

# 美學經驗的社會構成

黃聖哲

世新大學社會心理學系

**摘要** 本文旨在揭露藝術社會學的核心對象在於藝術行動的美學經驗。它既不是階級的裝飾品，也不是生活風格的消費物，它是生命實踐的核心結構。社會學如果未能將行動的經驗構成與活生生的經驗領域建立在美學經驗上，它將會變成與生活疏離，缺乏意義。相對於日常社會世界的常規運作，美學經驗建立在危機的存在結構。生活實踐是由危機構成的，危機與危機的克服既是美學經驗的核心構成，也是推動日常生活繼續運轉的動力。

生活實踐的構成不是以常規而是以危機經驗作為核心，面對危機時的抉擇行動成為個體是否具有自主性的最大挑戰。美學經驗的構成建立在個殊性上，它不容許以任何抽象性的概念架構對其進行歸類；因此整個日常生活的常規性便起不了任何作用，唯有借由危機經驗突顯出日常生活的非日常性，開放性地讓某物在其身上起作用，藉此可能遭遇到無法預見者、開啟新的事物或新的經驗。

## 前言

長久以來，美學經驗一直是傳統文化社會學的盲點。社會學一方面傾向於將藝術視為階級的裝飾品，另一方面則傾向於將研究重點放在藝術生產的架構性條件。自從法國社會學家Bourdieu的經典著作《區別》(Distinction) 改寫了文化社會學的研究典範，



並使得文化社會學在社會學的歷史發展中站上舞臺的中央之後，品味判斷與階級分類的關聯性，區別與生活風格，文化的生產、分配與消費的機制，成爲文化社會學重要的主題。藝術行動與美學經驗一直未得到應有的重視，藝術社會學的研究似乎既不用處理藝術作品，也不用牽涉美學經驗。藝術正好消失在藝術社會學的研究之中。

本文旨在揭露藝術社會學研究的核心對象在於藝術行動的美學經驗。它既不是階級的裝飾品，也不是生活風格的消費物，它是生命實踐的核心結構。社會學如果無法將行動的經驗構成與活生生的經驗領域建立在美學經驗上，它將會變成與生活疏離、缺乏意義。相對於日常生活的常規運作，美學經驗建立在危機的存在結構。生活實踐是由危機構成，危機與危機的克服既是美學經驗的核心課題，也是推動日常生活繼續運轉的動力。

換言之，美學經驗不是社會學可有可無的研究對象，它不僅是藝術社會學的核心課題，同時也是日常生活的核心結構。德國社會學家 Ulrich Oevermann 的結構詮釋學，不僅提供了一套基礎的社會學方法論，也爲此種以危機與常規的辯證爲動力的日常生活結構提出了理論基礎，本文試圖在這個結構詮釋學的架構中，勾勒一個藝術社會學的一般理論模型。<sup>1</sup>

## 一 知覺作爲社會行動

美學經驗建立在知覺上，但知覺卻非皆爲美學經驗。知覺也並非美學經驗的惟一構成要件，表象思維、想像力，開啟意義的理解，同樣也構成了美學經驗的共同來源。但無論是追溯美學一詞的希臘文字源 *aesthesis*，或是就吾人日常生活中的經驗而言，美學經驗直接與知覺連結在一起。<sup>2</sup> 知覺是美學經驗發動的動力。



知覺是英文 perception 的翻譯，追溯其拉丁文字根 percipere，per 意味著“通過”，而 capere 則是“捕捉、掌握”。知覺的德文為 Wahrnehmung，可拆解為 wahr 與 nehmen，字面義或可解釋為將某物帶到引起我們注意的狀態，中文的翻譯“知”與“覺”更為引人注意地將感官印象帶向某種感知的動力。知覺將直接的感官印象結構化為某種類型，附帶也處理了附著於感官印象上的感覺。知覺本身已是一個感知的範式。

為何社會學現在必須要處理這個傳統上被視為哲學或心理學的概念？正如美學經驗有其社會構成，知覺亦有其社會構成，而且知覺必須被放入社會學行動理論的架構中，將之視為知覺行動，才能掌握其全部的意義。我們所談論的行動並非建立在韋伯、派森思傳統上的被賦予了主觀意義的行為，按照業師 Oevermann 的看法，行動不具備這種主觀主義，行動是客觀地在那裏，它是早已被意義結構化、客觀的社會協同運作的行動。<sup>3</sup> 由此看來，知覺最初只是行動的一個環節，而就行動固有的歷程性而言，它是行動的一個階段。無知覺的行動是例外情況，有沒有無知覺的行動本身是可疑的。睡眠看似是無知覺的行動，彷彿純粹的生理狀態，但仍可對其進行社會學的行動意義的解讀。

首先必須確定的是美學經驗所依賴的知覺究竟是何種知覺行動，康德在“判斷力批判”中的美學第一定律——美是無利益性的——似乎規定了美學知覺行動的特性：美學經驗所依賴的知覺乃是無目的、無利益的行動，它完全不同於派森思式的目的導向式的行動。<sup>4</sup> 它是生活實踐中自主性的行動，它既是社會行動，又是自我封閉、看似外在於社會的行動。

美學知覺仰賴於一個獨特的知覺運作的過程：美學主體必須面對其對象物，與其對立的對象物，對象物展現為一個在我們身上起作用的世界，美學主體以好奇的姿態接收這個世界，並緊貼著對象，打開自己，揭露並感受到某種新事物，並且（按照阿多



諾的講法)直抵那無法思考也無法理解者。這種獨特的理解那無法理解者的美學知覺行動,並非只作用於面對新奇的事物,反而必須要能作用於我們所熟悉的事物中。它是一種自給自足、自我圓滿的知覺。它並不能被視為純粹心理學的單語現象,反而必須被放入社會行動的意義結構中進行考察。

看似先於社會或外在於社會的孤獨的知覺並不存在,知覺的對象是社會地形成的,外於社會,知覺將喪失其自身的對象。個別的主體彷彿單獨一人,脫離所有的社會關係,自言自語地與外界進行交往,但若非處於社會性的行動結構中,則主體連進行反思的對象都缺乏。究極而言,主體進行反思的觀點,本身早已標示了一個社會中的位置。

自給自足的美學知覺行動有其自身的邏輯,它不能被化約為品味判斷,更不是目的導向的行動,後兩者都根源於常規化的知覺。無論是派森思的行動理論或是哈伯瑪斯的溝通行動概念,都是建立在常規化的理性(合理性, rationality)上,預設了以目的導向的行動主體,卻從未反省到這種主體是如何構成的,也沒有發現實際在運作的事實上並非這種目的導向的行動。在具體的生命實踐中,行動在決定的瞬間並非以理性在運作。美學知覺並非以常規在運作,而是以危機作為其行動的核心。

## 二 危機作為生活實踐的核心

只有在常規化的行動模型中,我們才能討論理性或非理性,但是對於危機,任何理性行動的模型卻是無能為力的。危機既非理性也非非理性,危機跳脫理性的論述。危機在生活實踐中突然開展出獨特的新事物,它使未來成為可能,新事物可能成為創新的物質基礎,也可能不適合而遭到汰除,但它都與理性與否無關,它不在理性的計算範圍之中。



在此必須簡要回顧由德國社會學家 Oevermann 所提出的生活實踐的概念。<sup>5</sup> 生活實踐是個由決定的強制與論證的義務所構成的矛盾的統一體。決定的強制在於行動者無論如何必須作出決定，在要求作出決定的關鍵時刻，其不決定自動變成一種決定。決定作出之後，行動彷彿有某種義務必須去說明（不必明白說出）為何要作出該決定。作決定的瞬間，根本無法給予一個理性的根據，或加以論證，反而在決定作出的瞬間，論證的義務被延遲了，但它並未被取消。

作決定的情境本身永遠都是危機，它構成了具體生活實踐的核心。生活實踐本身是由危機構成的，縱使它往往表現為由慣習構成的常規。相對於常規的可預期、可預測與可計劃，危機卻是不可預期也無法計劃的，它直接突然地由生活之外刺入生活實踐之中，它是個瞬間的突破，打開一個由慣習構成的封閉狀態，為生活實踐的主體帶來新的事物。

生活實踐的主體如何面對、如何處理危機，構成了其自主性的最大挑戰。這個主體可以是個別的，也可以是集體的。無論如何，自主性構成了其行動最核心的課題。在危機的克服中，主體才有可能獲致自主性，自主性通常意味著：主體能夠自己在面對危機時作出自己的決定，不需要訴諸既有的常規，也無需依賴工具（合）理性行動的標準。最典型的危機情境是：我該與某人結婚嗎？我們該生小孩嗎？自主性不一定能夠達成，而且它往往以失敗收場，正如基督教的救贖往往也冒著下地獄的危險，自主性與失敗辯證地聯結成為統一體，這早已展現在十九世紀浪漫主義的藝術行動之中。

危機與常規也處於一種辯證的關係之中，但這不是如一般所想像的二元對立、對稱的互動關係，相反地，它是一種不對稱的、隨時會突然易位互換的關係。危機是瞬間爆發的，常規卻是持續不斷的。對生活實踐的行動主體而言，常規是常態，而危



機是例外，我們甚至可以說，行動主體傾向耽溺於常規的安穩狀態中，閃避危機。但就行動的結構分析而言，危機是常態，而常規是極端狀況。常規是由危機派生出來的。危機曾經被面對、被解決、被穩定化之後才冷卻為常規。常規很明顯地是曾經解決過的危機，它在邏輯上後於危機。危機卻不然，危機是已成為慣習的常規的突然的衝破，它毫無預警也無法預見地打開一個封閉狀態。邏輯上，危機無法由常規派生出來。<sup>6</sup>

這樣一個以危機為核心的生活實踐的理論模型，對於美學經驗的討論有什麼意義呢？我們必須注意到，危機不僅構成生命實踐的核心，它同時也是美學經驗的核心。

自給自足的美學知覺行動，是主體自願進入一種可能導致危機的開啟式的沉思之中。與世隔絕的孤寂可能開啟某種危機式的沉思。於高山上仰望夜間的星空，一個人可能對宇宙的無限性感受到危機式的驚嘆。生命的渺小甚至比不上阿里山神木年輪的一圈。美學知覺行動要求進入這種危機式的沉思之中。

生活實踐的主體則通常在目的導向與常規化的日常實踐中空轉，只有在遭遇到重大失敗，亦即，常規失效時，才會感受到危機。但它往往又試圖以常規化的方式去“馴化”危機，而且通常以儀式性的方式試圖去化解危機。甚至連個人最大的危機——死亡——亦經常常規化地逃離行動主體的目光。簡言之，日常生活是由行動的儀式性、常規化的操作而構成吾人所熟悉的世界。危機則突顯出日常生活的非日常性。

危機與常規的辯證構成了生活實踐的動力，由危機構成的美學經驗才真正是生活實踐的核心。在決定的情境中被強迫要求作出的決定，無關乎理性。對於由危機構成的生活實踐而言，傳統的社會學行動理論有很大的盲點，以合理性為核心的行動理論建立在常規的預設上，它不僅是不需要的而且是不適切的。美學經驗不僅必須站到社會學經驗研究的中心位置，而且它更提供了經驗性社會研究的基本模型。



### 三 美學經驗即是危機經驗

在日常生活中，自我通常依循常規化的行動，只要常規未曾遭遇失敗，行動的循環平滑順暢地運轉，那個自我就仍只停留於社會一般性所構成的受格我（me），米德意義底下的主格我（I）就不曾被經驗過。換言之，自我就仍然未獲得主體的位置，它缺乏自主性。危機經驗讓自我有取得自主性的機會，它同時也是主體性的展現。美學經驗與危機經驗具有同質性。美學經驗是一種隸屬於危機模態的經驗，它同時也是阿多諾所說的“活生生的經驗”，它構成了每個人個別經驗的擴展與修改的基礎。

阿多諾在“美學理論”中即特別指出，在美學經驗中運動的是特殊的經驗，而非一般的經驗，一般性的經驗只在日常生活實在中一般性地起作用。<sup>7</sup> 美學經驗則扣連著個殊性的概念，不容許以任何抽象的概念對其進行歸類（Subsumtion）。

阿多諾所說的一般性的經驗，更精確地說，是那些常規化的經驗。美學經驗不建立在常規上，反而它是由危機構成的。它既反對範疇分類的運作，也反對以抽象的範疇概念強套在美學經驗上。它與常規化的範疇分類式的認知操作完全相反，常規化的認知運作以早已存在的範式對資料進行分門別類的編排整理。在科學的運作中，這種操作模式得到進一步的增強，它在預先設定的範疇中進行測量並進行歸類。在這種操作中，活生生的經驗被化約為可歸類的一般性，同時危機也被“馴化”為常規。

美學經驗由兩個極端的知覺構成，其一是自給自足、沉思性的知覺行動，知覺完全沉浸於某物的對象性之中；另一端則是在生活實踐的常規中爆發的，突然闖入的危機式的知覺，它讓行動主體彷彿要直接面對赤裸裸的事實，無從閃避。兩者雖同屬美學經驗的模態，但在發生上卻有所不同。



自給自足的美學知覺行動並非來自生活實踐中突然爆發的危機，反而是產生於一種儘可能無危機的閑暇中，在此種閑暇的條件下，它模擬危機。它無條件也無成見地讓一個作為對象的某物，完全未知的某物，在自己身上起作用。它開放性地讓某物在其身上起作用，藉此，它有可能遭遇到無法預見者，開啟新的事物或新的經驗。<sup>8</sup>

打斷常規的危機式的知覺行動則有其另外的進行方式。在這種進行中，常規化的實踐活動（意即非美學的實踐活動）必須反過來由危機加以檢視，必須被強迫返回美學經驗的基本形式。知覺的主體必須面對可能是由創傷所留下的痕跡所構成的“赤裸裸的事實”（brute facts），它必須由此“赤裸裸事實”的直接知覺中走出，重建它，以克服危機，並發展出一個邏輯一致的解決方式。

在這個重建的階段，打斷常規的危機式的知覺與自給自足的知覺合流。在自給自足、沉思式的知覺行動的最終階段，只要他真的是無成見地任自身開展，它最後終究會進入打破常規的危機式行動的初始階段。在對危機經驗進行重建的階段，危機式的知覺行動也進入了自給自足、自我圓滿的沉思式的行動之中。

最近風行一時的班雅明美學中所談論的“震撼”（choque）經驗，乍看之下類似危機經驗，實際上卻具備完全不同的性質。充其量，它只是危機經驗的某種極端的初始階段。這是班雅明由佛洛伊德對車禍的精神官能症患者的理論模型所攫取出來的概念，它適用於對日常生活中無預期突然闖入的危機的知覺，但無法作為在閑暇條件中自給自足的美學知覺的基礎。換言之，“震撼經驗”既非危機經驗的全部，也無法在此基礎上建構一個可以解釋生活實踐的美學經驗理論。

美學經驗並非一個人類可有可無的邊際經驗，亦非生活實踐的美麗的裝飾品，相反地，它是人類的存在結構中最核心的部



分。社會學與經驗研究若是不能將經驗構成的過程與活生生的經驗領域建立在美學經驗上，將會變得毫無意義。社會理論若是不能將美學經驗的構成視為其鑽研的重點，無法探究新事物出現的結構邏輯，則它的理論探討將永遠因循陳規、原地空轉，它頂多只能肯定地對既存事物命名，卻無法解讀出現象背後真正在起作用的結構法則。阿多諾思想的有趣之處，即在於其巧妙地綜合了美學理論與社會理論。

#### 四 藝術作品內在的兩面性

沉思式的知覺與危機式的知覺正好佔據了美學經驗的兩個極端，它們都意味著與常規化的日常實踐的脫離。事實上，這兩個極端對於吾人整個的社會經驗與自然經驗等經驗的整體也是有效的。我們可以清楚地看到，這種以繆思式的閒暇為前提的知覺行動，自給自足並自我圓滿的行動，正是美術館中我們在展覽品面前所必須採取的社會行動。藝術作品不言自明地強迫觀賞者在其面前必須採取這種冥想行動，在美術館中，這種危機性的行動反而成為行動的常態。行動者在美術館中的走動，構成其藝術欣賞行動的文本，既可以被進行意義的解讀，對於藝術社會學的研究者而言，更必須被精密解讀。

對於藝術作品進行解讀的行動與任何主觀主義無關，尤其與韋伯所謂的“主觀意謂的意義”無關。去追問“作者到底要表現什麼？”或“作者到底藉由這件作品要告訴我們什麼？”之類的問題，在社會學看來是無意義的。作者的意向性早已被社會地結構化，作者的主觀意識往往只是其無意識的表現型態。藝術作品的意義既是客觀的，又是抽象的。



我們必須面對這藝術作品本身內在的兩面性：它一方面是抽象的意義結構，另一方面是感官性的自然存在。感官可知覺的與感官不可知覺的，兩者之間存在著截然不同的範疇差異。藝術作品的抽象、客觀的意義結構是非感官性的，它既看不見、摸不著、聽不到也聞不到。只有那些作品的物質性的基質才是可以被感官知覺的。我當然可以聞一張紙或聞一本書，但我聞不到印在上頭的文本的意義。語言在其中起中介的作用，講得結構主義一點，作品的意義是被語言結構的。由規則所引導的語言行動使得人類社會由自然轉向文化。同樣地，由於意義的被賦與，作品由一個自然的某物轉化為一件具有內在意義結構的藝術作品。無論是語言性的藝術作品或非語言性的藝術作品其最終意義的解讀都有賴於語言。

藝術作品一方面是精神的構作物，另一方面亦是感官的對象物。

藝術作品作為抽象的精神構作物，它有文本式的意義負載，要求吾人以語言介入進行解讀。就此而言，它與非意義結構化的自然徹底不同。它是高度人工的，但它沒有現實的指涉。它不像日常生活中的語言使用，也不像科學的語言運作，這兩種語言都有其明確的現實指涉物。它不依賴外在現實的指涉物，換言之，它是內向性地自給自足與自我圓滿的，它擁有阿多諾所指稱的自主性。<sup>9</sup> 藝術作品設計出一個內在自給自足，同時是封閉的、虛構的實在，它獨立於外在的實在。就在這裏，藝術作品取得其自主性。它只屬於最終依賴語言而運作的抽象的意義的被結構性。作品要求分析者掌握其結構邏輯。

另一方面，藝術作品也散發出固有的、依賴感官運作的（借用佛洛伊德的術語）“暗示感受性”（Suggestivität），在這層面上，它是看得見、摸得著、聽得到、聞得到的。這個感官性的存在，它是客體性的在那裏，它具有阿多諾所強調的客體的優先性。這



個感官的存在是無法被任何語言、任何意義的解讀所替代的。藝術作品的自主性同時也展現在作品型態的感官存在的暗示感受性的作用之上。具體而言，波特萊爾的“惡之華”中的諸多詩作皆展現了這種強制作用於欣賞者身上的暗示感受性，並成爲其美學論述的基礎。在暗示感受性的運作中呈現的藝術作品的感官存在使得高度人工構作的作品又回返了自然。它是訴諸感官知覺的物質材料，喚起了吾人對於自然經驗原初的美學鑑賞。無論藝術作品的生產或接受都必須穿越感官存在這個必要的環節。

## 五 美學經驗與藝術欣賞行動的邏輯一致性

美學經驗的兩個極端被統一於藝術的欣賞行動之中，藝術欣賞行動表面上的主動性，其實是建立於被迫對作品進行接受活動的被動性上。事實上，精確地由社會行動的角度觀看，藝術欣賞其實是對藝術作品的被動接受。在作品之前，我們進行的是自給自足的知覺行動，我們進入了一種昇高了的的可能性之中，在其中，我們遭遇無法預期者，並陷入危機之中。對藝術作品的接受開啟了一個危機的可能性，這構成了對藝術作品適當的欣賞的基礎。客觀在那裏的藝術作品藉由對事物的片面強調、誇大渲染、衝突與不和諧使得欣賞者被拋擲到一種危機狀態的震撼之中。藝術欣賞行動是由危機構成，而非由常規構成。

藝術作品的成功與否端視其能否使接受者進入此種危機狀態之中。一個成功的藝術作品藉由其感官性的表現強制其接受者開啟危機的可能性。它不同於自然物，但它如此彷彿第二自然。由此，一個成功的藝術欣賞的前提條件在於：藝術作品的接受者必須充分地打開其感官知覺，在充分的餘暇條件中，沉思地沉浸於作品之中，去遭遇那危機狀態。作品的自主性必須也要能將作



品的暗示感受性強制逼近欣賞者，最終直接作用於欣賞者的身體上。美學經驗直接是身體性的，它直接訴諸感官知覺，但又在危機之中超越感官知覺。

由社會行動的藝術欣賞理論出發，強調藝術作品自主性的美學理論有其直接的社會後果。它揭示了官僚化的文化行政機構的虛偽性：藝術作品的欣賞或接受，事實上無須藉由任何“使用說明”或教導式的導引才得以進行。反而，作品一旦被如此行政處理，它將立即喪失其自主性。掌握作品展出權力的文化行政官僚並不樂於認真對待此種真實的藝術欣賞行動。文化官僚服從的是常規式的教導行動，他們習慣於藉由教育式的指令姿態去爭取“廣大的藝術人口”，他們習慣於制度化地系統地告訴藝術欣賞者如何接近藝術作品。對於那些仍未自主化的藝術，那些仍然依賴於非藝術的功能的作品，欣賞者的確需要某種歷史性的脈絡知識，以便於理解其敘事內容或特定的象徵功能，但這些與我們上面所討論的美學經驗是毫不相關的，它們無法擺脫藝術與功能不分的儀式性。換言之，他們缺乏藝術的自主性。

對於這種完全仰賴常規在運作的藝術欣賞指導的行政化現象，阿多諾的半教育理論特別具有解釋力。<sup>10</sup> 半教育的藝術欣賞者指的是，那些對於作品的敘事內容、歷史背景、作者的生平傳記資料以及對於作品的主流詮釋，非常瞭若指掌的人，他們精於作品的周邊配備，卻無法以開放性、無條件的眼光去看待作品。由於他們太了解作品的相關資料，以致於深陷成見的框架之中，反而無法進入藝術欣賞的危機狀態。他們與一般的參訪者一致的行動邏輯是：首先看一下展覽品的文字解說、讀一下展覽目錄或展覽簡介，然後才對作品看一眼，彷彿要檢查文字說明與具體實物是否一致。但在如此常規化的“欣賞”活動中，他們“抵抗”了作品，他們不讓作品真實地在他們的身體上起作用，他們無法與作品取得真摯性的連結。



相反地，他們的藝術接受行動是建立在常規化的歸類整理的知性上。他們真的完全“知性”地處理了藝術作品。他們的教養變為“半教育”：將每一個具體的作品解碼、進行範疇式的分類，建檔式的歸類整理。半教育真實地扼殺了阿多諾所看重的“活生生的經驗”，由自主的藝術作品所引發的活生生的經驗。教導式的學習並無法使人們真正進佔藝術作品，反而原初的感受必須經由教養與知識加以提煉、昇華，成為真正的美學經驗。

未被適當教養的無教育者反而與真正的有教養者一樣，較能與作品建立真摯的關係。無教育者原則上是可以感受到成功的藝術作品所強制作用的暗示感受性，但他只能藉由儘可能地打開他的感官知覺並密集地強力使用它。礙於知識的條件，他可能始終無法解讀出作品的敘事內容或象徵指涉。

無教育者的案例揭示了美學經驗的普遍性。我們好奇的是，為何這些無教育者不需經由教育的過程也能獲致某些特定的美學經驗。如同所有美學經驗的開展，他們也是以自給自足的沉思性知覺行動在進行或是藉由危機引爆的震撼打開通往作品的大門。如同有教養者，若無此種沉思式知覺行動的基本姿態，人們根本無法開啟藝術欣賞的感受性。經由更進一步的社會化過程的檢視，我們只能推論，這些特定的美學經驗之得以成立的社會條件是其先前的自然經驗。換言之，自然經驗是特定的美學經驗的重要基礎。自然美的經驗被轉化為藝術美經驗的來源。借用康德的術語，我們可以說，美學的自然經驗與美學的藝術經驗都打開了通往崇高之路。

## 六 美學經驗的自主性

康德美學中對於美學行動的無目的性的描述早已揭露了此種



自我圓滿的美學自主性，它不能化約為品味判斷，也不能草率地被“品味判斷批判”式的文化社會學所嘲諷或放棄。藝術作品的自主性邏輯一致地要求藝術接受行動的自主性。建立在與作品直接相關的美學經驗要求一種不同於科學理性的感官知識。它不能被化約為 Bourdieu 式社會學所強調的文化解碼能力。<sup>11</sup>

這也顯示出傳統文化社會學的缺陷，它對於藝術作品本身以及建立在作品上的美學經驗幾乎是毫無研究，頂多只是對其進行外緣條件的研究，而將重點放在分配的狀況與消費的機制。它不研究美學行動本身，反而在方法上將之轉換為消費性的商品。這種文化社會學實際上只是消費社會學的美稱。它經常以意識型態批判的姿態出現，將藝術與藝術作品的自主性視為布爾喬亞意識型態的表徵或將之貼標籤為高級文化的狹隘偏見。對阿多諾的文化工業理論則斥之為文化貴族的大眾文化批判。凡此，皆使得美學經驗與藝術作品仍舊成為文化社會學研究的盲點。

Bourdieu 的文化社會學固然為文化社會學的歷史發展樹立了新的典範，但他終究延續了傳統文化社會學的缺陷，對具體的藝術作品視而不見。Bourdieu 式的研究，停留在一種對文化生產與消費的生活風格式的研究層次，而不涉及對藝術的活生生的、真摯的美學經驗。更遑論對具體的藝術作品進行結構分析，而作品的具體分析對於美學經驗的研究是不可或缺的。<sup>12</sup> Bourdieu 所重視的“區別”與生活風格、品味判斷的階級分類等研究主題，對於美學經驗的討論而言僅僅只是次要的、附帶的。

另一方面，對美學經驗的研究而言，知覺心理學固然有其重要性，而且對於知覺的對象，例如美的形態，完形心理學早就有很好的研究。就知覺對象的特性而言，美或許可以描述為良好勻稱的形態，它相當於康德的反思判斷力中的形式適當性。完形心理學學派中的代表者安海姆（Rudolf Arnheim），對於視覺心理學的研究早已樹立了良好的典範。<sup>13</sup> 但是，儘管有如此卓然有成的



知覺心理學的研究成果，美學經驗的基本面向，它的危機式的構成，似乎仍然處於其研究視域之外。

對於自主性的接受實踐，對於自主性的藝術欣賞活動而言，自主的知覺能力是必要的。在實踐的無目的性與沉思的閒暇中，知覺必須要能掌握美的形態與形式適當性。不論是在美學的自然經驗或是美學的藝術經驗之中，這種知覺能力都必須得到確証。它必然會達到康德所謂的“自身的愉悅經驗”。但是，美學經驗若是只停留在知覺能力的層次，它也無法達到對美學經驗極為重要的危機經驗。單單滿足知覺“自身的愉悅”是不夠的，美學經驗處於危機的張力之中，如果缺乏這種危機的張力，美學經驗以及整個美學生產與接受都會變成是裝飾性的。它將淪為階級藉由品味判斷所進行的區別活動的裝飾品，成了不折不扣 Bourdieu 所謂的“象徵資本”。

## 七 危機與危機的克服

佛洛伊德的心理分析不僅提供了一個解釋藝術生產活動的良好理論模型，同時也使我們對危機與嘗試克服危機的心理歷程有更進一步的認識。

我們先討論藝術的創作過程。如前所述，藝術作品的自主性部分是源自於其自身獨特的對生命經驗的轉譯能力。專業的創作者與業餘的創作者的差別主要在於有沒有充分掌握此一經驗轉譯的能力。專業的創作者一方面要有良好的表現技巧，藉由紀律化的練習來克服自身選擇的表現材料的抵抗。另一方面，他則必須能夠有方法地控制其創作過程中的“局部退化”，倒退到其早年生命史記憶痕跡的局部退化，順利地將早年生命史記憶痕跡轉化為創作的原料。



反之，欣賞的過程則是要透過感官現存物的暗示感受性，去扣連到欣賞者自身的生命處境與危機經驗，這些經驗也是與其早年生命史的記憶痕跡有密切的關連。但在欣賞的層面，則不像創作過程有專業與業餘的區別，欣賞的能力是民主的，它並無專業與業餘的區分。一個受過專業藝術技巧訓練的人不一定比一個業餘者更能藉由藝術作品打開其美學經驗。相反地，在技術常規化之中，他可能喪失真摯的美學經驗，或以常規的方式來理解自己的美學經驗。

佛洛伊德的“夢的詮釋”提供了理解藝術生產過程的理論模型。<sup>14</sup> 整個創作的過程都可以類比為夢的生產。在夢的形成中所涉及的局部退化，是由引發夢境的白日殘餘所推動的。白日的殘餘扣連著被壓抑的記憶痕跡與願望，彼此之間有著相同的感官作用的邏輯。作夢的檢查機制使此一與被壓抑的願望扣連的白日殘餘又開始騷動。但白日殘餘與被壓抑的願望之間的連結不敢轉譯為實際的行動，於是它開始向內退縮，將古老的記憶痕跡加以扭曲處理，並產生紓解原慾張力的幻像，藉此獲致愉悅的快感。但即使在睡眠中，微弱的檢查機制仍然在起作用，它導致夢的運作，以凝縮或轉移的方式，並考慮到其可呈現性將夢境加以扭曲並彷彿設定密碼一般地進行書寫。

由此產生佛洛伊德有名的論述：業餘藝術創作者在他的夢中成為藝術家。換言之，在日常生活中每一個人實際上在作夢時都成為藝術家。而反過來說，在其有意識的控制藝術表現手法之中，藝術家其實是一個有方法控制的作白日夢的人。在此一面向上，藝術家與孩童有著極高的相似性。我們可以說，藝術家是一個有方法控制的天真幼稚、毫無成見的孩童。<sup>15</sup>

這個創作過程與危機經驗有著密切的關連。在藝術作品中，藉由某種經驗的強調，危機被開啟。危機是一個未被解決的、被壓抑的願望。它透過藝術作品在一個實際的感官經驗中被活



躍起來。它是一個小小的由白日殘餘引發的震撼，它要求被適當地處理。藝術作品開啟了危機，但同時也提供了解決危機的可能性。

局部退化愈是加深，我們就愈陷入接近原始自然狀態充滿變態原慾活動的記憶痕跡之中。對於主體的建構而言，這個原始自然狀態，亦即原慾四處流竄的狀態，是必須在人格發展中被壓抑同時最終被排除的。但是我們也為此成長過程付出了代價。我們進入了對原慾的常規化的馴服之中，它使我們無法面對危機。相反地，在成年的生活中，我們若是愈能對童年記憶痕跡的檔案室敞開大門，我們就愈能藉由回溯童年記憶來解決自己當前的危機。我們若是愈能夠適當地面對此記憶痕跡，而不致落入病態的心理表現中，我們就愈能對抗常規化的起規訓與限制作用的常態性要求，而能夠開展一個潛在的蘊含美好生活的烏托邦。但是，這並非意味著，藝術作品可以直接解決生命的危機，藝術作品開啟的只是解決危機的可能性。

Oevermann 由其獨特的結構詮釋學的社會化與藝術社會學的研究中，提出一個兩階段的危機克服的一般模型。<sup>16</sup> 危機克服的嘗試擺盪在兩個極端階段之間。在初級的危機克服階段，行動主體仰賴生活實踐的直接性對危機作出立即的反應。它往往訴諸直接的身體反應，倚賴靈感立即作出決定，而在事後，它自然地要求解釋如此行動的理由。它是自動自發但並非碰巧作出的危機解決。

如此的危機解決模式若要持續下去，則必須要被重建出來。亦即，初級的危機克服必須被轉化為意義重建的對象。在意義重建中，直接的知覺被轉換為中介過的知覺判斷。危機克服的另一極端即是此重建的階段。經此重建階段，初級的危機克服被固定下來，並被行動主體視為已被決定者，從而行動的經驗視野也得以擴展。



## 八 美學經驗與真理

傳統康德式美學所強調的“美的形態”只是藝術與藝術經驗的一個構成要件。它雖然主宰了美學經驗，同時也是藝術養成教育中不可或缺的，但它卻不是美學經驗的全部。對美學經驗而言，不可或缺的是危機的張力。危機喚起不安，引發震撼，在自給自足的知覺中，以無法預期的“赤裸裸的事實”使人感到驚嘆。

美學經驗仰賴的並非一個偶發的震撼性的事件，它仰賴的是一個遭遇藝術作品時主體的心理配置與心理特質。情境的特定條件對此也有重大的影響。不只是所謂的天賦，主觀的條件因人而異，但是被社會條件所限制的心理動力學的因素，亦即，行動主體的生命史歷程，才是決定一個美學經驗出現與否的關鍵。<sup>17</sup> 在此情況下，研究需要對行動主體進行具體的個案重建，才能明瞭它對於不一致的經驗是依循常規加以拒絕，還是忍受得住，面對危機，並設法予以克服。

能夠引發危機與危機克服的可能性的藝術作品才是有原創性的，在危機經驗中，作品開啟新的事物，展現真理。如同阿多諾所言，藝術作品的真理在於其揭露了社會的不一致性與作品與社會之間的不一致性。<sup>18</sup> 只有透過與社會的不一致性，一個藝術作品才得以破除常規、撼動結構，並進而導致結構的重整，而產生新的事物。

### 注釋

- 1 “結構詮釋學”又稱“客觀詮釋學”(Objective Hermeneutics)，它是晚近德國社會學所發展出來的一種獨特的方法論，它的序列分析方法也已經被納入某些英文的質性研究教科書之中，參見 Uwe Flick, *An Introduction to Qualitative Research*, Second Edition (London: Sage, 2002), 204–208。



- 2 參閱 Martin Heidegger, “Der Ursprung des Kunstwerkes”, in *Holzwege* (Frankfurt a. M.: Klostermann, 1950)。此書有一優異的中譯本：海德格著，《林中路》，孫周興譯（台北：時報，1994）。
- 3 參見黃聖哲，〈意義的結構：結構詮釋學作為社會學方法論的基礎〉，收於黃瑞祺編，《人文社會科學的邏輯》（台北：松慧，2005）。
- 4 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Werk 4, (Köln: Könnemann, 1995)。
- 5 參見黃聖哲，〈意義的結構：結構詮釋學作為社會學方法論的基礎〉，收於：黃瑞祺編，《人文社會科學的邏輯》（台北：松慧，2005），第七節。
- 6 傳統的行動理論，從帕森思到哈伯瑪斯，註定失敗的主要原因即在於它們預設了常規為常態，危機則是例外。他們的理論模型都無法解釋以危機性的美學經驗為核心的社會行動。
- 7 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, (Frankfurt a. M. Suhrkamp, 1973), 521.
- 8 參閱Ulrich Oevermann, “Krise und Muße. Struktureigenschaften ästhetischer Erfahrung aus soziologischer Sicht”, 未出版手稿 (Frankfurt am Main, 1996, 可於網路上下載)。
- 9 參見黃聖哲，〈美的物質性：論阿多諾的藝術作品理論〉，《師大學報》，第四十七卷第一期（台北：國立台灣師範大學，2002年4月），8頁起。
- 10 參見黃聖哲，〈阿多諾的半教育理論〉，《東吳社會學報》，第十五期（台北：東吳大學，2003年12月）。
- 11 Pierre Bourdieu, *Distinction*, translated by Richard Nice, Cambridge Harvard University Press, 1984 .
- 12 Bourdieu 在《藝術的規則》一書中雖然看起來好像也對福樓拜的“情感教育”進行了分析，但他對該作品的分析卻始終停留在作品的外圍條件上，並沒有對該作品進行意義的解讀，也沒有掌握它的意義結構，參見 Pierre Bourdieu, *The Rules of Art* (Cambridge: Polity Press, 1996)。
- 13 Rudolf Arnheim, *Toward a Psychology of Art*, (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1966) 或 Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, 3. Aufl., (Berlin De Gruyter, 2000)。
- 14 Sigmund Freud, *Traumdeutung*, (Frankfurt a.M.: Fischer, 1972), 中譯：《夢的解析》，賴其萬、符傳孝譯（台北：志文出版社，1985）。
- 15 參見Ulrich Oevermann, “Künstlerische Produktion aus soziologischer Perspektive”, in: Rohde-Dachser, Christa eds.: *Unaussprechliches gestalten. über Psychoanalyse und Kreativität*, (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003)。



- 16 Ulrich Oevermann, *Krise und Muße*, 同注八, 40。
- 17 這其實與主體的社會化過程密切相關, 詳細的討論可參閱 Hans-Josef Wagner, *Objektive Hermeneutik und Bildung des Subjekts* (Weilerswist: Velbrück, 2001)。
- 18 參見黃聖哲, 〈美的物質性: 論阿多諾的藝術作品理論〉, 同注九, 7頁起。

