社會理論學報 第二十一卷第二期（2018）: 227–246

作品的科學：布迪厄的藝術社會學與象徵革命理論

陳逸淳
中山醫學大學醫學社會暨社會工作學系

摘要 布迪厄（Pierre Bourdieu）認為，藝術評論與藝術史面對藝術作品時，其經常使用的分析策略是「類比、相似性的思考邏輯」（pensée analogique），例如，面對作品時，評論家總說「這讓我想到…」（Ça me fait penser à）。布迪厄認為，詮釋的技藝是藝術評論與藝術史的固有特色，卻同時也是其限制之所在。與此相對，藝術社會學應該被建構成為一種「作品的科學」，其目的是要去分析藝術作品所引發的所有的社會效果。以此為藝術社會學之使命，布迪厄認為，對於「象徵變遷」（change symbolique）甚至是「象徵革命」（révolution symbolique）的分析，能夠協助我們理解一件藝術作品對於其公眾，甚至對其他場域所引發的效果為何。因此，藝術社會學是一種「作品的科學」（science des œuvres），其問題意識在於，我們能否透過分析藝術作品所引發的社會效果，去理解其所造成的因果關係，並理解作品本身是否能夠協助我們理解這樣的因果關係。要建立這樣的藝術社會學，最重要的並非去「直接地閱讀作品，並探究創作者本身的意圖」，而是要透過藝術生產過程之中的的場域分析，去理解一件作品的生產過程之中，從創作、詮釋到公眾的整個過程頭的無意識的溝通。

法國社會學家布迪厄（Pierre Bourdieu）在其於法蘭西學院（Collège de France）的講座課程的其中一部份，經由其妻子瑪莉克萊兒・布迪厄（Marie-Claire Bourdieu）整理過後，出版為專著《馬

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

內：一場象徵革命》（*Manet. Une révolution symbolique*）一書。這本著作的內容，除了延續了布迪厄早期關於藝術社會學的研究興趣，包括《藝術之愛：博物館及其公眾》（*L'amour de l'art : Les musées et leur public*）、《中等藝術：論攝影的社會用途》*(Un art moyen : Essai sur les usages sociaux de la photographie*)、《藝術的規則：文學場域的生成與結構》（*Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*），更重要的是，這本著作提出了一套象徵革命（révolution symbolique）的藝術社會學的理論，使得藝術社會學能夠徹底與傳統的藝術史研究分道揚鑣。

一　馬內與象徵革命

在1992年出版的《藝術的規則：文學場域的生成與結構》（*Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*）一書中，布迪厄以福樓拜（Gustave Flaubert）的作品《情感教育》（*L'Education sentimentale*）一書作為分析對象，企圖透過這本小說來解析文學場域的生成，並以此作為回應布迪厄持之以恆的社會學提問：「場域是如何生成的？」。要回答這個問題，布迪厄在他的社會學分析之中，採取了和傳統的藝術評論（critique de l'art）、藝術史（histoire de l'art）研究截然不同的路徑。

布迪厄認為，傳統的藝術評論與藝術史對作品的分析，其理論基礎來自於潘諾夫斯基（Erwin Panofsky）的圖像學詮釋理論（théorie de l'interprétation iconigraphique）[1]；其經常使用的分析策略是「類比的思考邏輯」（pensée analogique），例如，面對作品時，評論家總說「這讓我想到...」（Ça me fait penser à）；或者是，在藝術評論方面，直至今日仍難以跳脫對「新」（nouveauté）的癖好，往往充斥著「這是新的觀點」、「那個觀點已經過時了」之類的

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

評論。布迪厄認為，「詮釋的技藝」固然是藝術評論與藝術史的特色，卻同時也是其限制之所在，現今的藝術評論與藝術史研究，經常仰賴於聯想和獵奇，最後卻變成一種在藝術史的洪流裡頭挖掘奇事軼聞的怪異研究(tératologie)。

與此相對，布迪厄認為，與傳統的藝術評論、藝術史不同，藝術社會學絕不能仰賴於「這讓我想到...」的類比思考邏輯。相反的，社會學作為一門科學，藝術社會學則應該被建構成為一種「藝術作品的科學」，也就是透過科學式的分析，去理解藝術作品的可能性條件是什麼。以此為藝術社會學之使命，布迪厄認為，對於「象徵變遷」(change symbolique)甚至是「象徵革命」(révolution symbolique)的分析，能夠協助我們理解一件藝術作品對於其公眾，甚至對其他場域所引發的效果為何。這項布迪厄所謂的「藝術作品的科學工作」，事實上，他在《藝術的規則》這本書就已經做過一次成功的嘗試了，也就是，他透過「場域分析」，去探究那些「打破了象徵秩序的時刻」[2]。因為，既有的象徵秩序，也就是那些人們認為理所當然的安排，展現出的是一整套的價值賦予的系統，往往和人們的認知結構以及社會當下的結構配合得天衣無縫，好像一切的象徵秩序都是不證自明，無可質疑的。

在《藝術的規則》這本書理頭，布迪厄完成了對於文學場域的社會學式的場域分析。而在《馬內：一場象徵革命》一書理頭，布迪厄則試圖更進一步對繪畫場域進行分析。然而，為什麼這本書的分析對象是馬內(Édouard Manet)，而不是其他畫家、也不是其他等同重要的印象派成員，例如印象派始祖莫內(Claude Monet)、以及名聲也十分響亮的雷諾瓦(Pierre-Auguste Renoir)、或者是畫風更為基進的賽尚(Paul Cézanne)？對此，布迪厄認為，馬內1863年首次在〈被拒絕者畫廊〉(Salon des Refusés)展出的的《草地上的午餐》(*Le déjeuner sur l'herbe*)這幅畫，在歷史上構成

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

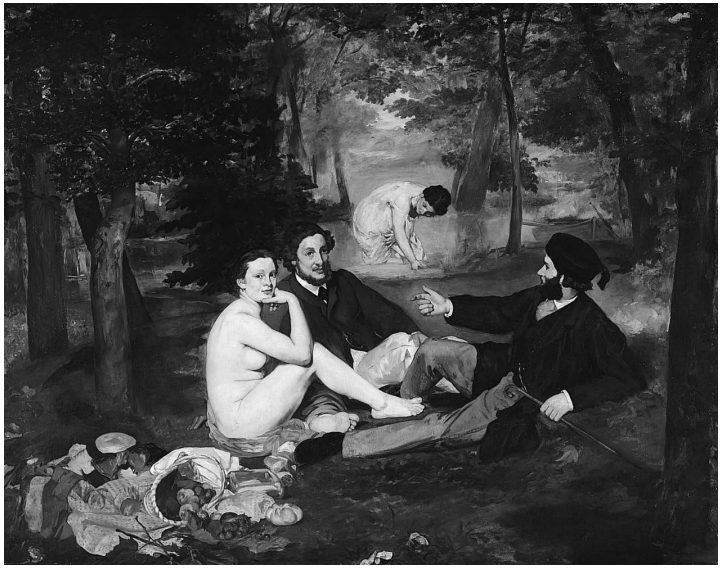
了一個打破寧靜的點，引發了繪畫的學院體系的崩塌，並且創生了今日所見的繪畫場域。因此，馬內除了是學院體系的破壞者，更無疑是當今所見的繪畫場域的創造者，前無古人且至今尚無來者。由於馬內創造了一個新的位置，足以挑戰過去由學院所壟斷的藝術正當性，因此馬內的出現是某種迷亂或失序(anomie)，悍然挑戰舊有的秩序，並在其影響力逐漸擴張的過程中，創造了新的遊戲規則，新的認知結構與新的社會結構，並引發了這場在藝術場域裡頭堪稱驚天動地的象徵革命。

二　藝術的科學：場域分析

如果我們不仰賴類比與聯想，那麼究竟該如何「科學地」分析藝術作品的可能性條件呢？事實上，在布迪厄的學術生涯裡頭的大量著作中所逐漸建構完整的「秉性(disposition)—慣習(habitus)—場域(champ)—社會空間(espace sociale)」的研究架構，就是布迪厄所謂的社會學式的科學分析。而「場域」這個概念，作為「資本」與「遊戲規則」的實作場所，自然就是布迪厄認為最適於用來分析「作品的可能性條件」的科學分析的對象。在布迪厄的定義裡頭，有多少資本，就有多少場域；這也意味著，在任何場域裡頭，必然有其自身固有的特殊邏輯與獨特的遊戲規則。例如：該如何才能戰勝對手、如何找到聰明的捷徑、如何讓使自己顯得聰明、如何擁有稀有的知識或技能等等，來獲得場域支中的象徵上的正當性。布迪厄認為，一切藝術作品的自主性必然是「相對的」，只能以其相對的位置來理解。且如果任何藝術創作者有其「自主性」，都必然是某種歷史上的征服與正當性的宣稱的結果。也就是說，藝術作品的正當性，是在場域的遊戲

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

規則之下爭勝而取得的成果，而這一切都仰賴於象徵資本以的取得，以及足以定義「什麼是好的藝術」的正當性。



Édouard Manet, 1863,《*Le déjeuner sur l'herbe*》，草地上的午餐

在《藝術的規則：文學場域的生成與結構》一書中，布迪厄認為文學場域是一個與眾不同的場域，因為其中積累資本的方式和其他場域截然不同，其經濟邏輯是與其他場域相反的，是一個「倒反的經濟世界」(un monde économique à l'envers)[3]，愈快地獲得經濟資本的創作者，將會導致其在文學場域中的失敗。因為在這個場域之中，象徵資本遠比經濟資本更為重要，決定了誰能獲得場域之中的正當性。而在《馬內：一場象徵革命》一書中，布迪厄延續了同樣的觀點，且以馬內作為對象，進行了繪畫場域的分析。布迪厄認為，馬內由於創造了一個全新的、過去不曾存在的位置，而足以創造出新的規則，和一個新的繪畫場域：馬內不僅是打破規則的人，同時也是創造新規則、新場域的革命者。

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

三　象徵革命及其可能性條件

我們如何確認馬內和他的象徵革命是一場成功的革命呢？布迪厄認為，因為這場革命「創造出了超越人們既有認知的結構」[4]。當今天的人們能夠認真地看待、欣賞，甚至崇敬馬內的作品，而不再將他的作品視為「不夠格」、「該被拒絕」的，就已經證明了人們的認知結構以經與過去有所改變了，今天的社會結構反而賦予了這樣的作品比當時更高的價值；而這樣的結構性的巨大變化，就已經證明了這場象徵革命的成功。這是一種對於集體認知與價值體系的徹底翻轉。因此，一場象徵革命，必然顛覆了既有的結構與秩序，同時也創造了新的結構與秩序。

儘管馬內是個能夠打破既有規則與價值的人，但這並不代表馬內完全無需仰賴於任何傳統的事物與學院派的知識；相反的，他是站在既有的學院派基礎上來與學願派對抗。做為異端(hérétique)的馬內，具備了一切學院派的基礎，並以此與一切傳統決裂。也就是說，即便作為一場驚天動地的象徵革命，仍然仰賴於一些既有的、社會結構方面的可能性條件。

在場域的可能性條件方面，首先出現的是「中等教育的擴張」。中等教育的擴張使得能夠接觸並擁抱藝術行業的人口大量增加。受過中等教育、且對對藝術發生興趣這些人之中，其實絕大多數都無法擠進非常封閉的學院窄門，但卻也因此培養出了一群學院之外的藝術叛亂者，馬內就是類似這樣的人。一旦這樣的人越來越多，便可能引發「信仰的危機」，對傳統的、學院派的藝術價值觀提出質疑與挑戰。第二，新型態的條管式顏料包裝的發明，使畫家更易於遠離其工作室作畫，得以開始創作與學院派的創作截然不同的主題。第三，民間沙龍的出現，使得作品的展出逐漸擺脫由國家所掌控的學院的範圍，私人的自由展出愈來越多，而且往往與學院派的作品大相逕庭。於是，賦予作品價值的

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

權力，也從過去由學院派的「專家」所壟斷，逐漸移轉到布爾喬亞階級的「顧客」手中。第四，也因為民間沙龍的出現，藝術作品的市場得以持續地擴大，畫家的顧客不再侷限於皇室貴族與宗教組織，因此創作品味也由過去的貴族品味主宰，轉變為布爾喬亞的品味決定了作品的市場價值。話家們為了迎合布爾喬亞市場的需求，個人的肖像畫與風景畫愈來愈興盛，並且逐漸取代了過去學院派所喜愛的歷史與宗教主題的作品。布迪厄認為，諸如上述這些有利條件的存在，才使得這場象徵革命得以可能。

在印象派崛起的過程之中，舊有的象徵秩序當然也就面臨了嚴厲的挑戰。原本在繪畫場域裡頭佔據了一些有利的位置的人，會開始被迫接受新的價值體系所定義的全新的觀點。這意味著，原本擁有某種程度的象徵資本的人，其原本擁有的資本量可能會減少，甚至面臨著其資本失效的困境。面對全新的價值定義與全新的社會結構，這些舊的資本擁有者必然會對新的價值施以極為嚴厲的批判，布迪厄稱之為「差異的憤怒」(indignations différentielles)[5]。一旦舊權威對新勢力的批判失效，就會面臨其「美學語言的危機」[6]。而馬內的《草地上的午餐》，就是新舊場域結構交替之爭的關鍵；這幅畫在當時引發了激烈的批判，被專家們評論為「充滿不協調」。布迪厄認為，這幅畫逾越了美學的神聖性，也逾越了「倫理－性」(sacré éthico-sexuel)的神聖性，產生了某種使得高貴與瑣碎的相互撞擊的效果[7]。這幅畫褻瀆了當時美學的一切規則，將平庸與高貴、神聖與猥瑣並置，逾越了所有當時的藝術場域的規則與份際。也正因為如此，這幅畫成為了一枚貨真價實的「象徵炸彈」[8]，並引爆了這場藝術場域的象徵革命。

除了上述對於《草地上的午餐》的構成分析，布迪厄繼續追問的是：這幅畫存在的理由是什麼？為什麼馬內要畫它？布迪厄透過有系統的分析，認為這幅畫是馬內對於當時的繪畫的反思挑

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

釁(provocation réflexive)。這幅畫的場警經過精心的安排，正如當時的學院派繪畫一樣，但場景卻是在戶外，而非學院派鍾愛的劇院裡頭。在技術上，馬內特意使用強烈大膽的色彩與反差，而這必然遭受到當時學院派的批評，被認為技法不佳，收尾潦草，充滿技術上的失誤。然而，這一切都是刻意的安排。馬內就是個異端，而且是自己刻意將自己塑造為異端，意圖挑戰主流的學院派繪畫，而且極為成功，他不僅威脅到整個體制，也威脅了與其連帶得整個社會權力體系，威脅到了整個對於當時的價值觀的信仰體系。

馬內作為一個異端，其所創生的當代繪畫場域，和過去的繪畫場域最大的差異在於，場域之中的象徵資本與權力不再壟斷於一家，而是從此進入了戰國時代。任何人都可以為其正當性進行鬥爭，但卻再也沒有任何事物能夠保證其正當性。馬內的出現，使得繪畫場域逐漸獲得自主性，能夠擺脫國家的政治勢力的壟斷，並成為布迪厄意義下的真正的場域：擁有高度自主性的場域。因此，這場象徵革命絕非以一個權威取代另一個權威，而是徹底取消所有的壟斷權威，而成為一個永恆鬥爭的場所。

除了分析了場域的可能性條件，布迪厄也分析了作為馬內這個人身上所具備的、社會建構的、社會化的秉性，也就是布迪厄所謂的「慣習」(habitus)。馬內出身於上升中的布爾喬亞家庭，本身就具備了一定程度的文化資本、經濟資本與社會資本。馬內在拜於名師庫地爾(Thomas Couture)門下的期間，就具備能夠與其師平等對談的能力，同時又展現出其顛覆與反叛的性格。儘管他熱衷於波西米亞式的生活，流連於咖啡館的反叛氛圍之中，卻未疏遠與國家官方的距離。因此，布迪厄分析道，馬內具備了一種「分裂的」(clivé)慣習，他「反對所有人，卻又與所有人往來」[9]，讓他能夠獲得一切別人無法同時獲得的東西[10]。布迪厄認為馬內是這樣的一個人，他徹底被體系所掌握，也因

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

此而擁有徹底的與體系對抗的能力。他具有一種持續的雙面性(constamment dual)，出身於布爾喬亞家庭，也從未與布爾喬亞階級絕裂，但卻保持某種距離，並在自己身體上展現初某種波西米亞式的身體習性(hexis corporelle)。馬內身上具備了這樣的慣習，並導致了他的成功。他將「自己挑戰自己」的邏輯，透過將自己定義為「藝術家」而展現出來。於是這也就夠成了他所創生的繪畫場域的全新邏輯：必須在形式與內容上不斷地反對自己並提出新的形式與內容的挑戰。

布迪厄的場域分析，雖然十分著重於後天習得的慣習，卻也沒有將個體化的天生特殊性給遺忘。「秉性」(dispositions)的概念，允許在分析場域中的個體時，能夠顧及其本身具備的固有特質。布迪厄認為，不論馬內出身於哪一個社會階級，他都擁有他自己的美學技術，而且他的一切行動也都不是理性地預謀策劃的；因他而引發的這場驚天動地象徵革命，也並非有計畫的、經過動員的、經過籌畫的革命，反而更像是一切可能性條件齊備之後匯聚而來、水到渠成的結果。儘管在慣習的概念之下，所有的實作(pratique)必然是社會化的，但每個施為者都會創造他自己的特殊問題意識，馬內也創造了他自己的美學關注，也創造了他自己獨特的解決方式，並創造出在作畫前後都未必能夠知曉的特殊意義。在「秉性」這個理論概念之下，儘管創作者未必全然知道其創作的意義，但卻也不代表他是全然無知的，而只是未能全知而已。事實上，有誰是全知的呢？

透過場域分析之中的慣習和秉性的概念，布迪厄得以跳脫出結構主義式的、社會決定論的觀點來理解馬內的創作與象徵革命。這套象徵革命理論的基礎，也不在於有意識的預謀或籌畫，而是透過分析創作者的稟性與慣習，來理解創作的「獨特性」(singularité)的社會基礎，並藉此去理解一件作品的生產過程之中，從創作、詮釋到公眾的整個過程頭的「無意識的溝通」(communication des inconscients)。

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

四　作品的科學：方法問題

在《馬內：一場象徵革命》這本書中，布迪厄花了非常多的篇幅在分析馬內的秉性與慣習的社會脈絡。儘管他並未大量著墨於「作品的科學」的技術面，但事實上，在其所創編的《社會科學研究行動》(*Actes de la recherche en sciences sociales*)其中的〈場域理論〉(Théorie du champ, 2013)專刊中，十分深入地探討了什麼是布迪厄所謂的「作品的科學」這個提問。

《藝術的規則：文學場域的生成與結構》一書，其中第二部分的第一章命名為〈方法問題〉。顧名思義，這本書是要處理文學場域的問題，而〈方法問題〉這一章則是要處理如何研究文學場域的方法的技術面問題。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？本書附錄〈全能知識分子與思想萬能的幻覺〉，乍看突兀，似乎是本書中最為無關緊要的篇章，其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，《藝術的規則：文學場域的生成與結構》一書，以及〈方法問題〉一章，其實可以視為布迪厄的某種思想上的、政治上的表態，並間接導引到布迪厄的之後所要使用藝術社會學方法論。

為什麼這麼說呢？其實這有其時代脈絡。從1947年開始，一直到1968年爆發的法國學運，這段期間正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)或者是李維史陀(Claude Lévi-Strauss)等人都其遭到泛存在主義陣營的強力批判，甚至包括傅柯也被認為是保守派的結構主藝同路人，只因為他不願表態支持68學運。當時，凡是被歸

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

為結構主義之流的這些思想家，都在1968學運裡頭遭到強烈的抨擊，布迪厄也不例外，因為他曾經公開批評這場學運。沙特《何謂文學？》一書寫於1947年，而《藝術的規則：文學場域的生成與結構》這本書，若從一個更廣泛的、更具時代脈絡觀點來看的話，其實是意圖提出一套全新的、分析藝術作品的觀點，來與當時如日中天的沙特論文學的觀點相對抗。

沙特，《何謂文學》[11]

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。

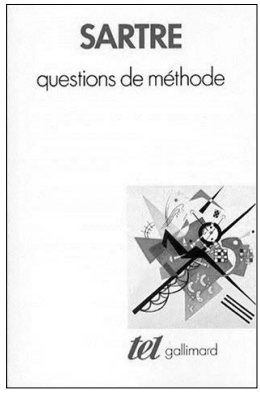
在《何謂文學？》的第二個部分〈為何書寫？〉裡頭，沙特認為文學承擔了「介入」、「志業」、「責任」、「行動」、「揭

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

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，例如福婁拜、左拉這些明顯具有改變社會企圖的作家，認為文學應該要承擔責任。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，也就是作家，應該主動地選擇，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分子的形象，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。布迪厄這麼評論存在主義：「（知識分子、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，知識分子、作家被賦予了神聖化的角色，事實上卻成為某種霸權，並鼓吹人們對霸權的服從。布迪厄認為「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，正是布迪厄的藝術社會學所要反對的觀點。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」的方法。

《藝術的規則：文學場域的生成與結構》的第二部分地一章叫作〈方法問題〉，其批判對向正好直指沙特的《方法問題》一書。該書出版於1957年。事實上，《藝術的規則：文學場域的生成與結構》的〈方法問題〉一章，正是之布迪厄對沙特論文學的《方法問題》的反對立場的表態。

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922



沙特，《方法問題》[12]

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(Karl Marx)－亞思培斯(Karl Theodor Jaspers)－盧卡奇(Ceorg Lukacs)，一直到沙特，展現一個一脈相承的「反對」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，例如各種系列組、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的匱乏之下的人性「實踐」(praxis)產物。沙特認為，所有這個世界上存在的機構、主權、階級等等都是人類匱乏

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

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，是唯心論的，因為，在沙特筆下的知識分子就是神、是先知一般的存在。

在上述與存在主意對抗的時代脈絡之下，布迪厄在《藝術的規則：文學場域的生成與結構》一書裡頭試圖提出一套全新的「方法」。由於沙特的方法過於唯心論，不足以客觀地分析文學，不足以客觀地了解人類世界，所以我們需要一個新、有系統的、符合社會學分析精神的「科學方法」。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；在此指的主體或意識的老套哲學，其實就是沙特的存在主義，或者是經濟學裡頭的個體主義方法論。簡言之，「慣習」這個概念在布迪厄的思想體系裡頭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裡頭建構出來的。慣習這個概念同時融合了結構主義以及個體主義、建構論的觀點。也藉由慣習這個概念的建立，布迪厄宣稱自己是「結構主義的建構主義者，或者是建構主義的結構主義者」。這概念引述於皮亞傑(Jean Piaget)的生成結構主義，布迪厄並重新詮釋、重新使用、重新發明了這個概念。

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

在藝術社會學的研究上，布迪厄認為，透過結構主義的建構主義，或者是建構主義的結構主義，我們於是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，這正是過去的藝術社會學的缺憾，因為藝術社會學往往無法分析「原創性」，只能分析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。

布迪厄的藝術社會學的研究方法方法，具有一個十分清晰的方法軸線，也就是前述的「秉性(dispositions)－慣習(habitus)－場域(champ)－社會空間(espace social)」，透過這四個概念所串聯起來的方法軸線。首先，秉性是先於慣習的概念；不同於慣習這個概念，儘管布迪厄並未使用大量的篇幅去說明什麼是秉性，但定易相對而言是明晰的：「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有用、甚至是必要的屬性。」[13] 也就是說，我們可以將秉性視為先於慣習的、客觀存在的、既存的東西。

接著是「慣習」，也就是布迪厄的藝術社會學方法論的核心概念。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。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，可是它不是沒辦法改變的。然而，慣習儘管不是沒辦法改變的，但是它也具備了一種具固著傾向的特質：「再生產」。慣習會驅使施為者的實作，這些實作會再生產出既有的結構和遊戲規則。每個場域都有它自己的遊戲規則，當人們在行動的同時，便又重新把固有的結構再一次生產出來，再次「建構了這個結構」。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」，

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

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。

在「場域」方面，布迪厄認為，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。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。場域裡頭處於恆久的鬥爭狀態，而鬥爭只有一個目的：定義的正當性。以文學場域來說好，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？。每一個施為者都可以援引一些判準來正當化自己，例如：文學獎、出版、媒體報導、研討會等等……都可以用來證明在這個場域裡頭具被某種程度的發言權和定義權。

最後，儘管場域理論的概念在文字的描述方面十分抽象，但布迪厄發明了一個方法將場域具象化、圖像化，也就是所謂的「社會空間」的模型。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，都佔據了一個位置，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，社會空間視是場域的圖像化、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。

在《藝術的規則：文學場域的生成與結構》一書裡頭，布迪厄分析道，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

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

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的加持而來的，例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，如果試圖去拆解它、分析它，就是在褻瀆文學；可是如果去崇拜它，當然也就無法進行科學分析。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，例如班雅明（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事物來自何處，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祕經驗，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：分析它，就是褻瀆它；跟著崇拜它，則違反了科學精神。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。

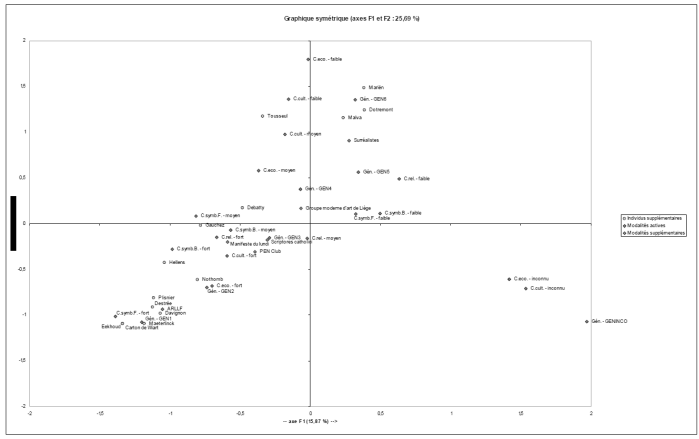
DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

然而，即使布迪厄努力地提出這樣的呼籲，卻還是常常遭致誤解和批評，經常被藝術創作者誤解。批評者認為布迪厄的科學分析否定了、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，在特定的時空裡頭能夠成為藝術場域裡頭的宰制者？為何某些人可以成為定義者，而能夠定義什麼是好的藝術？布迪厄的藝術社會學作為一門「作品的科學」，其目的並不是要去告訴人們某個作品好或不好。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。

而場域或社會空間，就是「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。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。

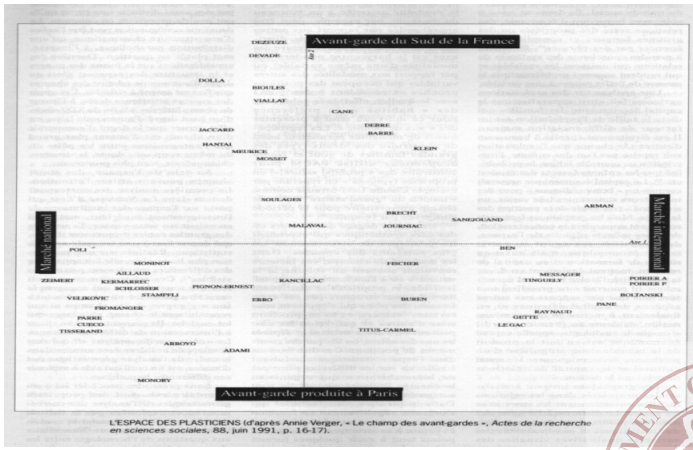
最後，儘管布迪厄的著作，不論是《藝術的規則》還是《馬內》，都沒有展示出文學場域的社會空間，但其所建立起來的科學方法，在後世獲得了長足的進展。在比利時社會學家多索(Björn-Olav Dozo)的論文《測量作家：比利時二戰間法語系作家之社會統計研究》裡頭，他分析了比利時二戰間法語系作家的世代與資本分布圖。該研究正是使用布迪厄藝術社會學研究架構的一個很好的應用實例。

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922



比利時二戰間法語系作家的世代與資本分布圖[14]

另外，法國的社會學家菲兒潔(Annie Verger)的研究〈前衛場域〉(Le champ des avant-gardes)裡頭，也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《藝術的規則》與《馬內》之後，布迪厄所建構起來藝術社會學研究方法乃後繼有人，被持續使用並發揚光大。



L'ESPACE DES PLASTICIENS (d'après Annie Verger, « Le champ des avant-gardes », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 88, juin 1991, p. 16-17).

法國視覺藝術場域的社會空間[15]

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

注釋

1 Erwin Panofsky, 1967, *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard. Erwin Panofsky, 1969, *L'Œuvre d'art et ses signification*, Paris, Gallimard.

2 Pierre Bourdieu, 2013, *Manet. Une révolution symbolique*, Paris, Raison d'agir/ Seuil, p. 35.

3 Pierre Bourdieu, 1992, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, pp. 121–126.

4 Pierre Bourdieu, 2013, *Manet. Une révolution symbolique*, Paris, Raison d'agir/ Seuil, p. 13.

5 Pierre Bourdieu, 2013, *Manet. Une révolution symbolique*, Paris, Raison d'agir/ Seuil, p. 31.

6 Pierre Bourdieu, 2013, *Manet. Une révolution symbolique*, Paris, Raison d'agir/ Seuil, p. 34.

7 Pierre Bourdieu, 2013, *Manet. Une révolution symbolique*, Paris, Raison d'agir/ Seuil, p. 37.

8 Pierre Bourdieu, 2013, *Manet. Une révolution symbolique*, Paris, Raison d'agir/ Seuil, p. 60.

9 Pierre Bourdieu, 2013, *Manet. Une révolution symbolique*, Paris, Raison d'agir/ Seuil, p. 485.

10 Pierre Bourdieu, 2013, *Manet. Une révolution symbolique*, Paris, Raison d'agir/ Seuil, p. 462.

11 Satre, Jean-Paul, 1947, Qu'est ce que la littérature?, revue *Les Temps Modernes*.

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

13 Pierre Bourdieu, 1997, Méditations pascaliennes, Paris, Seuil, p. 109.

14 Dozo, Björn-Olav, 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 Klinkenberg, université de Liège, soutenue le 31 août 2007.

15 Verger, Annie, 1991, Le champ des avant-gardes, *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 88, Numéro 1, pp. 2–40.

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU
1922