙特論文學的觀點。

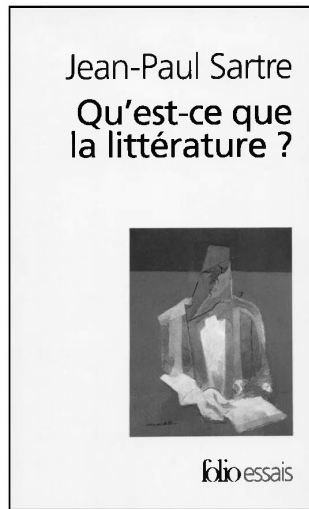


圖 6 Jean-Paul Sartre, 1947, *Qu'est ce que la littérature?*,
revue *Les Temps Modernes*.

沙特的《何謂文學》這本書的內容分為兩個部分。第一個部分論「何謂書寫」。沙特認為，文學和其他的藝術是不一樣的，他認為文學是一項可以承擔責任的藝術，其他藝術則不行，只有文學可以。承擔什麼責任呢？舉例而言，他認為文學可以描述社會不公，可以透過文字的描述激起讀者的義憤，可以描繪、引發、傳達對於不公平的感覺，所以就可能激發、塑造人們追求改變的、革命的意識。沙特認為文學承擔了這樣子的責任，而繪畫、音樂等藝術就沒有這樣的特質。所以，沙特認為只有作家才是一個需要「投入」或「承擔」的志業。

在《何謂文學》的第二個部分「為何書寫」裡頭，沙特認為文學承擔了「介入」、「志業」、「責任」、「行動」、「揭露」、「改變」等基進的意圖，認為文學可以為世界除魅。他認為作家理應具備積極介入社會的角色，如福婁拜、左拉這些明顯具有改變社會企圖的作家，他認為文學就是應該要承擔這樣子的責任。沙特也認為，透過書寫或閱讀文學作品而重新取得了責任的人，應該主動做出選擇，來展現出人的自由。人的存在不是被動、被宰制的，應該具有主動性，這是存在主義的基本精神。所以，透過文學的除魅，人們終於不再被無知所蒙蔽，而可以藉由文學來認識真實，並進一步改變真實。這也就是沙特筆下的廣義知識份子的形象，亦即作家、知識份子所該扮演的角色。然而，布迪厄很明顯反對這樣的觀點，例如在這本書第 333 頁：「（知識份子、學界大老）像資產階級一樣生活，像半神一樣思想。」因為，在沙特筆下，這些人就是如同神一般的存在，當他們說「我們應該要改變」，就是應該要改變；當他們說「這個世界不公平」，就是不公平。在沙特筆下，知識份子、作家被賦予一個跟神一樣、神聖化的角色。對此，布迪厄寫道：「沙特將知識份子的社會經驗變成了本體論的結構，也就構成了普遍意義上的人類存在。」也就是說，沙特筆下的文學家的存在，就足以代表人類存在的意義了。然而，文學家真的能引領人類前進？他們如何帶領人類朝向進步和解放邁進？沙特這種將文學神聖化的觀點，正是布迪厄所反對的觀點。布迪厄認為，存在主義代表的是意識哲學，代表的是菁英主義，然而這是一種缺乏科學精神的表現。

回到《藝術的法則》，我所導讀的這一章名為〈方法問題〉。但真的很巧，沙特剛好也有一本書就名就叫《方法問題》，封面如圖 7，出版於 1957 年。《藝術的法則》的這一章〈方法問題〉，我們可以將之視為布迪厄對沙特論文學《方法問題》的反對立場之表態。

沙特認為，存在主義的方法在哲學史上有一個很重要的地位，它承擔了一種「反對」的傳統，從黑格爾(G. W. F. Hegel)、齊克果(Søren Aabye Kierkegaard)、馬克思、亞思培斯(Karl Theodor Jaspers)、盧卡奇(Ceorg

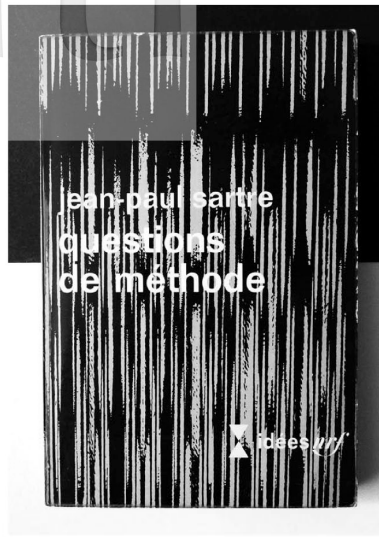


圖 7 Jean-Paul Sartre, 1957, *Questions de méthode*, revue *Les Temps Modernes*.

Lukacs), 一直到沙特, 這是一個一脈相承的傳統。齊克果反對黑格爾的絕對精神、絕對知識; 馬克思反對黑格爾的理想主義、強調實踐的重要性; 到了亞思培斯, 他又反對馬克思, 重新強調真實的先驗性, 認為真實是先於我們經驗而存在的, 這比較貼近後來沙特存在主義的精神; 接下來就是盧卡奇, 盧卡奇又反對存在主義, 他認為存在主義精神是一種布爾喬亞階級的產物; 接著到了沙特, 他又反過來反對盧卡奇, 沙特提出來一套他自己的方法, 在《方法問題》這本書裡面, 他提出他的「進展—後退」法(*La méthode progressive-régressive*), 裡頭包括「後退分析法」跟「進展分析法」。他認為人類歷史裡頭有很多要素, 如各種系列組、實踐之被動體、融合群體、立誓群體、機構、主權與階級等。這些所有細部的要素都是個體在各種匱乏之下的人性「實踐」(*praxis*)產物。沙特認為, 這個世界上存在的所有機構、主權、階級等都是人類匱乏的表現; 這是他透過的「後退分析法」來考據歷史所得到的一個結論。而「進展分析法」則認為上述的這些結構(物)各自具有其存在的理由, 認為它

們之間是彼此對抗、阻擾的，甚至可以相互合作。

然而，布迪厄認為沙特的方法並不符合科學精神，是非常唯心論的，因為，在沙特筆下的知識份子就是神、先知一般的存在。布迪厄批評沙特這樣的分析方法缺乏科學精神。值得附帶一提的是，「缺乏科學精神」這樣的批評聽起來好像有點老套，但是，其實在法國社會科學界一直都具有這樣的傳統，十分強調科學的重要性，「科學精神」就像是一面人文科學界的精神大旗，這是從涂爾幹一脈相承下來的科學傳統，可以視為一門學科是否重要與先進的指標，也是一門學科能否躋身於社會科學、人文科學之林的一個重要指標。

總之，在上述的脈絡下，布迪厄在本書中試圖提出他自己的「方法」，也就是我們在本章裡頭所看到的東西。他認為，沙特的方法過於唯心論，不足以客觀地分析文學，不足以客觀地瞭解人類世界，所以我們需要一個新的科學方法，也就是布迪厄提出來的這套方法。布迪厄的第一步是去重拾亞里斯多德的習性(hexis)，並藉此重新塑造「慣習」(habitus)這個概念。布迪厄企圖用「慣習」這個觀念來對抗結構主義，對抗主流的結構主義觀點，即李維史陀以降的結構主義。「慣習」是每個人的行動準則，透過使用慣習這個概念，便可以重新賦予每一個施為者能動性。布迪厄寫道，藉著使用「慣習」這個概念，便能夠在與結構主義決裂的同時，卻又不落入主體或意識的老套哲學當中；在此，他指的主體或意識的老套哲學其實就是指沙特的存在主義，或者是經濟學中的個體主義方法論。簡言之，「慣習」這個概念在布迪厄的思想體中扮演一個關鍵的角色，藉此便能夠脫離意識哲學、脫離唯心論，因為「行動」並不是純粹理智的操作，但同時又不抹煞行動者建構真實的能力，因為所有真實都是行動者在他的實作中建構出來的。所以我們可以這麼說，他的觀點同時融合了結構主義、個體主義及建構論的觀點。

布迪厄如此宣稱他自己：「結構主義的建構主義，或者是建構主義的結構主義」。其實這概念並非是他所獨創，而是引述皮亞傑(Jean Piaget)的生成結構主義，只是布迪厄用另外的方式重新詮釋、重新使用。在藝

術社會學的研究上，布迪厄認為，這樣的結構主義的建構主義，或者是建構主義的結構主義，能夠彌補傳統社會科學在面對作品的「原創性」時的無能窘境。傳統藝術社會學通常僅能圍繞著外部性、作品的社會結構來分析；然而，從某種程度上來說，這代表的正是藝術社會學的無能，因為，傳統的藝術社會學說不出什麼是「原創性」，只能分析原創性的外頭有什麼東西可能影響了原創性的產生。布迪厄認為，透過引入「慣習」這個概念，也許便可以彌補這個缺憾；當然，能彌補的程度可能是有限的，而且當然還是有許多人不同意他的見解，認為「慣習」這個概念其實仍然無法彌補藝術社會學面對原創性時的無力感。不過，至少在此我們可以清楚地瞭解布迪厄的理論企圖，企圖透過慣習來分析個體層次的行動脈絡。

布迪厄的研究方法還有一個很清楚的方法軸線，就是秉性(dispositions)－慣習(habitus)－場域(champ)－社會空間(espace social)，這四個概念串聯起來的方法軸線。首先，秉性是先於慣習的概念。布迪厄論秉性的部分講得很少；不同於慣習這個概念，他並沒有用大量的篇幅去說明什麼是秉性。他說：「秉性具備某種客觀的價值，是對應於真實的屬性，或者至少也是概念性的，對應於某些對科學的認識上 useful、甚至是必要的屬性」(Bourdieu 1997: 109)¹。也就是說，我們可以將秉性視為先於慣習的、客觀存在的、既存的东西。雖然布迪厄針對秉性講得並不多，但是他的兒子卻持續發展了這個被布迪厄較為忽略的概念。他的兒子 Emmanuel Bourdieu 的博士論文《本事：邁向行動的秉性理論》(*Savoir faire. Contribution à une théorie dispositionnelle de l'action*)就是在處理秉性這個概念。附帶一提，這本書並不容易理解，結合了傳統的歐陸哲學和英美分析哲學。由於我個人對英美分析哲學較不熟悉，所以閱讀上十分辛苦。總而言之，秉性是先於慣習的既存物；我們可以將之視為某種客觀的存在，或者對科學研究有用的客觀屬性。

¹ Pierre Bourdieu (1997) *Méditations pascaliennes*. Paris: Seuil.

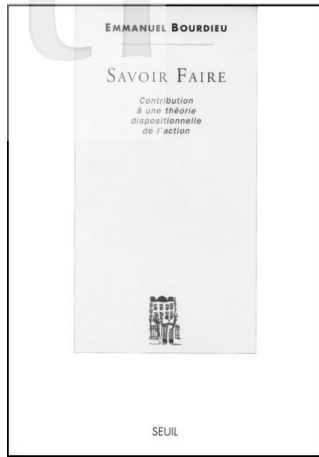


圖 8 Emmanuel Bourdieu, 1998, *Savoir Faire. Contribution à une théorie dispositionnelle de l'action*, Paris: Seuil.

接下來要說的是「慣習」，也就是布迪厄方法論的重點。慣習指的是「存在的方式」(manières d'être)，是每個人存在的方式，是一種內化的、無意識的實作原則。也就是說，一個人表現出來是什麼樣子，就是他的慣習的展現。布迪厄說，慣習不是命運，所以不是無法改變的；它雖然是驅使你這麼做的行動準則，可是它並非無法改變的。然而，慣習儘管不是沒辦法改變的，但它也具備了一種具固著傾向的特質——再生產，也就是父母如何教導你，你就會怎麼做，這就是所謂的再生產。慣習會驅使施為者的實作，這些實作也就再生產了既有的結構和遊戲規則。每個場域都有自己的遊戲規則，因為人們有這些慣習存在，所以就會這麼行動；當人們在這麼行動的同時，便又重新把固有的結構再一次生產出來，便再次「建構了這個結構」。所以這就是布迪厄所謂的「結構主義的建構主義、建構主義的結構主義」，人們在行動的同時，就是把既有的結構實作了出來，所以慣習扮演了社會再生產既有結構的關鍵角色。

接下來要講的是場域。有多少種資本，就有多少個場域，也就是說，每個場域都是特殊案例。儘管布迪厄所分析過的場域並不多，但是他說得很明確，有多少種資本，就有多少個場域。每個場域都有它的相對自

主性，具備自我組織與自我分化的能力。每個場域裡頭都處於鬥爭的狀態，而這些鬥爭只有一個目的：定義的正當性。以本書的文學場域來說，鬥爭的焦點在於定義：誰是真正的作家？誰是好的作家？什麼是真正的文學？什麼是好的文學？這就是文學場域的鬥爭焦點。每一個施為者都可以援引一些判準來正當化自己，例如：我得過文學獎、我的作品有出版、出版了幾本，媒體有專訪我，國內外學者為我開了研討會等，這些都可以用來證明我在這個場域裡頭是有發言權和定義權的、我的發言是有正當性的，這就是文學場域鬥爭的方法之一。儘管場域這個理論概念在其文字的描述方面十分抽象，但布迪厄想出了一個方法將它具象化、圖像化，也就是所謂的「社會空間」的模型。社會空間就是剛剛石計生教授所提到的雙軸圖表。社會空間展現所出來的是場域的內部狀態：場域中的每一個施為者，都占據了一個位置，而場域中的所有位置的分布就是社會空間。所以，社會空間即場域，場域即社會空間，社會空間是場域的圖像化、具象化，透過社會空間，我們便可以看到場域內部是怎樣分布的。在社會空間裡頭，我們能看到場域裡頭有不同的位置，不同位置與位置之間的關係是相對的。社會空間能夠展現出位置間的相對關係，同時也就展示出場域之中的「宰制—被宰制」的關係。在社會空間裡頭，位處上方的是宰制者，位處下方者則是被宰制者，這是一種關係的思考模式，也就是說，是否被宰制，取決於你在空間裡頭和另外一個人的相對位置而言。回到《藝術的法則》，布迪厄在這本書中分析道：藝術家、作家或廣義的知識份子，都是宰制階級裡頭的被宰制者。

圖9為社會空間與生活風格的圖示。以此圖為例，我把幾個跟文化創意、藝術有關的部分用框線標示出來。我們可以看到，藝術家在圖中的左側，再下面一點是文化中介人，也就是策展人，或者是畫廊經營者，再右下方一些的是肢體表演（現代舞）者，還有更右下方的手風琴。在這幾項中，我們可以看到位處最高的是藝術家，處於極端左側；這代表儘管藝術家的文化資本豐厚，卻極度欠缺經濟資本。也就是說，這些位處於相對上方的文化工作者，即使如藝術家身為宰制階級的一份子，相



圖 9 社會空間、位置與生活風格

資料來源：Bonnewitz, Patrice (1997/2002)布赫迪厄社會學的第一課(*Premieres lecons sur La sociologie de Pierre Bourdieu*)，孫智綺譯。台北：麥田，頁 75。

對來說卻還是被宰制的。他們在文化方面儘管具有相當的影響力，但是在整個社會場域項中，在某種程度上仍然是被宰制的，在整體的社會鬥爭之中其實還是相對弱勢的。如上所示，透過這樣的社會空間，便可以展現布迪厄所說的：藝術家、文化工作者，在整個社會場域裡，是宰制階級中的被宰制者。附帶一提，社會空間在技術上使用的方法是統計學上的

多元對應分析(L'analyse des correspondances multiples, ACM)。對應分析是一種「關係思考法」，藉由將列聯表轉換為雙軸的圖像，來展現交叉列聯表的資料結構或特徵。如此一來，透過簡單的散布圖，我們便可以看到圖表中不同的點，也就是不同的社會位置之間的相對關係。

最後我總結一下本章關於文學信念與抗拒客觀化的部分，也就是布迪厄分析文學的部分。他說，文學、藝術、哲學往往被人們視為崇高的、神聖的、神秘的，但是，文學場域裡頭傾向將文學神聖化，卻正好構成了社會科學分析文學的最主要障礙。因為，當我們面對被神聖化的文學的時候，由於其神聖性的緣故，人們似乎就只能崇拜它。如果社會學家企圖去分析、拆解、解構這個神聖性，可能會導致對此神聖性幻滅：透過社會學分析，我們可能會發現，成功的、已經獲得廣泛的肯認而「成聖」的文學創作，其所具備的神聖與崇高並不是與生俱來的，而是透過一些社會要件加持而來的，如獲得文學獎的肯定。諸如此類，當社會科學對文學作品進行分析，其後果往往會落入「崇拜／幻滅」的二擇一選項裡頭；面對文學，若非無疑地承認其超凡，就是在分析之後對其超凡落於俗套感到幻滅。當社會學要去分析文學的時候，通常會有這樣的困境，如果試圖去拆解、分析它，就會說被認為是在褻瀆文學；可是如果去崇拜它，當然也就沒辦法分析出什麼具備社會學價值的成果。事實上，任何一個場域，不只是藝術場域，都會試圖建立起場域內部的神聖事物，如班雅明(Walter Benjamin)說的靈光，或者是藝術創作時的神秘經驗等；透過這些神聖的、超凡的描述，能將某些定義正當化，於是便能夠建立起神聖與崇高的事物或象徵。對此，若社會學想要去分析這些神秘的東西到底是哪來的，往往就會被該場域內部視為對神聖事物的褻瀆，認為社會學家不尊敬這樣的神聖性，認為你沒有進入這個遊戲之中，沒有進入這個脈絡裡頭，所以當然沒有辦法看到我的神秘經驗，無法理解為何神聖、為何崇高。類似這樣的困境，社會科學在面對藝術的時候，往往會找不到適當的切入點：要去分析它，人家就會覺得你在褻瀆它；跟著崇拜它，又違反了科學精神。所以布迪厄認為，藝術社會學若要打破這個困境，只有一個方法，就是需要進行一種「方法上的懸擱」(mise en

suspens méthodique)。也就是說，在研究方法上，必須把藝術的「神聖／幻滅」的這個二擇一的選項懸擱起來存而不論，將「是否神聖、是否崇高」的這個藝術場域內部的鬥爭問題留在原地。但是必須注意的是，布迪厄這樣的方法預設並不是要去推翻既有的象徵價值，也不是要質疑所有成功的文學、成功的藝術的價值，而只是作為一個純粹以科學為目的的分析。然而，即使布迪厄努力提出這樣的呼籲，卻還是常常遭致誤解和批評，經常被藝術創作者誤解，認為他的分析否定了、或不願承認藝術的價值。不論如何，布迪厄認為藝術社會學的目的，既不是去作為一名「讀者」(lector)去閱讀作品，也不是在進行評論(commentaire)。藝術社會學的目的在於，去分析為什麼藝術場域裡面的某些人、某些流派、某些風格，在特定的時空裡能夠成為藝術場域中的宰制者？為何某些人可以成為定義者，而能夠定義什麼是好的藝術？他認為，這才是藝術社會學分析的目的，而不是要去告訴人們某個作品好不好。藝術社會學要分析其實是：為什麼某些事物、某些人，在場域裡頭的鬥爭能夠脫穎而出，而成為所謂的「好的」東西。

總而言之，場域或社會空間，可以說是「觀點的空間」，藝術場域是一個諸多不同的觀點與流派互相競爭的空間，透過場域的概念，可以幫助社會學分析跳脫藝術內在性（神聖）與外部性（凡俗）的對立，他認為透過場域的概念可以幫助分析者將這兩個東西懸擱起來，進而理解為什麼某些人、某些事物在藝術場域裡頭能夠占據某些位置。藝術社會學純粹只作為一個科學的分析者，如此而已。也就是說，透過場域的概念，可以協助我們理解任何一個主體，或施為者——包括藝術場域裡頭的創作者——的可能性的社會條件為何。

儘管在本書中，布迪厄並沒有展示出文學場域的社會空間，所幸相關的研究後繼有人。圖 10 是一位比利時社會學家多索(Björn-Olav Dozo)的博士論文《測量作家：比利時二戰間法語系作家之社會統計研究》中的比利時二戰間法語系作家的世代與資本分布圖。該研究正是使用布迪厄藝術社會學研究架構的一個很好的應用實例。

Analyse des corrélations entre variables

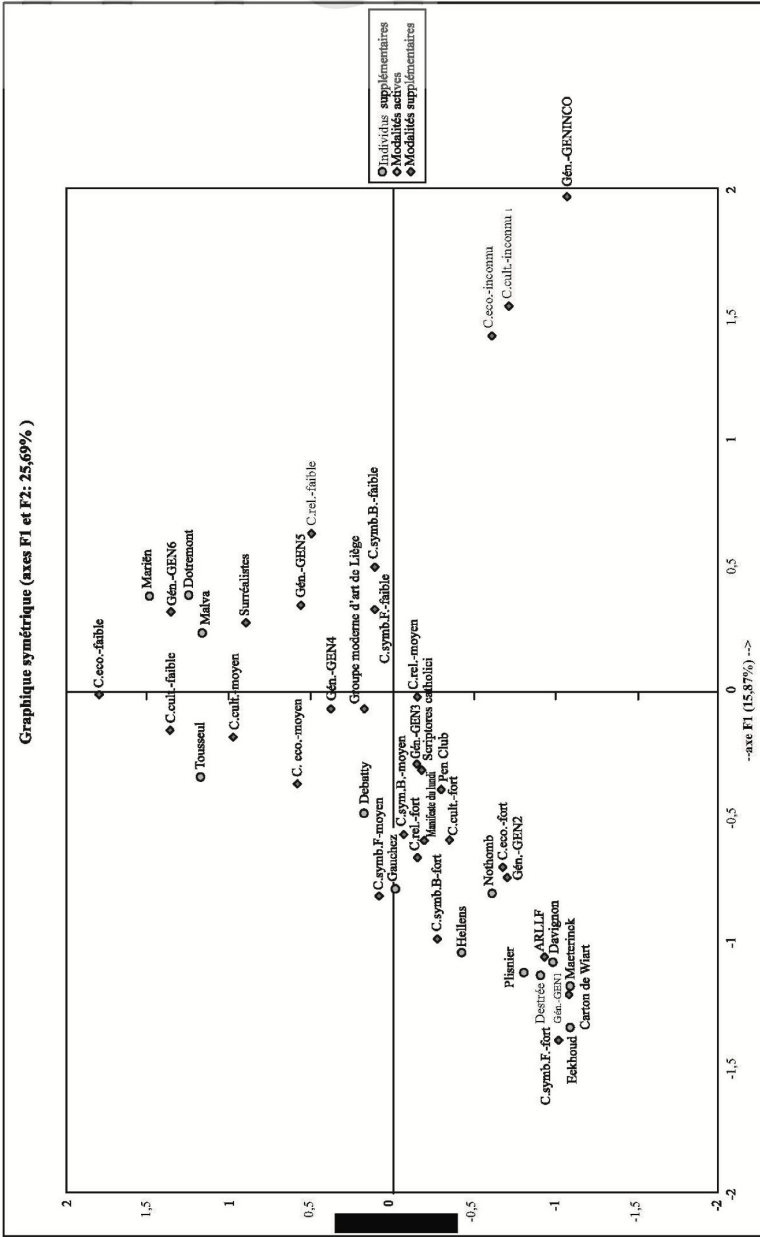


圖 10 比利時二戰間法語系作家的世代與資本分布

資料來源：Björn-Olav Dozo, 2007, *Mesures de l'écrivain: étude socio-statistique du sous-champ littéraire belge francophone de l'entre-deux-guerres*, Thèse de doctorat en langues et littératures romanes préparée sous la direction de Jean-Marie Klinckenberg, université de Liège, soutenue le 31 août 2007.

圖 11 是法國視覺藝術場域的社會空間。這是法國的社會學家菲兒潔 (Annie Verger) 的研究〈前衛場域〉(Le champ des avant-gardes) 中的圖表。她試圖把視覺藝術的場域用社會空間技術展現出來。如同我們所看到的，在《藝術的法則》之後，儘管布迪厄沒有持續針對藝術場域持續進行研究，轉而進行生活風格的研究，但是正如前述，布迪厄的研究架構在藝術方面一直後繼有人，今天在歐洲一直有後進研究者使用他的方法來研究藝術場域。

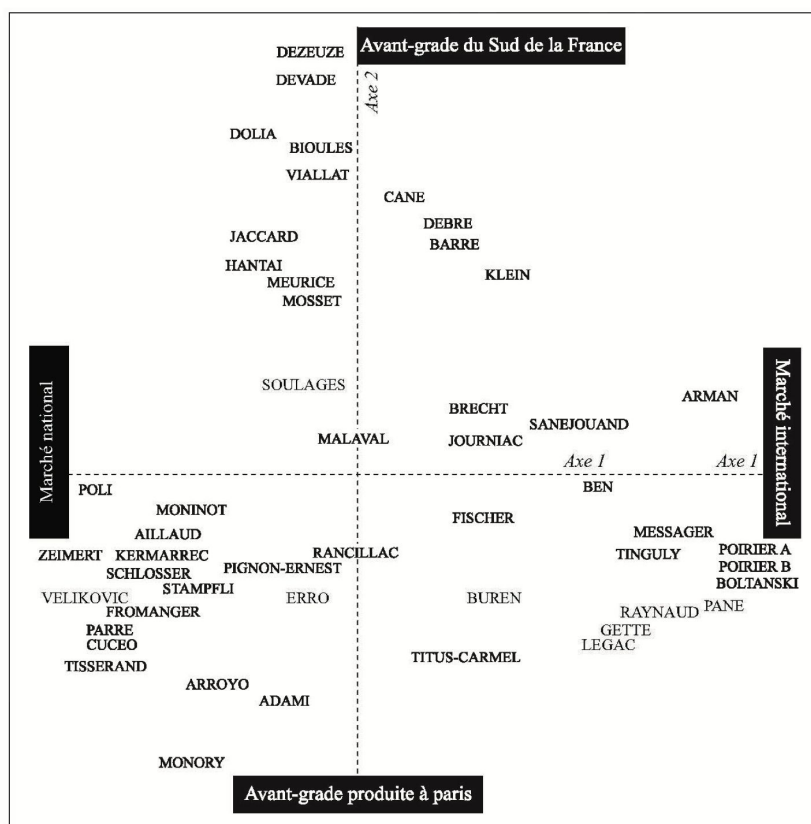


圖 11 法國視覺藝術場域的社會空間

資料來源：Annie Verger (1991) *Le champ des avant-gardes. Actes de la recherche en sciences sociales* 88(1): 16-17.

圖 12 是我唯一找得到的，由布迪厄與德歐索(Yvette Delsaut)繪製，法國高級服裝業的場域變遷圖。高級服裝業的場域中的不同品牌間的消長，顯示出法國高級服裝業的場域也是一個高度鬥爭的場域；不同的品牌在之中相互競逐資本，努力爭奪定義權。由於不同品牌的消長與時代變遷有關，所以布迪厄企圖透過這個圖表把消長的時間前後順序畫出來，其中包括了很多人們耳熟能詳的品牌。總之，布迪厄曾經試圖分析時裝場域，並將之圖像化，只是往後並沒有持續研究該場域，但這也給我們一個指引，要透過這套方法架構來研究時裝場域，甚至是其他場域，當然都是可行的。

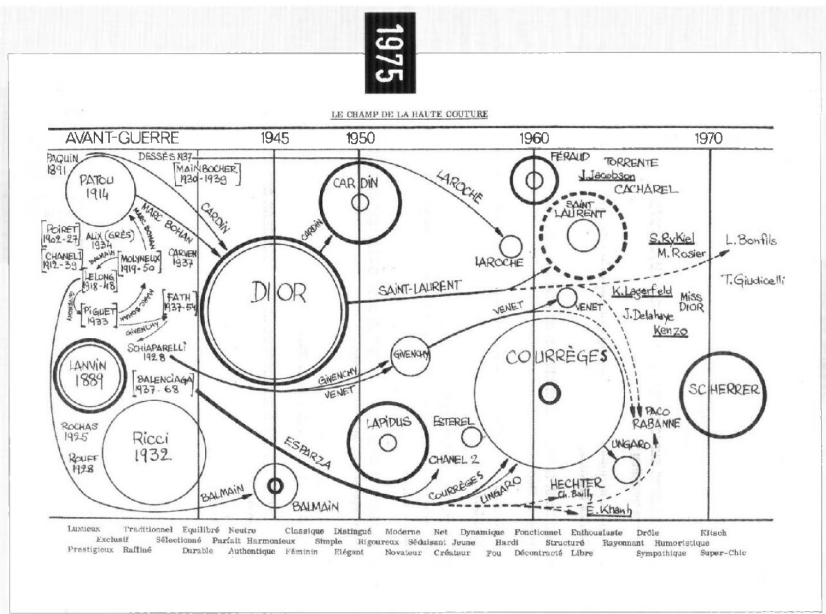


圖 12 法國高級服裝業的場域變遷

資料來源：Pierre Bourdieu avec Yvette Delsaut (1975) Le couturier et sa griffe: contribution à une théorie de la magie. *Actes de la recherche en sciences sociales* 1(1): 14.

布迪厄《藝術的法則》書評會紀要（下）

主持人：

鄭志成（東海大學社會學系）

與談人：

高榮禧（清華大學藝術與設計學系）

石計生（東吳大學社會學系）

賴嘉玲（臺灣師範大學歐洲文化與
觀光研究所）

陳逸淳（中山醫學大學醫學社會暨社
會工作學系）

張義東（屏東大學社會發展學系）

鄭志成（東海大學社會學系）

洪儀真（東海大學社會學系）

紀錄者：馬詩晴（東海大學社會學系博士班研究生）

時 間：2016年8月6日（六）14:30-17:30

地 點：紫藤廬茶館一樓紫緣廳（臺北市新生南路3段
16巷1號）



2016 Forum on Pierre Bourdieu's Art Theory: *The Rules of Art* (Part 2)

Moderator:

Chih-Cheng Jeng (Department of Sociology, Tunghai University)

Discussants:

Jung-Hsi Kao (Department of Arts and Design, National Tsing Hua University)

C. S. Stone Shih (Department of Sociology, Soochow University)

Chia-Ling Lai (Graduate Institute of European Cultures and Tourism, National Taiwan Normal University)

Yi-Chun Chen (Department of Medical Sociology and Social Work, Chung Shan Medical University)

Yi-Tung Chang (Department of Social Development, National Pingtung University)

Chih-Cheng Jeng (Department of Sociology, Tunghai University)

Yi-Chen Hong (Department of Sociology, Tunghai University)

鄭志成：

非常謝謝逸淳詳細的導讀。因為這個部分我們還停留在關於文化產品的基本鬥爭，所以剛剛如果他在第一章裡面，特別是關於慣習，如果說得不夠清楚，接下來的第二章，就我的閱讀經驗，會有更多的補充。就麻煩義東繼續談下去。

*

張義東：

大家聽到現在應該都很累了，那就來先預告等一下要講什麼。等一下會出現史奴比、明華園、玖壹壹、周恩來、赫魯雪夫、侯孝賢，聽到這樣會不會精神好一點呢？

首先就是這一章的題目非常奇怪，這是方法論第二部分「方法」的第二章（335-423 頁，附錄 424-429 頁）——作者的觀點。請問，這裡所謂的「作者」是誰？

你要一直讀到第 408、409 頁這邊才會出現這段文字：

我在此所做的所有努力，目的都在於以其原則，摧毀這些鏡像觀點(visions en miroir)。斯賓諾莎說：「不要笑、不要哭、不要恨、要理解」。更好的，便是合理化，解釋。對模型的解釋，可讓他了解該怎麼做，才能讓這些施為者（也就是本文作者與讀者）是他們所是、行他們所行。提示這一點之後，現在我便能答覆問題……。（布迪厄 2016：408-409）

這一章的標題全名是〈作者的觀點：文化生產場域的幾個普遍特性〉，所謂作者的觀點，對於第 408-409 頁所寫的，我們先做解題：作者的觀點指的是文學作品的作者嗎？是要討論他們的觀點嗎？是要討論他們怎麼去解釋自己的作品嗎？完全不是。這邊從頭到尾完全沒有說福婁拜怎麼看自己、左拉怎麼看自己。他講的都是場域。

那爲什麼要有這樣一個標題？我的理解就從他在這一章的第 2 頁提到了「藝術家的處境與生俱來的矛盾」這裡開始。我覺得，這邊所說的「作者的觀點」，著眼的其實是如何理解作者。布迪厄標舉的「去神聖化」的分析，也招致過攻擊，說這是要將藝術拆解殆盡。其實不然，後面會再提到。但是，把作者的神聖性去除的過程當中，作者到底要被放在什麼位置上來理解？作者的觀點是一個什麼樣的觀點？因爲要進行這樣的考察，所以討論了「這種矛盾的特性」，爲的是分析出作者在場域裡面的一個矛盾的位置，那同時也是一個鬥爭的位置。

在此也就接著適才逸淳所提，布迪厄在這本書裡面提出與沙特不同的觀點。如果各位讀過布迪厄的其他作品，或許可以有比較多的了解。其實就像宮崎駿，他常常會有一個問題，就是他同時要面對兩個人，一個是黑澤明，一個是手塚治蟲。他永遠要跟這兩個人對話，並且走出他自己的電影路，當然他現在也是人家急著要超越的一塊巨石。而布迪厄在他那個時代裡所要面對的其實就是沙特及李維史陀，所以他在很多作品裡面，一直在主觀主義這一面提到沙特，在客觀主義這一面提到李維史陀，接著便是如何去超越主、客觀，由此談論他的場域、談論他的慣習、談論他的作者。我想他在這邊提出「作者的觀點」要如何放在場域裡面看，其實也可以從這個地方來理解。

也就是說，面對一個作者時，提問作者的觀點是怎麼產生的呢？等於是提了這樣一個方式去理解作者與作品。如果你們喜歡那種三秒鐘讀完一本書的方式的話，那只要看第 335 頁就夠了。當然那種方式是絕對不行的。這種表述只是開場，只有這樣當然是不夠的。這邊說到，分析應當進行三種操作，理解三個層次。曾經有評論者說，這根本就是跟故宮的「多寶格」(Chinese Box，分心想到王穎的《情人盒子》了)一模一樣，就是一格圈著一格，最外面這一大格就是整個社會，是權力場域，這個權力場域裡面有一個文學場域，所以第一個你要分析文學場域以及其他諸多場域在整個社會權力場域裡面的位置，並且須隨著時間的變動來分析。第二個，小格一點，就是文學場域的內部結構，它有一套自己

運作的法則，你要分析其中如何爭奪正當性與解釋權。

先岔開話題，數學上來說，場域的數目也有可能呈現出指數增長，關係愈益複雜，一幕混沌景致。但是，我覺得這種多寶格比喻應該比較適合拿來形容帕森斯吧！AGIL這樣解，秩序井然，場域也這樣解，甚是不妥，其中的生成變化、軌跡錯位、乃至力場之間的客觀關係所形成的結構等，都會因為靜態化的鎖定而盡失其意了。

這裡所說的客觀關係，前章也有提及，這兩章同屬方法論，所以接著一起講。必須注意的是：所謂的客觀關係，指的並不是人與人之間先得產生互動，有了“social interaction”，產生了關係，然後我們再去分析這個關係。布迪厄講的並不是這樣非得要先互動才會產生的關係，而是「客觀位置」彼此之間已經存在的關係。即使沒有互動，那個關係已然就在那裡。

再回到還沒說完的第三項。第三個該分析的是第三層次裡的關係，也就是分析占據這些場域位置的人他們彼此之間的客觀關係是如何生成的。延伸而言，「慣習」（我們常見有好幾種定義方式的布迪厄核心概念之一）在此就適合定義為：一個秉性所組成的體系(system of dispositions)，由此更貼近地與場域分析結合。

所以布迪厄是看著那一圈又一圈，從整個社會的權力場域到文學場域的內部，然後到文學場域內部占領一個一個位置的人們，看著他們的慣習如何在時空中步步形成。這就是他整個文學場域的分析方式（如場、壇、界、圈等，正是中文裡形容這些社會空間所常用的詞）。

這一章有 89 頁，正文之外，後面跟前一章一樣有著短短的附錄，第一章附錄批的是沙特，第二章附錄就換批阿宏(Raymond Aron)。這兩段也可以呈顯出他的場域分析的意義。此外，常見的布迪厄面對沙特與李維史陀的場景，此處因為主題不同，就換人了。

這裡我們也可以切換另外一種閱讀方式，也就是仿用「作品解讀的方式」討論 Part II 的第二章：亦即討論這部作品的主題、結構與風格。如此這般，我們可以說，本章的主題就是討論場域裡面如何產生出作

者？如何產生出作者的觀點？如何產生出作品的生產與消費？其中，它會討論到這裡面的客觀關係的結構與場域其實是有個矛盾的，也會討論到，這個矛盾的最後要如何去解決？本章後面還說到一點，就是要去除掉一種神聖性，去掉這個神秘的外衣。布迪厄希望的是能夠真切地提出解釋，而不是很偷懶地去推到它有一個最原始的設定，就是前面第一章裡提到，沙特就是把分析推到一個最原始的設定，一切就從那邊解決，那樣就好了，不需要再另作思考了，這是布迪厄所反對的。

了解了主題，再看結構。整個第二章的結構就每一個小標題來看的話，可以看到有半數以上的小標題，都是跟場域、位置、秉性、結構有關的，也就是說，他要你設想文學（藝術）場域就像一個運動場、競技場，有很多的力量在那邊角逐。這是他整個文章的結構，以場域為主，然後環繞著場域，在場域之內與之外的場域邏輯如何產生、如何改變？這是整個第二章作為文章的結構。

第三項，作為文章來看，可以說其中的寫作風格大概是這樣的：有三種形式的文字會不斷交替出現。第一種形式是極端理論化的，也就是說你看來去看就是連續幾行，沒有讀過布迪厄的人就會覺得很吃力，什麼是慣習？什麼是場域？什麼是空間？什麼是秉性？然後一個頭兩個大，這是非常理論性的文字去描述一個很普遍的原則。

第二個是有一些文字它會去描述這中間的邏輯如何進行，第一種方式他還是比較抽象去進行，第二種方式是他開始比較具體，比如說他開始會去列舉，有哪些藝評家會怎麼樣、有哪些文學團體會怎麼樣，以及團體的生成和解消。像我們今天就在進行一個團體的繼續生成的階段，這個團體就叫做「臺灣文化與藝術社會學會」。

第三個就是他會舉很多的例子，用個案進行說明與解釋。必須注意的是，不只是「作者」們的事蹟遭遇，「文本」的特性也是應當並列觀觀的（請見第 362 頁提出「藝術品的科學真正要探討的對象，乃是兩組結構之間的關係」。這兩組一在施為者之間，一在作品之間）。

我這邊舉一個例子好了，比方從「素人畫家」，或者是素樸性、反思

性這一點來說的話，他舉了盧梭(Henri Rousseau)作為例子，如果你不了解他的作品，而且只讀布迪厄寫的這兩三頁的話，你可能會覺得這個人好像沒什麼，可是如果看過盧梭的作品，你可能就會認出來，這是法國現代藝術裡非常重要的一個畫家。他本來是一個關稅員（所以被稱為 Douanier Rousseau），然後變成畫家，一個素人畫家。而布迪厄會在此章提到這位畫家，是因為他要說明，盧梭之所以受到重視，其實是場域使然。當藝術場域正在追求一種突破原來的限制、突破原來的美學傳統的新東西的時候，他正好符合了這個期待。他自己知不知道他在打破什麼呢？他不知道。是評論者說他打破了這些，而他自己其實是後來才學習的。依照布迪厄的說明，像盧梭這樣的一個狀態，這樣的一種素樸性，是在場域隨著時間的發展之中產生出來的，這是一個新的認可標準出現的時刻，那個新的認可標準會這樣地看待盧梭。

而如果是杜象(Marcel Duchamp)的話，那就不一樣了。其實杜象是非常清楚、非常精準地思考他的問題而提出他的既成物作品的。所以如果人家說他打破什麼，那他真的就是在打破什麼，不是想到什麼就做什麼。這和別人的詮釋把盧梭詮釋成那樣而他自己未必如此認知，兩者之間是根本不一樣的。布迪厄說，因此不會有傳記作者把他們並列。

但他們至少有一個共同點，那就是對後代而言，使他們成為畫家的，是非常特殊的場域邏輯效應，這個場域已經達到高度的自主，而且習於不斷和美學傳統決裂。(頁 376)

到此，我們了解這個文章的主題、結構和風格，我們再回頭看看，他是怎麼鋪陳這個主題？他的論證又是什麼呢？先看他展開的方式，前一章提到了「超越非此即彼」(第 317 頁小標，又可以對照他處所論的超越主客觀對立)，這一章也說了要去解除神聖跟幻滅這種對立。提一個我想各位應該也很熟悉的事，社會科學裡有一個非常強大的不二法門，那就是「二乘二表格」，只要把這個東西搬出來，開個誇張的玩笑：一半的

社會科學可能都可以在此迎刃而解。言歸正傳，其中關鍵其實就在處理「非此即彼」的二元對立問題。就像文化場域裡，叫好就不叫座、叫座就不叫好這樣的講法，一旦發現現實沒這麼簡單，那又該怎麼辦呢？

有一個很簡單的辦法，就是使用「二乘二表格」：有人是叫好又叫座，有人是不叫好又不叫座，有人是叫好不叫座，有人是叫座不叫好，兩個向度一切，兩個二分相乘，正是四格。布迪厄就是在玩這個。比方，他就告訴你說，有一些前衛團體，他們是不叫座的，可是他們叫好，也就是說，他們已經得到認可了，而同時也有另一些前衛團體，還沒有得到認可，還掙扎在又不叫好又不叫座這一格裡，巴望著移到別格去。

在這種認可的遊戲裡面，布迪厄想要揭示這個遊戲，告訴你說：對，我們就是在玩這種遊戲。可是到文章最後面他又強調了文學所帶來的喜悅、遊戲所帶來的喜悅，是可以與理解並行的。對，這就是遊戲，我們就是要玩遊戲，而且，我們看見它原來是個遊戲，也不會減損遊戲的樂趣（甚至還增加了樂趣）。這個是他所一直肯定的。從這一點來看，以為布迪厄所為是在拆解藝術與藝術價值的這種看法，其實是對他的誤解了。

另外再提本章所說的「輸家全拿」(loser takes all)，這其實是布迪厄在論述經濟邏輯和非經濟邏輯（文化邏輯）的一個對反。把經濟邏輯倒反過來看，就會變成你賺得越多，表示你越沒價值，那麼多人會喜歡你，那麼多人都看得懂你，你還有什麼價值可言呢？這個是倒反過來的運作。可是有趣的是怎麼理解運用布迪厄的東西。雖然這本書在1992年出版，主要分析的是十九到二十世紀的文藝場域，裡面最新的例子只到1990年，離現在也二十幾年了，可是他所提到的那個場域、社會空間裡面的鬥爭，以及鬥爭是根據某些認可的原則所進行的，這個東西應該還是可以繼續用的，可能我們現在有更加複雜的認可、有更加倒反的倒反的認可，那什麼是「倒反的倒反的認可」呢？

這樣講好了，今天你就是得在網路上被罵得一文不值，這樣才有價值，如果大家說你講得好，那你就沒有價值。比方，大家說怎麼會有人

像你這麼庸俗呢？這時候就得要有擁護者、粉絲跳出來說：「這就是他呀！」也就是說，這時候不能有人贊成你，知道嗎？尤其是那種學院的出來說，你說得好。那你就完了，你就毀了！誰還會擁護你呢？這就是倒反的倒反。

這就像當年你不能得到市場的肯定，才表示你可以得到學院的肯定。那是倒反。今天是你不能得到學院的肯定，才表示可以得到市場的肯定。這是再一次的倒反。而如果這個學院的肯定，居然反常地看起來又潮又親民，一派叛逆另類的趨勢模樣，那遊戲又可以再換一種玩法。這裡還可以再對照另一個不同時空脈絡與場域邏輯裡的作法，一如第399頁寫著：「他在巴黎刻意做出大眾化舉止」。

然而即便如此，誇張一點講：如果今天有學院的人來支持他、擁護他的時候，也還是「有用的」。也就是說這邊來到一個大眾文化的場域邏輯的問題，如果照布迪厄所說的，大眾文化（我覺得在游移的邊界線另一邊的部分的藝術場域也是如此）所處的表格裡或者說象限裡的位置，看重的是市場，這就是場域運作邏輯的主軸。這種場域分析是一種「拓樸學的分析」，也就是說我們從分類學(typology)來到了拓樸學(topology)（可以再對照第397頁提到的「定位感」與社會地理出身關係）。這是概念的空間化的轉換，對於理解布迪厄是很重要的（所以表格會成為象限）。

再說到大眾文化（與部分的藝術場域），變成好像就是用金錢、銷量、收視率、點閱數來進行認可，那麼，今天如果它得到一些官方文化資本的認可，它會拒絕嗎？它也不會。所以這裡就產生一種很曖昧、很混亂的狀態。就像今天一個成名的作家，如果他書賣得很好，他會很難過嗎？也不會啊！其實在今天的流行文化跟高雅文化的分界線，很多時候在游移、在轉動、在切換的時候，你說宮崎駿又拿獎，賣座又那麼好，那怎麼辦呢？到底他要難過還是哭呢？根據哪一點哭呢？根據哪一點難過呢？這是很困難的一件事情，當然啦！人家什麼都不會想，只是我們在那邊講而已。

回過頭來講，今天像這種東西，比如多年以前明華園首度到兩廳院表演，這是得到了一個認可（請參考第 346 頁「律法與界限問題」這一節）。可是問題是，也有人會覺得說，我為什麼需要這個認可呢？永遠野臺最好啊！這就是一個很有趣的討論點，也是沒有結論的一個點，像玖壹壹去金曲獎表演的時候也是一樣，這裡其實存在著很多可以討論的點。就像前面所說的，倒反的邏輯是不是只有單純的從經濟到文化是一個倒反的邏輯？還是說倒反了還可以再倒反過來？甚至我們可以套用並翻轉布迪厄的術語，便是：透過特定的庸俗化進行「社會聖化」，那也會是一個很有趣的點。接回二乘二加拓樸學，二元對立納入第二向度就成為二乘二表格，空間化之後，就開始鋪陳出整副四個象限空間的景象。

布迪厄會說這個東西跟社會現實狀況是一種折射(refraction)，他說折射已經不是一個很好的詞，可是總比反射好。在這樣的一個狀況裡面，他提到比如說在這個場域裡面有自律的原則、他律的原則，這個自律跟他律並不一定是來自外部的人的規則，才叫做他律，內部來看，裡面的人也可以根據外部的某些原則實行他律，而即使你有很複雜的規則，你也可以說這些規則是基於場域的自律，而不是他律。不是說有規則就是他律，每個藝術家自由自在就是自律，不是這個意思。

所以講到「作者出身」的時候，他就會說，不應該像沙特那樣，把對福婁拜的人生考察做成鐵板一塊，而且認為，只要理解福婁拜個人的很多過往，我們就可以理解他作品的真義等。布迪厄反對諸如此類的說法。不是不要去做傳記研究，而是傳記應該以一種「軌跡」的方式去理解。在不同的時間裡，他在場域的位置，以及這個位置所具備的、鬥爭的一個狀況，這一位置的移動，以及他的秉性如何能夠超越這個位置做出一些這個位置本來不被期待的東西等等的創作、創發，這種種的一切形成了一個軌跡的連續，這個軌跡的連續是一個傳記研究，而且透過這樣的傳記研究，可以去理解這個作者的脈絡，也就是說，不是單純地斷言，你是資產階級出身，你就一定會怎麼樣；你是無產階級出身，你就一定會怎麼樣。

這時候可以說個老笑話（也不知它是真是假）：話說，周恩來跟赫魯雪夫吵架，周恩來比較會講，赫魯雪夫吵不過他，到最後使出殺手鐮：「可是你是資產階級出身的，我是無產階級出身的。」傳說中周恩來立馬回答：「不錯，而且我們都背叛了自己的階級。」要玩倒反大家可以來玩玩看！

在這裡，他也提到了科學的原則。很有趣的一件事情就是，它跟藝術史以及藝術的社會史的關係是什麼？從很多地方其實可以看得出來，它們中間是一種相互滲透的關係，但是在一個特定的點上，布迪厄又會說在這裡必須要與另一方決裂，那就是對於對象的界定，他會直接而明白地點出藝術史的作法、藝術的社會史的作法，以及其中有著怎麼樣的問題，所以結論是我們應該有一個藝術的科學的研究，而在選擇研究對象的時候就應該依此處理。

繼續再說場域。註釋 26 提到用“institution”概念來取代“field”，「並沒有什麼意義」。“institution”可以譯為機構、制度或者是建制。它跟場域是要拆開來看待的，因為是不一樣的一個狀態（另可參考第 406 頁「制度的超越」這一節）。他在第 355-356 頁提到很多具體的施為者以及機構，如評論家、藝術史學者、博物館典藏管理員，乃至評審團、政治與行政主管機關等。這些機構可能同時就得生產出未來的消費者，就是我們剛剛所說的，它變成一個正典，變成一個課本，變成一個大家都要閱讀的東西，這樣的話，就可以確保未來的消費者得以被生產出來。

此處文本裡也有一個地方的主題則是，我們要如何理解藝術作品。他認為藝術作品的產生、藝術作品的生產，廣義來說就是文化生產物的生產，並不是由所謂的創作者完成的，而是由創作者與消費者，以及這些數不清的中介者，共同在場域裡面完成的。所以場域生產了作品、生產了創作者、生產了消費者。而更具體來說，比如說場域透過某些教育機構，就可以很有系統去生產未來的、特定的消費者。

剛剛講到能動性這一點，就又牽連到結構限制與決定論。我們可能可以從布迪厄所說的慣習、秉性、位置的矛盾，「一生在位置與秉性之間

的衝突」(頁 405)，以及從個人所使用的策略、團體所使用的策略等，找到許多看起來不是太過於決定論式的地方。比方說，註 34 提到高夫曼的“frame”，他強調，我們必須看見「各種歷史結構」、第356-357頁提到關係網絡保證資本得以實現對照、第 392 頁以下「建構的軌跡」這一節（還有其他未列者）可以都串連起來，讓人由此看見場域的動態過程。如果要幫布迪厄說話，我們可以嘗試從這些能夠找到能動色彩的地方切入。

另外，說到客觀，布迪厄在很多其他作品裡面寫過，大家所說的客觀，其實很多時候已經變成一種教條、變成習焉不察的某種信念習慣、不假思索。但是，客觀性的本身應該要「被客觀化」，應該要被研究。也就是說，完全依賴作者的生平、傳記去解釋作品的這種作法，這種形成客觀性的過程的本身，就應該要被研究。換言之，客觀化本身要被歷史化，也就是社會學家除了在看外部條件、內部結構以外，可以進一步看脈絡，所有的外部跟內部的中間，能不能進行比如說針對一個文本，尤其是脈絡中的文本的一個更大的分析（在座如果有人看《W——兩個世界》的話應該已經被「脈絡」打得好幾集頭都抬不起來了，每一集都叫你要注意作為人物設定的「脈絡」一步步被脈絡化了——不知道我在講什麼的，沒有關係，那不重要，一點都不重要）。

有一件事很有趣，前面逸淳那章裡第 297 頁提到的「憤青觀點」(Thersites' principle)其實是來自人名，一位「希臘的暴躁大兵」，前一章譯成瑟西特斯，但在本章第 409 頁則是譯成特洛伊羅斯。其實這人來頭不小，在《伊里亞德》裡還對阿加曼儂(Agamemnon)噙聲，據說黑格爾、尼采等人都提過他。在本書裡則是特指小咖、F 咖甚至 Z 咖的人，特地挑選了一個大咖、A 咖，公然發出挑戰，就希望用這一個對決來搏上位、搏版面。其實在文學、藝術、媒體各方面的各個場域來說，這種情形都不少見。而這樣的施為者自然也是場域的參與者，他們爭取發言權、爭取某種「認可」的策略，也會在場域裡起著作用。

今天來看，如果場域的共同參與者越來越多，它本身就會產生性質上的改變。而同樣，如果是從消費者那邊的話，更多人讀、更多人看的

這件事情來說，今天的數位時代當然就更龐大、更不得了。生產者那邊來說的話，容許什麼人、通過什麼樣的資格認定，可以加入，被當作是一個作家、文化人、藝術人、出版者等，這個認證的過程其實也是很關鍵的。還有，此處的“recognition”還是翻成「認可」比較好。就像剛剛講到“misrecognition as recognition”，這也是布迪厄常常說的，「誤認作為認可、誤認作為肯認」的這一點。

最後，裡面講到去故事性。以法國而言，這樣把故事性去除的方式，一直做到 1950 年代的新小說，真是一時風潮。故事性去除這件事到最後會讓文本變成越來越像詩。比方今天侯孝賢的《聶隱娘》這部作品，到最後，就變成你可能要用「詩」來解釋了，因為故事性已經被他拆得差不多了。這其實又牽扯到另外一個問題，於是本章也解析了，為什麼文學場域要這樣地做。現在時間不夠，大家可以再自行閱讀，看看他怎麼說明「拆解故事性」這件事。

另外，如果在場域競爭裡失敗了，也可以選擇退休，那就是退場了。這個場域可以是大範圍的、國家社會的各個學科的場域。其中關於主流價值的爭奪經常就是場域的競爭主軸，因為它會形塑場域運作邏輯的規則與其所依循的正統。

布迪厄提到的我們去分析它、我們去知道它，是爲了能夠去享受文學的這件事情，我個人是很贊成的，我去分析電影的時候、去教電影的時候，很多人都問爲什麼要知道那麼多，知道那麼多好累。不會呀！知道得越多，看得越過癮！理解就是爲了過癮。不妨也用這樣的方式來理解布迪厄。

最後，我想對布迪厄這本書，特別是這一章提出一個問題，關於他整個研究方法的一個根本問題。那就是：「文學場域——本書因示例而舉出的主題——到底有多特殊又有多普遍呢？」

在很多地方，布迪厄都說，所有場域的邏輯都是一樣的，所以他會寫下「文學等等場域」的詞語，概論所有。的確它們有著一些共通的原理、原則，可是事實上我覺得，不同場域中間的差異性，有的時候可能

會大到他這邊所論述的某些運作方式其實不會出現了，或者是會用倒反的方式出現，所以當然就得問，到底文學場域——或者是說藝術的場域——有多特殊？又有多普遍？

文學的部分還可以再切出像這些大眾文學、市場導向等，那藝術的場域要去切出一個大眾藝術嗎（這當然是布迪厄式的而非魯曼式的切分）？藝術的場域裡面的藝術性或者藝術該如何定義？這個可以完完全全交給這個場域決定。但是，能夠只用場域有其邏輯，「越了解就越看得過癮」這樣的方式，不去處理到底什麼是文學、什麼是藝術這一類的問題嗎（這實質上是「場域定義戰爭」〔場域裡的定義之戰〕裡的主戰場）？我認為這是可以提出來的一個問題。

如果「不同場域中間的邏輯」這個詞聽起來很抽象，那你們只要去看一看，比如說左拉《女人的天堂》(*Au Bonheur des Dames*)，現在改編成電視劇《天堂百貨》(*The Paradise*)，和原著很不一樣，電視劇也還算好看，但影視文本自是異質於文字文本。還有《一把青》，改編以後也不一樣了，自有風采，兩個文本是臺灣社會過程裡過去與現在所生產的兩種懷舊傷逝。所以說，改編以後，邏輯不一樣，泰半是因為場域不一樣，很多原來的運作邏輯就會產生改變，更不要說還得加上要考量「時間」了。

個別的場域，到底有多普遍與多特殊？切分了之後，邏輯有多少還是共通的呢？這就是我的疑問。以上，謝謝！

——對了，忘了提史奴比了！請見《實踐感》第三章章前所引。

鄭志成：

接下來我要處理的是這個文本的第三部分，標題是〈對理解的理解〉。我最早讀這本書也是從這兒開始讀，大約是1999年吧！德文譯本剛出版的時候。因為我的興趣——到現在一直還是，以後應該也還會是——就是處理「理解」的問題。那個被休斯(H. Stuart Hughes)稱為：

我個人認為這個方法（*Verstehen*；理解）是我在本書中（*Consciousness and Society, 1958*）所碰見最困難的知識問題——這是德國社會科學方法之迷宮中，許多陰暗的角落裡，最黑暗的一處。

早在我大學時讀到休斯的這一句話時，我就被這句話的挑釁與挑戰深深吸引，迄今猶然。但我那個時候讀過以後就覺得這本書論及方法論及理解的這個部分其實沒什麼，容我這麼大膽地說。這一回再次讀過，我還是覺得沒什麼。我補充一下，畢竟這不是布迪厄的強項。我這次讀這本書還蠻認真的，特別是他對十九世紀的整個法國文學界的分析及介紹，我讀得仔細。當我讀到第三部分，也就是我負責導讀的這個部分，讀完之後我挑出了書中的這一段話：

觀看作品是種特定的藝術體驗，很明顯是定位在社會空間與歷史時間之中，試圖將藝術品的經驗建構成普世的本質，要付出的代價就是：對於作品本身以及觀看作品的方式造成了雙重的去歷史化。（Bourdieu 2016: 432）

這一段話大概可以作為這一章節的精簡版或是濃縮版，理解這一段話應該不要幾分鐘，比谷阿莫還厲害，看了就知道最關鍵就是「雙重的去歷史化」。其實布迪厄著墨的這一部分，就是在談關於歷史意識。我初讀時覺得沒什麼，沒什麼當然是拿他跟加達默爾（Hans-Georg Gadamer），跟其他人談理解的學者相較。布迪厄在這個部分的字裡行間，一再地強調歷史化，或者說歷史意識對於場域分析的重要，就這麼簡單的一句話。

我自己將這一章分成下列六節：

- § 1 本質分析 vs. 場域分析
- § 2 藝術本體論 vs. 藝術場域生成論
- § 3.1 範疇概念 vs. 歷史概念

- § 3.2 本質思考 vs. 關係性思考
 § 3.3 純粹美學 vs. 藝術場域中的美學
 § 4 純粹閱讀 vs. 歷史化的閱讀
 §§ 5+6 去歷史化 vs. 歷史化

其實上述章節要處理的課題就是本質分析與場域分析相較的各個不同面向。從本質分析的訴求，就可以看到強調純粹性、普遍性、永恆性、絕對性的那種本質思維，布迪厄是以康德為主要的標靶，以及他所謂的相關變奏曲。對我來說，布迪厄關於《藝術的法則》這一本書的寫作策略，首先從文本分析到藝術場域的歷史考察，進而再高一層到研究方法，最後接續不管是二階反思還是三階反思的方法論問題。第一節主要處理純粹審美在歷史中的創生或者是生成過程。接下來各位可以有一個大約的印象，就是討論從本體論對場域生成、從範疇概念對歷史概念、從本質思考對關係性思考、從純粹美學對藝術場域美學、從純粹閱讀對歷史化閱讀、從去歷史化到歷史化等的並置對舉。這裡我必須加個註解，如是綱領化梳理，自然有簡化嫌疑。可，對我來說已經把重點講出來了。

第三節有比較多本質分析跟場域分析的對舉比較，或者是本質思維跟場域分析思維的對立或對峙。本節所強調的，一方面強調場域分析的特色，另一方面拿以康德為主的本質分析加以對照或是予以駁斥、反駁。在這一節裡，布迪厄把亞瑟·丹托(Arthur C. Danto)的「藝術世界」(art world)也拿來一併討論，因為藝術世界好像不是本質分析，可是布迪厄認為雖然 Danto 亦強調藝術世界，卻只說明了藝術品是被設立出來，卻忽略了體制(=藝術場域)的生成。就像布迪厄在文本指出：

關於藝術品意義與價值的問題，一如審美判斷之特點的問題，都只有在場域的社會史當中才能找到解答。

這是第一個對舉，本質和場域。然而，在此可以再加個註解，就是布迪厄這裡的批評到底恰不恰當？我頗懷疑，因為本質分析訴求絕對

化、純粹化、普遍化，考察構成要件。我認爲這與在方法論所談的普遍有效性不能夠對等，可是在布迪厄的文本裡面，我覺得他有意無意、或多或少把本質分析基本上幾乎全等於普遍有效性的問題。對此，我覺得在方法論上頗成問題。

第二節的重點在於追問「藝術是什麼」，就是去談那個判準到底在哪邊？什麼是藝術與物件的區分？什麼叫藝術家與工匠的區別？杜象把小便斗展示出來，就是把這個問題給尖銳化，但是布迪厄的批評就是本體論其實沒有辦法回答什麼歷史生成的問題。所以我覺得這一章繞著歷史意識、歷史化，一直在講，講到第五節、第六節大概都是強調同樣的課題。布迪厄一直用不同的方式、不同的力量去講這個重點。譬如布迪厄在此指出，本體論探究恆在的普遍性，忽略歷史生成考察可能的歷史條件。這裡我還是要提醒並建議各位在閱讀這個章節的時候，要能夠敏感地將本質論的主張與普遍有效的主張區分開來。就我的閱讀經驗，布迪厄大約就將這兩者等同視之，我覺得這是成問題的。

第三節重點多了一些，首先從範疇概念（接近於自然科學的周延互斥概念）與歷史概念的比較及區別。這個歷史概念就是 Heinrich Rickert 的主張，不管是用歷史個體還是歷史概念，也包括韋伯(Max Weber)繼受 Rickert 的主張。布迪厄所說的，場域分析所使用的概念就是歷史概念。所以爲什麼我們不太能夠苛求，布迪厄沒有辦法在第二個部分裡面將場域、慣習、社會空間等以一種分析性的方式交代清楚，基本上不太可能百分之百掌握這些概念工具，因爲在此所描述的就沒有辦法像康德處理純粹理性批判那般清晰。對我而言，康德幾乎是一個最嚴謹的典範，不管做人還是做學問。布迪厄在此要去追究或去論述的就是，範疇概念跟歷史概念基本上是不一樣的。歷史概念更進一步的闡釋，或者說社會學式的說明可以參考韋伯《新教倫理與資本主義精神》的第二章開篇，韋伯花了大概一頁多一點的篇幅去闡述什麼叫歷史概念，特別是歷史概念不能按照「屬加種差」(genus proximum, differentia specifica)的方式加以定義。也就是歷史概念其實是受歷史條件、社會脈絡所決定的一種概念。

所以歷史概念沒有辦法是一個放諸四海而皆準，更不是一種周延互斥的概念。在此章節布迪厄多少批評了我們現在在期刊論文裡面所使用的概念，都淪為技術性的工具。「淪為」是我加的修辭，但是布迪厄所要強調的是概念窄化為一種技術性工具。用我們在研究法所講的，就是操作性定義，就是你來做、我來做、誰來做都一樣的操作性定義。基本上將概念作為一種操作性定義，對布迪厄來說是不可能的，但是本質性的思維基本上被認為是追求概念的構成要件。

接下來的重點是，把關係性的思考帶進來。對照本質性思考，關係性思考就是強調歷史脈絡與社會條件。講到第五節、第六節時，各位會覺得：「啊！原來就這麼一回事！」就對了。這一節也一樣，特別是我讀布迪厄和 Foucault 的初步印象，我總覺得讀他們的著作就像是學書法臨帖一樣。臨帖，不管是臨王羲之還是趙孟頫的帖，其實帖子不會教你如何寫字。我覺得讀布迪厄也好，讀 Foucault 也好，他們的文本不會教你什麼東西，但是你就去讀它們就對了。讀了，你就會學到東西。他們的著作不像馬克思、韋伯、涂爾幹，會教你很多東西。讀《藝術的法則》也是如此，其實這本書沒有教你什麼東西，可是讀了你就知道：原來如此！原來要這樣做！這是我自己的讀書心得。在文本中所提及的美學態度不是自然而然的，當然不是一種天生的、與生俱來的，而是一種都在場域裡，把全部安置到這裡面去就對了。這就是我說的臨帖，你就多看幾遍，一讀再讀，就比較能夠了然於心，因為他真的沒有教你什麼，至少對我來說，他沒有教我什麼，不像我從馬克思、韋伯，包括齊美爾 (Georg Simmel) 那兒受益匪淺。讀布迪厄，你只要多看幾遍就會有心得。

最後，就是這一節的另一個重點，純粹美學對上藝術場域中的美學。一樣地，布迪厄強調純粹性基本上是一種淨化。這是布迪厄自己的話，淨化的作用就是無知於社會條件。所以只要牽扯到社會條件、又牽扯到歷史脈絡，審美便不可能純粹。所以在此提到的「純粹」目光、「純粹」美學、「純粹」閱讀，基本上都意謂什麼？都是去歷史化、去社會條件化、去脈絡化的意思。所以布迪厄在第四節裡，特別去處理純粹閱讀，所講

的就是一種去歷史化的閱讀。如是純粹閱讀排除了和作品、作者相關的社會史、政治特徵、歷史意圖，只企圖探尋沒有意圖的作品意圖，或契合作品形式的意圖。

本章的第五、六節對我來說，就是談去歷史化，不管是雙重歷史化或其他相關課題。我把這兩節整合起來，以一段話歸結要旨：

我們因此可以看到，哲學史家去歷史化、去歷史性的閱讀，試圖排除所有連結文本與歷史、社會，尤其是和哲學作品原本定義的可能性空間。這種閱讀罔顧共存系統的整體性。

這一段話好像也沒多說什麼，但是我們就知道，在場域分析裡面，非常強調社會條件及歷史脈絡。在這裡，雙重歷史化的意思就是，流傳物及其「應用」皆進行歷史化。我想這個論述旨趣應該沒有理解上的問題。「流傳物」是我從 Gadamer 的《真理與方法》那邊借用的，因為中譯本不是這樣翻的。

今天的書評會進行到現在，我非常訝異到此刻為止，竟然沒有人對中譯本翻譯的問題提出質疑。就我自己的閱讀經驗，這一部分，就是第三部分，我暫不說第二節，第二節他談 Baxandall 的“l'œil du quattrocento”，就是十五世紀的目光或眼光。我覺得這一部分的翻譯，也許本來的文本書寫就不那麼容易，所以問題更多吧！前面的其他章節可能還好，反正大致看得懂就好。這邊基本上是看不懂的，就是在第三部分第一節，有若干段落讀中譯文字基本上是看不懂的。我很少對翻譯的批評這麼嚴苛，但這一章節就是這個樣子，我只是把實話說出來。此外，我所負責的只是第三部分第一節，我沒有資格也不必要去做整本書的總結。我站在一個方法論的高度或立場，會去追問一個由文本衍生的問題，就是以場域分析進行在地藝術場域的考察如何可能？不論是古典章回小說，我們去看一下《紅樓夢》，能否據此場域理論去分析小說中各個不同的社會空間？或是我們就我們所熟悉的當代文本，包括石老師剛剛回答

在《情感教育》中所占有的社會空間或權力配置等，這是一個問題。另外，還有就是布迪厄在這一章後面所談的或多或少、有意無意地與 Gadamer 對話。我覺得這是必須進一步處理的問題，就是他對 Gadamer 的認識，一直將 Gadamer 與 Heidegger 綁在一起，我覺得未必允當。但在此我不再特別指出，因為我總共只有 15 分鐘。

接下來，第三部分最後兩章的脈絡跟著這一章走。布迪厄提到如何能夠放到歷史脈絡或是歷史的目光、歷史的凝視裡去看。他舉了一個十五世紀目光的例子，請洪儀真老師為我們接力闡述。

洪儀真：

大家好！我接著志成老師的第三部分，第二章開始。今天的導讀因為時間有限，所以我會鎖定在第三部分的第二章〈目光的社會生成〉，因為這也是我導讀當中比較重要的章節，布迪厄後來的第三章〈閱讀行為理論〉以及之後兩個算是岔出來談論的小主題，不只是頁數比較少，其實也大可獨立而談，所以我今天只針對第三部分的第二章〈目光的社會生成〉為大家做介紹。

《藝術的法則》繁體中譯本存在不少的問題，尤其是我導讀的第三部分，所以我後來就直接讀法文，清楚很多。這一章是隸屬於第三部分〈對理解的理解〉這個主題，所以當然布迪厄在這邊要談的還是關於對藝術作品的理解，以及這份理解的社會生成過程。但是為什麼我說這個第二章會特別重要？我在這邊要給大家一個比較不一樣的氛圍：我要從之前談論的十九世紀回到十五世紀去。布迪厄在此也會有一些難得的反省，就是他因為接觸到十五世紀「世紀之眼」這個概念，也就是由英國藝術



史學家 Michael Baxandall 於 1972 年出版的著作《十五世紀義大利繪畫與經驗》(*Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*)書中所提出的“*The Period Eye*”概念中，得到了重要的啟發，進而修正了他之前關於藝術感知理論的一些基本立論，所以我覺得我的這個部分會有一點特殊，是因為他的時間點轉而以十五世紀的文藝復興觀看畫的方式，作為他藝術理論的新養分，然後再者是他自己也並不諱言，透過參照 Baxandall 的世紀之眼理論，讓他對於過去自己包括藝術的解碼、藝術的感知理論做了修正，所以這是我覺得這一章非常特殊的。過去我們在講布迪厄的理論，談到他一個很大的限制就是，他的理論似乎最適用的就是十九世紀末的巴黎藝術場域分析，但是似乎離開了這個時空之外，這個理論會遇到很多概化的挑戰，包括十九世紀的巴黎它所提供的社會階層條件，在其他世紀或其他的國度當中，它一定有相應的國情或社會狀況，布迪厄的理論受到很多挑戰正是因為如此，尤其是像美國那樣一個新大陸或社會熔爐的型態，在階級分明上並不如法國鮮明，文化資本與經濟資本之間的關係也不盡相同，布迪厄的很多理論面向就會撞牆，Baxandall 的世紀之眼分析的是文藝復興時代的人觀畫時獨特的觀看方式；當人們接近一幅畫的時候，會帶著某種觀看技巧，Baxandall 將之稱為「認知風格」(cognitive style)，強調的是當時與當地的義大利人，如何立基於日常生活實踐綱領(schémes pratiques)進行藝術作品的美學感知，是一種對於作品立即性、自然而然與真實的瞭解，並不歷經學院式藝術符碼的重新建構與轉譯過程。此感知模式既不依附理論也不運用特定智識概念，而是以日常的實際經驗為基礎來理解畫作，文藝復興時代此一觀看藝術作品的特殊「目光」，即 Baxandall 所謂的「十五世紀之眼」。當時的義大利人對於藝術作品的理解，應用的是一種在實際生活裡傳說與瞭解的語言，是口耳相傳，與心神領會的立即模式，而非學院裡為了「解碼」而建立的嚴謹的、系統的、結構性的專業語彙與思維模式。

這對布迪厄的理論是個很好的補充，就是因為他過去，包括前面幾個老師談的，主要是十九世紀藝術場域自主性的形成，就是那種純文學、

純粹藝術、純粹凝視、純粹閱讀、「為藝術而藝術」，這個是怎麼形成的。它不是從天而降，不是自然而然，它有非常多的歷史條件、社會條件。如此的研究路進，將感知的社會範疇視為歷史性的範疇，與康德等無利害的美學感知理論有所區隔；對於布迪厄而言，從藝術作品獲致的純粹愉悅，並非普遍而本質性的，而是一種擁有特定社會經濟條件下的特權所致，使得「純粹」的秉性得以持久性地建構而出。接觸了 Baxandall 時代之眼的理論，布迪厄修正先前過於立基於智識主義(intellectualisme)的藝術感知社會學：之前他將藝術作品的理解視為一種解碼(déchiffrement)的行為，而藝術作品的科學研究，便是重新建構藝術的符碼。十五世紀的人還沒有發展出純粹藝術這種概念，不是嗎？他們的觀看模式一定與十九世紀藝術自主化的目光不同。過去布迪厄對於藝術感知社會學的分析，既然著重在解碼這件事情，換句話說就是美學感知能力說穿了是隸屬於少數人，它其實是有特權的，要有一定的社會經濟條件，這些人才有機會，尤其是透過教育體系，獲得美學解碼的能力。我不知道上過我藝術史的同學是不是真的有獲得一定的解碼能力，但是確實我們一般非藝術領域的人，在日常生活中比較不容易獲得這些繪畫的知識，不是日常生活的常識。所以布迪厄強調的那種美學解碼能力，其實是少數人才擁有的，而且它有很強的階級性、有很強的歷史社會條件，是屬於少數人，也就是它不可能是普遍性的，尤其對照剛剛志成老師強調的，它不會是康德所說的那種去利害關係的、普世性的、本質性的一種美學經驗，它其實就是隸屬於少數場域中的某些施為者。但是布迪厄在看到 Baxandall 討論十五世紀的人怎麼看畫的時候，他得到一個修正，就是十五世紀的人並沒有經過這一套教育體系所灌輸的解碼教育，也就是文化資本累積與養成的過程，那他們怎麼懂得如何看畫？Baxandall 強調十五世紀義大利人對作品的觀看，不是透過美學符碼的學習，也不是透過教育體制對這種專門美學語彙的教導。布迪厄在分析藝術場域如何自主化的社會過程時，提出的其中一個社會條件是，美學領域建立了它自主性的專業語彙體系，包括藝術理論、評論或藝術史等專業學科術語，

藝術場域開始可以用自己的語言系統，其實也就是說只有藝術領域自己人才聽得懂的語彙去進行藝術賞析、藝術評論、藝術評價等，但是在十五世紀都沒有這種藝術專業語彙系統，藝術鑑賞依賴的顯然不是這種少數人的解碼特權能力。

相反地，十五世紀的義大利人，在 Baxandall 的分析中，他們看畫的技巧是立基在一種日常生活的實踐綱領之上，如前所述。也就是說，當他們在看一幅畫的時候，腦中想的不是美學理論的知識、觀念或是術語，而可能是用日常生活所擁有的詞彙，不管出自什麼社會領域，這些出自每個人日常生活的經驗事實，正是當時人解讀藝術作品的最重要根據，甚至某種程度來說可以說是唯一的根據。又以宗教的例子來講，我們都知道十五世紀的畫大部分是宗教畫，一般的義大利或佛羅倫斯居民，他們在看宗教畫的時候，當然不是因為他們在東海大學社會系上過藝術社會史的課程，而是憑藉著日常生活中的常識，一看就知道這一幅是天使報喜圖(annunciation)，而不用懷疑畫中的那位女子是瑪利亞還是以斯帖(Esther)，或是天使下跪的對象是瑪利亞還是柱子。就是因為日常的宗教生活、教會生活中，某種自然而然地，至少相對於學院美學符碼的灌輸系統，文藝復興時代的觀畫者更是立基在日常生活的一般經驗之上來理解畫作，獲得這個認知模式的管道不是來自專門的美學知識系統，而是一般性的視覺技巧。

因此，Baxandall 的理論給布迪厄很重要的一個啟發，在於區分出「一般的視覺技巧」跟「專業的感知藝術作品的專門技巧」這兩種視覺的能力。十五世紀的義大利人觀畫的時候無疑更依賴的是前者，而且通常訓練如此的視覺技巧，是來自日常生活的各種領域經驗，包括商業上的或者是宗教上的，甚至也不乏是來自教育領域。你們可能會問，剛才妳不是說文藝復興時期的人觀賞畫作時，並不是從教育系統獲得美學符碼的認識嗎？對，不是。所謂來自教育生活的訓練，指的是他們在學校學得的幾何學、數學的能力，或者是一些古物測量的方法、測量單位，藉此輔助了他們的視覺技巧，例如解析這個圖大概是由什麼幾何構成

的。然而，他們在學校學習這些技巧不是爲了瞭解畫，是爲了日常生活更實際的目的而學習。具體而言，十五世紀之眼是由義大利日常生活中的宗教、教育與商業生活內容所構成，是一種道德、精神與物質生活內涵融合的目光，包括聆聽講道、測量麥堆及布匹、利息的計算、航海保險的處理等實務經驗。如此的目光不但在平常的生存當中實現，也實現於對藝術作品的感知裡，成爲藝術鑑賞的社會起源基礎，畫家們亦需重視觀者基於各自日常經驗來觀畫的需求，否則其畫作難以獲得共鳴，更無市場可言。訂購畫作的商人對於作品形式內涵、材料成本的錙銖必較，實與商業行徑無異，更體現了美學感知模式與商業生活內容如何同聲相應。

在這邊我要特別補充的是，Baxandall 所謂文藝復興的觀畫者，並不是指涉所有的義大利居民，我是在細讀了 Baxandall 的原典後才進一步了解到，他這裡講的觀畫者指的還是當時義大利社會的某些特定人士，其實就是對藝術家而言重要的人士，包括支持藝術、贊助藝術或買畫的人，亦即藝術愛好者或是與藝術相關的人，可能包含商人、律師、醫生、王侯、朝臣、教會高級的神職人員等。這些人當然相對於漁民或是農民勞工，文化階層還是高一點。雖如此，Baxandall 仍要強調，十五世紀這些藝術愛好者或是贊助者，他們可以運用的鑑賞語彙，首先大部分來自日常生活經驗，尤其來自他們的專業領域；其次，因爲當時沒有建立美學理論或是分析的專門領域，亦即沒有藝術史，也沒有藝術評論，他們所運用鑑賞語彙大抵上就是出自日常生活中可運用的相關形容詞，例如對於駿馬的鑑賞，多半是以極其素樸的描述性詞彙來進行，如馬的軀體四肢的具體形容等。而他們在訂購某幅宗教畫時難免計較某位聖者的衣物所使用的藍色必須是用價值多少的藍色原料畫出來，同時鉅細靡遺條列在合約裡。不同顏色所象徵的高貴性不同，金色是最昂貴的，所以通常是用來畫耶穌；各種排列不等的藍色象徵寶貴性的階序順位——其實階序順位通常就來自顏料各自有多貴。買畫的時候，簽契約都要特別要求畫家不可以魚目混珠，否則是違反契約。然而有趣的是，若當時的畫

家有勇氣顛覆顏料約定俗成的使用方法，並給予嶄新的詮釋意義，那麼某個意義上就象徵著藝術家自主性的伸展，以及藝術慣例的某種革命跡象了。藝術贊助者對於畫的鑑賞，有很大一部分是來自成本的錙銖必較，Baxandall 藉此解釋了十五世紀日常生活中的實踐綱領如何扣緊著繪畫的視覺表現與觀畫的視覺技巧。Baxandall 在他的原典中分析得非常地詳盡，布迪厄相對較少提及細節。

再進一步說明，Baxandall 認為義大利的藝術贊助者觀畫時會有一些直覺的掌握，亦即一幅畫給我們的最直接刺激。因為我們這一章是在談理解的理解，那麼義大利十五世紀的人若要在直覺把握之外，對這幅畫做出一個稍微完整的理解的時候，所運用的不外是日常生活實際經驗的所有相關的知識或體驗，用以補足他跟這幅畫的更完整關係。這種掌握與專門的學院智識或美學的制式主義下的文化資本養成是完全不同的。布迪厄吸收了 Baxandall 的精華後做了修正，他承認自己先前藝術感知社會學的理论過於立基在制式主義，就是真的是在教育體系下對一個符碼的傳輸及解碼的過程，是掌握了藝術感知的一個關鍵，但十五世紀的義大利藝術贊助者其實都沒有走這一套程序，卻緊緊地牽動著藝術繪畫的欣賞方向，甚至是藝術風格的欣賞。藝術的贊助體系無疑影響了繪畫的內容，畫家不能忽視贊助者的專業領域，因為他們會用各自的專長去解讀畫作，比方說，一個醫生可能特別重視畫中人體結構的解剖；一個精明的商人可能就特別計較使用的藍色價值多少，有沒有把最貴的顏色放在最尊貴的人物上、甚至物超所值等等。這有一點像是畫家必須投其所好，投顧客之所好，所以當一個畫家大約知道他要服務的顧客是誰的時候，他的繪畫當然絕對不能外於這些人的經驗，他一定要讓買主在看到畫的時候覺得非常地舒適，非常地貼近他的生活經驗，完全不用費勁還要去猜或者是感到疏離，尤其不能違背每個人普遍具有的視覺經驗與認知風格。但是這樣的關係所生產出來的藝術作品，當然也影響並強化了當時人們觀看的模式。

總地而言，布迪厄在這一章裡呼籲，觀看藝術的行為經驗，應該完

全作為一種“practice”來看待，而且是“practice as practice”，不是“practice as theory”。它必須完完全全地就是從當事人的生活經驗出發。正如 Baxandall 相信，一般專門的美學領域操作的術語，跟我們日常生活經驗所口說的語彙是不同的，比如我們在講中文的時候，有誰會一邊說一邊思考中文的文法？不可能。文法對布迪厄來講是屬於比較理論範疇的，可是我們日常生活在交流的語彙，說它有彈性也好，不如說它被表達的方式更符合日常生活的需求跟實際的狀況。所以十五世紀的藝術贊助者在看畫的時候也是這樣一回事，他們腦中沒有什麼藝術理論，沒有什麼美學觀念，更沒有美學符碼系統，而是全然依賴日常實踐綱領來進行對藝術的理解。所以最後布迪厄採用了比較圓融的方式，指出藝術的感知勢必要跟外部的生活世界或經驗世界做一個連結。如此一來，就像剛剛逸淳說的，法國的學者很強調知識的科學性，布迪厄認為唯有立基在實踐的基礎上，藝術社會學才有科學性可言，因為如此才符合社會學真實的意義，否則它就是理論，只是騰空的、思維的獨立架構而已。也不難推論，布迪厄在吸收了 Baxandall 的理論之後，會主張要理解任何一個不是我們當下時空的藝術作品時，一定要設身處地或將心比心還原作品的原汁原味。我們很難用現代人的角度去揣想十五世紀的人的思維，唯有回到十五世紀的心思意念或是生活習慣當中才可行。當然我也質疑，我們如何能夠完全變回十五世紀的佛羅倫斯人？這必然是有限制的。如果我們只能依據歷史文獻或是後設的知識體系的話，我們如何能夠重返文藝復興時代化身為當時的義大利人？雖然存在著這等限制，布迪厄仍選擇拒斥自己從前過於理論性、過於智識主義、以致忽略實踐的研究方法及態度。

在此做一個小結，布迪厄從 Baxandall 「十五世紀之眼」概念當中所汲取的養分，促使他將「藝術感知」與「歷史慣習」兩者加以融合。Baxandall 對十五世紀藝術之眼的分析，說明了藝術的愉悅感，與歷史慣習和當時社會世界生活的內容是不可二分的。Baxandall 更指出有利於視覺建構與藝術秉性形成社會因素，分析它們是如何影響了繪畫的風格，

如十五世紀義大利畫家的工作條件及當時的贊助系統，皆影響了作品的內容。此外，社會世界的改變也影響畫家的自主性程度，如早期訂購畫作的商人，著重的是炫富的俗豔風格，然而當新富族群興起並轉為收斂財富展示慾望時，畫家的畫風不但同步收斂，也提高了藝術家發揮另類色彩運用的自主性，同時提高了畫家本身自主性的地位，邁向「自主性藝術家」，逐漸脫離原本「工匠」的社會身分屬性。因此，就 Baxandall 看來，當時的歷史習慣與生活世界內容，著實牽動著藝術風格與人們觀畫的方式。若現代的觀眾能盡可能具備十五世紀義大利的認知風格，我們便能在面對文藝復興繪畫時，獲得更為貼近於當時的理解模式。在 Baxandall 的鼓舞之下，布迪厄將美學感知與知識模式的研究，更深刻立基於實踐理論之上，而不是立基於理論或概念模式之上。簡言之，藝術作品的研究者應該將藝術感知視為一種「實踐」來建立其理論，如此才能理解藝術觀眾的感知實踐以及理解藝術作品本身。謝謝大家。

鄭志成：

由於時間關係，最後我們請將布迪厄引介並有系統地介紹到臺灣學界的許嘉猷老師談談今日書評會的感受。



*

許嘉猷：

大家好，很高興來講一些我的感覺。因為我 40 年前就接觸布迪厄，1970 年代中葉我在印第安納大學(Indiana University)修社會階層化與社會流動，任課老師是一個法裔的美國教授，我到現在名字都還記得很清楚，他叫做 Maurice Garnier，是法國人。他介紹布迪厄的時候最先是介紹他教育的再製理論，因為法國 1968 年的時候鬧學潮鬧得非常嚴重，所以引起了社會的關注，想知道到底我們社會的教育出了什麼問題？在這個背景之下，布迪厄提出了他的教育再製理論。在課堂上，我們從教育再製理論接著他的《藝術之愛》(*The Love of Art*, 1990)那本書，而我們今天所講的《區分》(*Distinction*)，就是等於那本再擴大而來。近年來我做了一些布迪厄的研究，但是我比較偏向的是藝術方面，今天很高興探討的是文學方面，因為我 40 年前在讀他的作品的時候是非常寂寞的，只有我們的老師，因為那時候美國學生也沒有人認識布迪厄，更不要說臺灣。大家想想 40 年前，那時我們都很寂寞，不像今天這麼多人。但是我還感受到那個時候法國教授 Garnier 在上課的時候，他提到法國的文化、美食、咖啡，他就是神采飛揚，可以感受到他對法國文化的一種驕傲。但是不管怎麼樣，現在臺灣開始有這麼多人來做這種類似的研究，我覺得臺灣在精神方面、藝術方面、文化方面和休閒活動，應該已經有一定程度的發展了。我想我們應該超脫了對那時候物質的限制，在我出生的時候那麼貧苦的階段，所以很高興今天大家共聚一堂參加這個導讀。

就我個人而言，我比較有興趣的是要把布迪厄或是像阿多諾這種概念帶到藝術現場來，這是我現在最想做的。所以我現在都在跑拍賣會、畫廊、博物館、世界文化遺產，這些與藝術文化現場有關的，我都在參與。像剛剛高教授與其他導讀的人一講到什麼，我就可以舉出很多例子，心裡馬上想出很多田野經驗，如《情感教育》書裡面講到那個藝術經紀人要有什麼樣子呢？要有藝術的熱忱，加上商業的頭腦，然後身段要很柔軟，這種東西讓女性來做是最適合的。我在臺灣看到很好的例子，所以藝術經紀人很重要，如果沒有藝術經紀人的話，很多藝術家就不曉得

怎麼出頭，因為沒有藝術經紀人來幫他做一種——不好聽的話就是一種促銷，好聽的話就是軟性的公關，就要這樣子來賣名氣。藝術家前 10 年是最辛苦的，有很多藝術家跟我講，他們當初怎麼活的，房東要來敲門要來收房租，他故意藏起來，因為他沒有錢繳房租，必須得躲起來。同樣地，我看到一個經典例子，常玉怎麼起來的？常玉的出名在 1980 年代主要是靠蘇富比(Sotheby's)藝術總監衣叔凡女士鍥而不捨地努力，她跑到常玉的四川老家訪問他的族人，跑到法國去訪問常玉的法國前妻，當時她已經九十幾歲了；然後再跑到加拿大，去訪問常玉在美國的房東兼好友 Robert Frank，然後在 1990 年代常玉作品拍賣的時候，幾乎等於是臺灣最後的拍賣會，我在那個現場上，看到 Robert Frank 把常玉的作品搬過來，Frank 搬了很多次家，但是再怎麼搬家，他一定要把常玉的作品帶著，因為他非常喜歡常玉的作品，即使在那個時候常玉還沒出名。所以我們看見藝術家需要很多人——藝術的欣賞者、藝術經紀人、藝評家等藝術世界的參與者共同來推銷和肯定，這就是剛剛賴教授所說之信仰的生產。藝術作品的價值怎麼來？就是要把藝術場域的，不管是批評家、觀賞者、作家、博物館等，這些人共同來對藝術品的價值做一種認定，這個認定我們看到什麼？常玉在早期的時候，他的作品在巴黎蒙馬特路邊攤大概一、兩百塊臺幣就可以買到了，現在變成要十幾萬了，他怎麼開始出名的？就是有像 Frank 這樣子很默默地、非常欣賞的，即使常玉當時還沒有出名，就是這樣子的一種熱忱，在拍賣當時，我很感動的是什麼？Frank 帶來常玉的作品十幾張畫，拍賣出來約 1 億元臺幣，他把這筆錢全部捐出來成立基金會，這個基金會就是用來贊助、鼓吹、輔助那些尚未成名的華人藝術家，取之於華人，用之於華人。讓我感受到，這個真的是藝術家普世之愛。我個人多年來就是在關注和研究藝術現場，不久之後我就要去看瀨戶內海的藝術祭，我要去感受一下那種草間彌生、安藤忠雄的作品，融入當地地景，我要觀賞和感受。布迪厄說藝術的感知、慣習等，他後來用一個更廣的名稱，叫做「藝術感知模式」，把剛剛所講那些都包含起來。我覺得就我個人而言，我們作為一個觀賞

者，或是作一個批評者，其實都是當敲邊鼓的，最後還是要回到藝術家或者作家，這其實就是《藝術的法則》那本書裡面講的，布迪厄從早期的《藝術之愛》到《區分》到最後又把作家或者藝術家也納進來，成為他的大成之作，就是《藝術的法則》，所以我們感受到《藝術的法則》把觀賞者及創作者這兩端合在一起討論，中間再做社會文化條件的分析，這就是讓我覺得為什麼藝術社會學可以成立，藝術社會學採用布迪厄觀念是什麼樣的？他跟阿多諾他們又有什麼樣的不同？但是就我個人而言，我覺得藝術社會學和藝術史有一個稍微不一樣的地方，就是藝術社會學比較重視現代，像我現在跑藝術現場，另外，藝術社會學也重視觀賞者及其間的中介機構和社會文化條件，所以觀賞者的美學怎麼不一樣？怎麼建立起來？也因為如此，它比較可以做量化研究，因為觀賞者做問卷、做深度訪談，能做量化的處理。因此，雖然藝術社會學跟藝術史中間關係很密切，但也有不同之處。我很高興我們藝術社會學在臺灣現在已經開始發展了，我希望有興趣的人，在做這一方面研究的人，在藝術、文化這些方面我們來共同努力，這個就是我簡單說一下我今天的感想。謝謝！

高榮禧（補充說明）：

剛剛嘉玲老師提到左拉和福婁拜，甚至提到村上隆及傑夫·昆斯 (Jeff Koons)。我這裡用比較圖像式的思維很快地回應一下。第一個左拉其實在文壇上當時是很有影響力，我們也知道馬內還靠他寫了一本書幫忙辯護，但他的創作模式像《盧貢－馬卡爾家族》(Les Rougon-Macquart) 那個系列，跟福婁拜的模式是很不一樣的。應該這麼講，你們有看過庫爾貝的《畫室》，他有一種企圖心要把整個社會的、全觀的、各個階層的，通通都納進來。這個之前其實巴爾札克已經在做了，透過他的《人間喜劇》，這個模式如果我用圖像式的思維來講，就有點像打陀螺一樣，轉一圈，如果哪個角落沒掃到，我們就再把陀螺打一遍，再加寫一本小說把

它補足了，所以變成是在量上面的繁增，就是一本接一本寫，但是他還是希望掌握幾十年間整個法國社會的歷史變化，這樣的企圖心是很明顯的。可是這企圖心理論上因整個社會型態改變了，讀者的型態也改變了，不可能再有這樣的讀者去欣賞這樣的東西，所以我想福婁拜為什麼重要就是他開啓了另類「為藝術而藝術」的寫作風格。也有人會把福婁拜當成是心理小說的鼻祖，這點我簡單地再補充一下，這個可連結到賴老師談到的村上隆及 Jeff Koons。福婁拜特別強調愛情所可能遇到的寒風，金錢上的要求是最刺骨的，而且最具破壞性。就這一點來講，愛情的情況如此，其實藝術也有這個面向，所謂這個面向我們從《情感教育》這本小說裡面，我們前面講到有一個德洛里耶，也就是後來娶走原來腓德烈未婚妻的那一位，他可以娶走這仍是屬於現實的層面，那他少的到底是什麼東西？而腓德烈到底多了什麼？比如說阿爾努夫人對他而言是不可替代也不可割捨的，這也反映出腓德烈的偏執。福婁拜另外曾經得過十字勳章，可是當他發覺有一個笨蛋或混蛋也得到的時候，他就不屑了，他就不要這個東西，可見他的脾氣，其實所要表達的是他所堅持的東西是不能夠割捨的，這氣質是完全與其他角色不一樣的。像馬內，雖一方面反叛整個沙龍文化，可是晚年他還是奢求要得到官方的肯定，他甚至還會抱怨說，這個肯定實在來得太晚。我想這個態度是不太一樣的。我再拉回來講腓德烈，其實他有一次機會，在革命軍的營帳裡面他想：「幸福拿到手並不難，只要板機一扣就好了。」這句話指的是阿爾努夫人的先生現在熟睡當中，我只要假裝現在槍枝走火，就可把他宰了，那這個夫人就會歸我。可是這當然只是句發洩的話而已。也就是說，即使現實有這個可能，我們也可了解到，腓德烈和娶走他未婚妻的人，人生觀也好、生活態度也好，是完全不一樣的，因為他所堅持的，偏執是他真正的東西，而不會是如此便宜就可行事，就可拿到的。就這一點來講，我剛剛講德洛里耶，他本身所代表的就是有一點像村上隆或是昆斯，這可能是個錯誤的類比，就是說他們到底少了什麼東西？我覺得因為剛剛有提到布迪厄對波特萊爾非常地尊重。波特萊爾有個系列叫做「憂鬱與

理想」，我剛剛講腓德烈就是因他還有理想的這個部分，這和憂鬱絕對是孿生子，時時綁在一起，因為憂鬱往往是為了理想必須付出的代價。Jeff Koon 及村上隆對我來講可能就少了憂鬱這部分。這是我個人小小的一個感受。至於我前面講到，福婁拜的寫作態度，我想剛剛左拉也好，巴爾札克也好，都是在量上，為了要掌握這個全景式的社會，不得不繁增，可是福婁拜給我的感覺就有一點像是黑洞的模式，就是他其實是在質上面要濃縮的，理想上作家一輩子只寫一本，但現實中他當然不可能完全辦到，他所開啓的這個深度模式，我記得我以前年輕的時候寫札記：「趴下來，是一個簡單的動作；不爬起來才是一個複雜的動作。」表面上看起來他們都一樣，很多作家他們都被這整個異化的社會或金錢的社會、市場的社會給打趴在地，可是不爬起來才表示他是一種比較複雜深層心理的模式，這其實很花時間，我想我沒確切證據說他寫《情感教育》花多少心力，但起碼後來有本譯作《布瓦爾和佩居樹》是他沒有完成的遺稿，基本上參考了一千多本書，然後他自己做了八吋厚的筆記，你就知道他為寫一本小說可以花這麼大的心血。左拉理論上來講平均一、兩年就可以出一本，那福婁拜平均大概 6~8 年才出一本，我想這是兩種寫作模式的不同，值得好奇的是，當時他的作品賣得不算好，也沒有得到像雨果那麼廣泛的迴響，因《包法利夫人》其實是寫比較偏外省而非巴黎的生活，《情感教育》則寫 1848 年革命前後，理論上相對來講仍然寫眼前的歷史，可是每當他覺得沒有多少人肯定時，他又回到古老的題材，雖然有點是借古諷今，但往往某個角度來講也像是在逃避，可是這種逃避其實也滿有意思的，包括《包法利夫人》之後的《薩朗波》，就特別去諷刺統治階層的卑劣，明明已經一大堆飢民了，他們還假借說要殺馬來祭神，結果搞到最後這些統治階層自己偷偷地去吃馬肉，諸如此類。所以我想福婁拜的社會批判手法事實上是和其他作家很不一樣的。

