

布爾迪厄論西方純美學與藝術場域的 自主化——藝術社會學之凝視

許嘉猷

中央研究院歐美研究所
E-Mail: jysheu@gate.sinica.edu.tw

摘要

本文探討分析布爾迪厄對西方純美學與藝術場域自主化的起源與發展之論述。布爾迪厄強調由馬內及隨後之印象派所帶來的符號革命，必須擺在當時的藝術學院及其所表現的傳統畫風之背景下，加以分析，方能瞭解。此革命導出了我們現今常用來生產與瞭解「再現」的藝術感知與評價類別，即所謂的純美學。自主性的藝術生產場域之社會建構，是與強調藝術創作之泉源是在「再現」本身，而非被再現的事物之藝術感知模式（即純美學）並行前進的。此模式以對近代世界的底層和庸俗事物之描繪的美學形式，為最佳範例。更進一步而言，此新的規範要能夠持續下去，必須藝術愛好者也有一新的心智結構或慣習，即純凝視，意即能以藝術希求被瞭解之形式加以領會。

關鍵詞： 純美學、藝術感知與傾向、藝術場域之自主、符號權力

投稿日期：92.7.23；接受刊登日期：93.3.30；最後修訂日期：93.4.13

責任校對：陳雪美、柯慧雯

* 作者非常感謝兩位匿名審查人寶貴的審查意見，以及助理柯慧雯小姐不厭其煩地幫忙打字與校對。所有文責，當然由作者自負。

壹、導論

布爾迪厄 (Pierre Bourdieu) 乃是二十世紀下半葉的西方人文與社會科學大師，其研究領域極廣，涵蓋了社會、文學、藝術、哲學、大眾傳播媒體與宗教等等，著作數量又極為豐富。布爾迪厄不幸於二〇〇二年一月底過世，留下了龐大的知識遺產。但很可惜地，國內知識界和文化界雖然對他的學術思想之引入不少，但大都止於新聞報導式、基本概念式的浮光掠影之介紹，真正有系統地深入解讀(reading)、分析和闡釋他的知識系統與思想體系者，實在不多，尤其在探討他的藝術社會學理論者，更是少之又少 (底下將說明)。有鑑於此，再加上個人專業興趣之考量，本文將著力於他的藝術社會學理論之系統性的解讀、分析和闡釋，以及對他的理論之一些意見和質疑。

在《藝術規則》(*The Rules of Art*) 一書之序言中，布爾迪厄 (Bourdieu, 1996: xvii-xviii) 開宗明義就先設身處地，幫我們問道：「人們常認為藝術有只可意會、不可言傳之部分，而且有單一獨特性部分，故對它能加以分析嗎？」布爾迪厄認為即使有的話，也不一定就必須對其探討加以設限。另外，他又問道：「對藝術做科學的研究，是否會抹殺欣賞之樂趣？」對此問題，布爾迪厄則反問：「知識的 (intelligible) 與感性的 (sensible) 事物一定會彼此相悖或矛盾嗎？」布爾迪厄認為對藝術作品做科學之分析，不但不會抹殺欣賞樂趣，反可加強我們對它之瞭解和增進我們之藝術經驗。如果科學分析可以幫助我們發現藝術作品之有教育價值的公式，它的帶動機制與存在理由，應可滋潤與增強我們之藝術經驗與欣賞樂趣。

事實上，布爾迪厄認為去分析瞭解藝術與藝術場域之社會起源，例如它存活下來所持之信仰為何？它本身所玩的語言遊戲是什麼？它本身所牽涉到的物質與象徵性之利益又是什麼等等，並不會降低或抹殺欣賞之樂趣。相反地，經由社會冶金術以提煉此藝術世界之歷史運作法則中，我們常會發現此藝術世界是充滿著熱情與私利之無情對抗

與衝突。經由對此藝術世界的對抗與衝突之分析，我們方能瞭解它的運作法則之本質 (Bourdieu, 1996: xix, xx)。

布爾迪厄的藝術社會學理論，主要見於他的幾本著作中，包括《藝術之愛好》(*The Love of Art*, 1990)、《自由交流》(*Free Exchange*, 1995)、《區分》(*Distinction*, 1984)、《文化生產場域》(*The Field of Cultural Production*, 1993) 與《藝術規則》等。其中，以後面三本著作最為重要，尤其是《藝術規則》一書，旁徵博引、博大精深，可說是他的藝術社會學理論集大成之作。國內社會學界，一般大約對他的《區分》一書較為熟悉，其他則少見有系統地分析。主要原因，筆者認為有二：1. 布爾迪厄的藝術社會學理論，以及其背後的思想體系——即「實踐理論」(theory of practice)，有一套獨特的學術語言，如果不瞭解此套特殊的語言以及其間的關係，則他的藝術社會學理論，常被認為深奧難懂，事實上，同樣情形也發生在美國社會學界對布爾迪厄的理論之瞭解上 (DiMaggio, 1979: 1466-1474)；2. 他的藝術社會學理論，橫跨藝術與社會學兩大領域，有時甚至與文學合在一起討論，因此，必須對這些領域均有基本瞭解，才能熟悉其理論，否則也不容易入門。

國內有關布爾迪厄的藝術與文化社會學理論之介紹與研究，主要包括有劉維公 (2001)、蔡淑鈴 (2001)、朱元鴻 (1997) 以及曾少千 (2002) 等人的研究。劉維公的論文主要介紹布爾迪厄的《區分》一書中有關生活風格與生活美學之一些基本概念，並扼要說明生活風格與一個人在社會中的位置 (position)，與傾向 (disposition) 之關係，以作為解釋慣習 (habitus) 之基礎。蔡淑鈴的論文，則以布爾迪厄的「語言作為象徵性暴力」(language as symbolic violence) 之主要觀點，來實證探討台灣男性族群在語言使用與階層化的關係。雖然「語言的象徵性暴力」是布爾迪厄的文化場域理論之一環，用來解釋語言、不平等與權力三者相互糾纏的複雜關係，不過她探討的是語言文化資本，與

本研究所欲探討的美學文化資本與藝術場域特性，仍有相當距離。朱元鴻的論文主要是根據他兩期的「台中市生活風格研究」的國科會專題研究（1993 與 1995 年）所發表出來的成果。朱元鴻之論文，主要從布爾迪厄的「美學文化資本作為社會區分與社會排除性」之理論為出發點，作為探討台中市生活風格研究之理論基礎，以分析審美判斷與社會出身、養成教育、品味與意見能力之關係。朱元鴻之論文，與本研究關係較為密切，不過他的論文並沒有對布爾迪厄的藝術社會學理論，做有系統地解讀、分析與闡釋，而後者正是本研究所欲探討之工作。最後，曾少千的論文則是探討《自由交流》一書中，藝術家哈克 (Hans Haacke) 與布爾迪厄的對話，針對一九八〇至一九九〇年代初的諸多文化與政治議題，坦然交換意見。《自由交流》是他們兩位的對話集，曾少千分析書中之主要論點，討論他們在理念上的異同和發展脈絡，尤其是「場域自主性」的觀念，媒體與「擬像」的批判，多元文化主義與共和理想等等。但《自由交流》一書乃是哈克與布爾迪厄兩人的即興對話集，並非嚴謹的學術著作，而且該文的分析重心，其實是擺在哈克對藝術機制之批判上面。本研究欲有系統地解讀、分析與闡釋布爾迪厄的藝術社會學理論，尤其是他對近代西方純美學與藝術場域自主性之起源與建構、區分與爭鬥之特色等等，相信應該有助於國內人文與社會科學界對布爾迪厄的藝術社會學理論之瞭解。

至於國外文獻對布爾迪厄的著作之介紹、分析與批評，為數頗多 (Berger, 1986; Brubaker, 1985, 1989; Calhoun et al., 1993; DiMaggio, 1979; Fowler, 1997; Garnham, 1986; Honneth, 1986; Lamont & Lareau, 1988; Robbins, 2000; Shusterman, 1999; Sulkunen, 1982)。這些文獻，主要是探討布爾迪厄的思想體系之核心概念，例如慣習、場域 (field)、文化資本 (cultural capital) 等等 (例如 DiMaggio, Lamont & Lareau 等人)，以及他的文化社會學之基本理論，尤其是對其《區分》一書之評介 (例如 Berger, Brubaker, Garnham, Honneth, Shusterman,

Sulkunen 等人)。至於對布爾迪厄的藝術社會學理論有較深入與廣泛之探討者，主要有上述之 Fowler 與 Robbins 等人。他們對布爾迪厄所論及的西方純美學與藝術場域自主性的起源與發展之一些批評，將在本文的最後部分，即結論與討論部分，加以探討。

本文分成下列六大部分：1. 基本出發點與分析架構；2. 藝術場域之自主與純美學之誕生；3. 純美學與藝術場域自主化之誕生與發展的社會文化條件；4. 美學感知、傾向和慣習之歷史再製；5. 符號革命的目的與社會文化涵義；以及 6. 結論與討論。

貳、基本出發點與分析架構

布爾迪厄對藝術等文化生產的研究，主要開始於一九六〇年代一個以慣習和場域的概念，應用到探討十九世紀法國的藝術、文學和知識生產的研究計畫 (Bourdieu, 1993: 3)。在此之前，他的研究主要是從結構主義的觀點出發，從事於對阿爾及利亞農民社區的民族誌研究 (Bourdieu, 1958)。從對阿爾及利亞農民的研究中，他逐漸察覺到結構主義的限制，因而開始發展自己的理論與方法論，以便克服一些結構與個人，或主觀與客觀主義等二元對立概念之困難。這些二元對立概念，布爾迪厄 (Bourdieu, 1989: 14-15; 1990a: 1-21) 認為會妨礙對人類行為的科學之瞭解。主觀主義 (例如現象學、理性行動、詮釋社會學等等) 對社會世界的瞭解，主要是以個人的經驗和感知為基礎，其在藝術與文學等文化場域的化身則包括了唯心論與本質論 (essentialism)，它們強調以作者作為一個「創造者」(creator) 之天賦過人的神寵意識型態 (charismatic ideology) 為理論重心；而客觀主義 (例如索緒爾 [Ferdinand De Saussure] 的語言學、李維史陀 [Claude Levi-Strauss] 的人類學、阿圖塞 [Louis Althusser] 的結構馬克斯主義等) 則專注於那些獨立於個人意識的客觀狀態，而將個人經驗與主觀

性束諸高閣。布爾迪厄認為兩者都忽略了「主觀中的客觀性」(Bourdieu, 1990b: 135)，即主觀主義忽略了客觀社會條件對個人意識之影響，而客觀主義則忽略了個人的知覺和經驗對形塑社會實體之影響。他認為社會生活的符號面／象徵面 (symbolic aspects) 與存在的物質狀態是糾結在一起，但卻又不可相互化約的。

爲了超越上述二元對立之錯誤，布爾迪厄乃發展了合爲一組的兩個概念：即一個不受限於主觀陳述的志願論和唯心論之「施爲者」(agent) 概念，以及一個不受限於客觀主義中的決定論和機械性之因果論的「社會空間」(social space) 概念。布爾迪厄 (Bourdieu, 1985: 723-725) 認爲社會世界可用多面向的空間加以表示，此一空間的組合，主要是依據所欲探討的社會世界之積極且活躍的特質——即能將力量施加於人——之分佈或分化原則，加以建構而成的，而施爲者乃是依據在此空間中的相對位置而加以界定。此乃是他對社會空間與施爲者之基本概念。誠如布爾迪厄 (Bourdieu, 1990b: 9) 所言：「如此說來，我要再度引入李維史陀和結構主義者中，例如阿圖塞等，所傾向於拋棄，視他們僅是結構的副現象之施爲者的概念。我的意思是施爲者，而非受制者。行動並不僅是一種規則的實行，或者服從一種規則。社會施爲者，在古代社會以及我們現今社會，都不是猶如時鐘般那麼有規律的機械裝置，服從他們所不瞭解的法則」。因此，他結合客觀的社會結構之分析和帶動個體實踐的心智結構之社會起源的分析，成爲他的實踐理論之基礎。在此一組的分析架構中，慣習和場域於焉產生。慣習指的是一組「持久的 (durable)、可調換的 (transposable) 傾向系統，是已結構化的結構 (structured structures)；以便發揮構造中的結構 (structuring structures) 之功能，即帶動和組合實踐與再現的原則，能夠隨著產生何種結果 (outcomes) 而做客觀地調整，但並不預設有意識地瞄準目標，或對達成目標的操作程序之明顯的精通」(Bourdieu, 1990b: 53)。在此定義中，所謂的「持久的」是指慣習持續於一個施爲

者一生的效果；「可調換的」是指慣習可以將實踐發揮在不同的場域中；「已結構化的結構」是指慣習無可避免地包含了客觀的社會狀態；而「構造中的結構」是指慣習具有將實踐做機動調整，以便適應於特殊情境的能力。簡言之，它猶如一種對遊戲或球賽的臨場感，以便使施為者不必過分拘泥於球賽之戰術或原則，而可以隨著情境改變做調整。

但是，施為者並非在社會真空中行動，而是在具體的社會情境中行動，而社會情境又受一套客觀的社會關係所約束。為了說明這些情境或行動的社會脈絡，布爾迪厄乃發展了不再落入客觀主義分析的決定論之窠臼的場域概念。場域乃是「位置之間的客觀關係（宰制與屈服，互補或敵對等）之一套網路系統」（Bourdieu, 1996: 231），布爾迪厄認為任何社會形構都是由一系列有高低階序的場域（經濟場域、政治場域、教育場域、文化場域等）所構成的，每個場域被界定為由自己的運作法則和力量關係所構築之空間。此力量關係是相當程度地獨立於政治和經濟力量的（政治和經濟場域當然除外）。每個場域是相對自主的，但又與其他場域呈現結構上相互對應（structurally homologous）之關係。場域的結構是由場域中施為者所佔據的位置關係所決定，施為者位置的改變將會影響一個場域結構的改變。因此，場域乃是一個動態的概念，同時也呈現了關係論的觀點。而在任何場域內，佔據不同位置的施為者為了控制私利或資源而彼此相互競爭著。這些利益或資源乃是特屬於該場域的，它們並不一定是物質的，而施為者的競爭也並非總是立基在有意識的計算上面（Johnson, 1993: 5-7）。例如：在文化場域（藝術或文學等）之內，文化創作者所競爭的主要乃是名氣、尊崇和聲望等之權威。此權威的基礎乃是符號／象徵性權力（symbolic power），布爾迪厄把這些符號權力視為文化創作者的符號資本（symbolic capital），而從欣賞者、收藏者或讀者的角度而言，他所擁有的文化知識、能力和傾向等則稱為文化資本。此兩種資本構成文

化場域最重要的兩種資本型態，而不同的資本型態有時雖然可以相互轉換（例如符號資本轉換為經濟資本），但它們是不可相互化約的，甚至於是相互排斥的（Bourdieu, 1985: 2; 1990b: 22; Johnson, 1993: 9）。事實上，布爾迪厄認為文化生產場域正是一種「反向的經濟世界」（economic world reversed），一種「贏家落敗」（winner loses）的邏輯，因為經濟成就可能意味著對於符號權力的障礙（Bourdieu, 1993: 29-73）。關於此點以及符號權力的競賽，我們還會在本文後面（第六部分）繼續討論。

整體而言，布爾迪厄以他的實踐理論中的慣習和場域之核心概念，應用到文化生產場域之分析，但他並不像布希亞（J. Baudrillard）或李歐塔（J. F. Lyotard）等人一樣，將文化場域中的符號型態以及其間的交易與互動系統，獨立於其他的實踐模式之外，做單獨的分析（Baudrillard, 1975, 1983; Lyotard, 1988）。「並非所有事物皆為擬像，香港真的存在」（Bourdieu & Haacke, 1995: 43）。相反地，他認為社會生活的各層面之間，彼此有系統性的一致性，同時，社會生活中的各個場域，在結構和功能上也彼此相互對應（但並不是結構合而為一），故符號結構與其他社會結構也應是彼此相互對應的，是不能單獨抽離出來加以分析的。因此，他對文化場域之分析，包括了 1. 對創作者（畫家、作家等）本人作品之分析，即探討它們與當時可能之社會空間的關係，以及這些可能空間的歷史發展；2. 創作者與觀賞者的個別與集體的階級慣習，和他們在文化場域中所佔的位置（例如成名或未成名、前衛或保守等），與他們的作品所收藏之關係；除了上述兩點對場域結構本身的特質以及創作者、觀賞者與場域之間的關係之外，最後，還包括了 3. 文化場域在權力場域中的位置。簡言之，布爾迪厄對文化生產場域之分析，包括了對符號產品的生產、流通與消費的社會條件之多面向的整體分析。他認為欲真正地瞭解和闡釋藝術品或其他文化產品，必須從場域本身的歷史與結構，其各要素彼此之間的關係，以

及文化場域與權力場域之間的關係，此三方面加以分析，才能窺其全貌。

故本文欲探討布爾迪厄對西方純美學與藝術場域自主化的起源與發展之論述，也必須從上述三方面做全盤性的分析。具體而言，本文的分析架構，包括了藝術場域在某一歷史時期之情況，其與權力場域之關係，某一另類藝術家之挑戰及其挑戰成功的社會文化條件，挑戰結果對藝術正當性或合法性 (legitimacy) 之改變，以及此改變所帶來的社會文化涵義等等。而其分析之重心，乃是純美學——對藝術家而言，是純藝術；對觀賞者而言，是「純凝視」(pure gaze)——的發展，即重視美學形式而非其功能之發展，此也代表了西方自十九世紀中葉以來迄今，具有文化素養人士對藝術品的鑑賞心態。

參、藝術場域之自主與純美學之誕生

一、前言

布爾迪厄在探討近代西方純美學之誕生時，開宗明義就強調：由馬內 (Edouard Manet) 及隨後之印象派畫家所帶來的近代西方之繪畫運動與符號革命 (大約始於一八七〇至一八八〇年之間)，必須擺在當時的社會背景來加以分析與對照才能充分瞭解。此背景乃是學院派與傳統繪畫風格 (新古典主義) 所主導的當時之藝術場域 (Bourdieu, 1993: 238); 另外，布爾迪厄也提醒我們：當時的藝術革命 (純美學) 與文學革命 (純文學) 幾乎是同時發生的 (文學革命稍早些)。文學革命由波特萊爾 (Charles Baudelaire) 和福祿拜爾 (Gustave Flaubert) 所領銜帶動。此三人被布爾迪厄稱為是近代主義的三位先知 (trios of modernism)，而波特萊爾是馬內好友，在馬內的新繪畫風格倍受當時傳統學院派攻擊與批評時，大力相挺，寫文章替馬內辯護。文學革命與藝術革命有異曲同工之妙，同時文學場域與藝術場域常呈現出結構

上相互對應的關係，二者之革命終於導致文化場域（藝術與文學）自主性之誕生，以及純美學與純文學之奠立，因此，應該視同文化場域之一體兩面之共同現象（Bourdieu, 1993: 238-239; 1996: 47-112）。也就是此原因，布爾迪厄的鉅著——《藝術規則》，加了一個副標題，即「文學場域之誕生與結構」(Genesis and Structure of the Literary Field)。不過，本論文將專注於純美學與藝術場域自主化之分析，而在探討文化場域（藝術與文學等）之特質時，偶爾也會論及二者之關聯。

二、歷史背景：學院派藝術與被宰制之藝術場域

學院派藝術以及其所代表之新古典主義，大約起源於一七八九年法國大革命之後，而以大衛 (J. L. David) 和其高徒安格爾 (A. D. Ingres) 為最主要之代表人物。學院派藝術，在一般意義上，泛指通過嚴格訓練、師生相傳、層層因襲而具有一種保守性質和傳統風格的繪畫。整個藝術學院制度的運轉邏輯，乃是藉由一系列之逐級競賽和獎賞而掌控參賽者，其中最重要的獎項乃是法國學院 (The French Academy) 每年一度之羅馬大獎 (Grand Prix de Rome)。¹ 上述之大衛和安格爾都曾贏得羅馬大獎。在此安排底下，低一級之比賽猶如其上一級之先修班一樣，而參賽者如欲得獎，其作品必須合乎評審者的品味與偏好。在此情形下，遂造成學生們相當溫馴和依賴之特性，而各個畫室欲訓練其門徒得獎，也必須盡量揣摩與模仿評審者與大師們的品味與畫風。故經由此制度上之安排，藝術學院訓練出來的畫家們，其特殊的、自成一家的個人風格倍受壓抑。畫家們並無多采多姿、令人津津樂道之畫家生活史，而只有畫家生涯 (career)，一生都在追求得獎，追求在

¹ 羅馬大獎為法皇路易十四於西元一六六六年設立，其目的乃是為鼓勵年輕有為的法籍藝術家，特別是十五歲至三十歲的畫家和雕刻家。贏得此獎者，即可接受政府的獎學金，到設於羅馬的法國學院（皇家繪畫和雕刻學院）進修，一七二〇年之後，又增設建築獎。

沙龍展之逐級得獎，而以羅馬大獎為終極目標。故在藝術學院的訓練過程中，表面上看起來只是訓練畫家們的繪畫技巧和美學，但是經由模仿和高度內化這些繪畫技巧和美學背後所代表的繪畫主題和風格，學生們實已服膺藝術學院的基本美學原則，因而從未能完全脫離學院制度之掌控 (Bourdieu, 1993: 241-242)。然而，誰在背後控制這些學院 (藝術學院、法國學院等) 呢？當然就是在其上層，掌控其生殺大權的行政機構，即國家 (state)。故就此意義而言，學院派藝術即是國家批准認可的藝術 (state-sanctioned art)，唯有國家正式認可之成功，才能帶給藝術家個人的尊榮；藝術家在俗世的位階，等同於他的藝術位階。意即官方的認可和稱讚，是藝術價值的唯一衡量標準，而在藝術場域的最高位階者，常能與掌控政治權力的代表人物，舉杯交歡 (Bourdieu, 1993: 243)。畫家經由學徒式的訓練，實際感受官方的認可和稱讚，使他認為沙龍的入選、獎賞，學院的職位、官方的委任狀等，並不是代表他的出名，而是證明他的價值，他的藝術能力之保證書。簡言之，藝術家等於是國家的高級藝術文官；他以在符號世界之尊榮，換取世俗的認可和尊榮 (Bourdieu, 1993: 243)。

另一方面，國家透過學院及其大師們，將其所謂的視覺規則和世界影像的合法分類加以控制，並將異類排除在外。國家本身便擁有合法的符號／象徵性暴力，它界定藝術規範 (nomos)，並且決定誰是畫家，誰不是畫家；而學院經由授權 (包括國家授權) 與認證 (沙龍等)，不斷地對這些呈現特定符號之作品給予認證與估價，以凸顯其價值。尤其當符號資本轉換為經濟資本時，他們的專業也就更加神聖化。

整體而言，學院的獨裁以及對藝術家之掌控是建立在一個彼此交互增強的集體共謀結構上：即藝術家相信裁判的合法性，國家相信裁判的功效，民眾相信學院認可的價值 (尤其是畫價)。因此，就此意義而言，國家猶如一中樑銀行，它創造了創造者 (creates the creators)，並且對創造者 (即藝術家) 的信用與價值加以背書與保證，而一旦這個

符號資本的集體共謀結構崩解，大家就會一齊被拉下來，樹倒猢猻散 (Bourdieu, 1993: 250-253)。

然而，學院所認可的價值，究竟為何？整體而言，學院派藝術的基本美學原則，以及其背後所代表的繪畫主題與風格，特別關注兩個重點，即作品之可讀性 (readability) 和技巧之圓熟 (technical virtuosity) (Bourdieu, 1993: 239-250)，但前者的重要性更甚於後者。此兩個重點，分別說明如下：

1. 作品之可讀性：由於法國學院長期關注如何讓藝術家博學多聞以提升他們的社會地位，因此藝術大師們的尊榮是和其作品所展現的智慧與文采息息相關的。作品必須超越純繪畫形式與色彩而去傳達某種訊息，即藝術作品猶如文學作品，是被讀的，而非僅是被看的。任何人都可以看，甚至於狗也可以看，但最重要的還是腦，即學習如何用腦看和用腦畫。對畫家與藝評家而言，偉大藝術品必須能夠傳達人文價值，而畫家之風格即是表現在如何有效傳達這些人文價值與意義。因此，作品必須表達與溝通某些訊息，注重學術上之解讀以及畫之效果，而這些訊息，最好應是合乎人文價值與社會道德規範的。就像學院派大師安格爾之藝術之眼所嘗試要表達的，乃「真、善、美」(the True, the Good, the Beautiful) (Bourdieu, 1993: 243)；意即繪畫之主題應關注於表達人類的高貴情操與國家(法蘭西)的光榮和偉大。簡言之，學院派藝術關心繪畫之主題與內容，強調「畫中有話」和「畫以載道」。
2. 技巧之圓熟：學院派藝術乃是一師徒相傳之藝術。學院制度本身護衛著老師對其門徒的法定權威之功能。由於注重師徒世代相傳，因此臨摹老師們(尤其是大師們)的作品變成相當重要。模範生便是代表著能夠精確臨摹出大師們的作品，尤其

是大師的繪畫技巧和當時的歷史文化。故臨摹、抄襲、對繪畫技巧的細節之講究與熟練，乃成為學院派藝術的主要特徵之一，同時也使它注重服從典律，尤其是服膺繪畫的合法主題和技巧的美學典律。精確的臨摹與原畫幾乎具有同等之價值。畫家常被要求必須按照委託者之細部要求作畫，因此，學院派藝術乃成為層層因襲而具有保守僵化性質的繪畫，學院之封印形同蓋在其本身所屬的畫家之作品上面。即使是非常具有天才和創意之畫家，也常被迫不得不考慮和接受裁判們與一般社會大眾們的要求而做部分的變更。

總之，關心作品之可讀性和追求技巧之圓熟，二者合起來使學院派之藝術偏愛所謂的「完整美學」(aesthetic of the finished)。完整美學乃是完整無缺、嚴謹和慎思明辨之證明，也是學院階層的要求和美學期待。一旦畫家之作品不符合學院派完整嚴謹的品味時（例如馬內最出名的幾幅沙龍落選畫——奧林匹亞 [圖 1]、草地上的午餐 [圖 2]、喝苦艾酒的人 [圖 3]，底下將說明），其人格和畫風常被視為是身心皆不潔的、骯髒的、粗魯無禮的；同時，其作品也被認為是容易的、不嚴謹的、道德上曖昧不明的。完整、清潔、對線條和素描之強調——這些繪畫風格之重視，常充斥著倫理之蘊涵；其反面——不完整、骯髒、對色彩之強調，常被視為是主題與構圖之輕易 (facile)，代表畫家未經完整之繪畫訓練，卻以充斥著性之誘惑（對色彩之過度強調）的主題，追求廉價的速成和出名。

三、學院派對馬內的畫作之批評

當時歐洲的藝術場域在上述學院派與傳統繪畫風格所主導掌控之下，馬內的「未完成之筆觸」(unfinished touch) 和主題不拘、自由揮灑的新繪畫風格之出現，對於當時的藝術場域，猶如投下一顆巨彈，

帶來巨大之震撼和引發學院派之強烈反彈，乃是意料中的事。這些反彈與批評，主要集中在下列幾點 (Bourdieu, 1993: 247-250)：

1. 淺薄無深度，未反映社會價值，猶如對畫壇一無所知的業餘畫家。馬內只會用刷子刷出草圖，而非一幅完成的 (finished) 畫，對繪畫之基本原理，猶如小孩子般無知，根本無繪畫能力，無法繪畫完成任何事物。
2. 草圖，猶如印象，僅適合於繪畫之最初階段，欲真正完成一幅畫，必須加上智慧，遵循歷史上之繪畫規則，以及瞭解繪畫之道德價值，尤其是耐心與重視細節的細心繪畫工作之價值，方能顯現出下苦工與勤勉不斷之圖畫。獨立畫家的較直接之印象與未完成之風格，他們自以為具有原創性，其實只是所受的繪畫教育訓練不足，學徒生涯不夠長之懶人的藉口。未完成之風格，乃是倫理之踰越、膚淺與粗心大意，缺乏學院大師所應具有的謹慎、內斂與謙虛之風格。正如庫提赫 (Thomas Couture) (馬內曾向其學畫) 對馬內的「喝苦艾酒的人」(Buveur d'absinthe) 之批評：「一個喝苦艾酒的飲者，誰能創造出這麼令人嫌惡的畫？但是，我可憐的朋友，你才是喝苦艾酒之飲者，你才是失去所有道德意識的人」(Bourdieu, 1993: 248)。
3. 人們期待畫家的畫應該在表示什麼，在陳述一個故事。但馬內的畫並沒有幫助人們去解讀什麼意義。他的畫和庫爾貝 (Gustave Courbet) 一樣，常呈現出社會底層之事物，而且以相當冷靜與客觀之態度去呈現他們，因而飽受非議。批評者認為畫家應被期待去呈現出某種訊息，最好是較高層次的、道德至上與精神優先的美學表現，即使沒有如此，也應表現出某種感覺。但馬內的畫沒有如此表現。批評者認為馬內毫

無疑問地有話要說，但是馬內拒絕說出來，只是讓觀眾空期待而已 (Bourdieu, 1993: 249)。

4. 因此，馬內的畫被批評為揚棄了道德與精神的重要性，而只注重形式。當時的藝評家 Theophile Thoré 便認為所有馬內的畫作之錯誤，根源於他的畫有一種平頭式的泛神論 (pantheism)，例如在「奧林匹亞」(Olympia) 此著名的沙龍落選畫中，一個人的頭部並沒有比他腳底的拖鞋更為重要，甚至於一束花比一個女人的臉部還重要。「左拉人像畫」(Portrait d'Emile Zola) (圖 4) 被批評是猶如靜物、木頭人一般，而不像個活生生的人。而另一幅畫「陽台」(Balcon) (圖 5) 則批評為畫中兩位女子，到底是姐妹？還是母女？一位坐望著街景，另一位似乎正戴上手套準備離開，此場景似乎相互矛盾，並沒有向讀者陳述兩位人物間之故事與意義。最後，「麥斯米倫皇帝的處決」(L'Exécution de Maximilien) (圖 6) 此畫，更被嚴厲批評為放棄所有戲劇形式，摒除人物之間所有任何敘述性的、心理的、或歷史的關係；物象和人物彼此之間的關係，只剩下各種色彩以及色彩所代表的價值之聯結而已。故所有這些批評者認為馬內的畫作之缺陷，其癥結在於學院派與純繪畫之畫家對繪畫看法的基本差異；前者強調意義，注重「畫以載道」，後者則注重純繪畫之技巧，注重畫之形式以及色彩之交互作用，而缺乏道德之極端重要性。

然而，馬內這位在藝術場域上的革命家或先知，並非全無知音。他的好友波特萊爾便說：「空前絕後的馬內，是現代潮流的第一人，衰老頹廢的改革先驅」(Cachin, 2001: 11)，並且認為馬內的畫「結合現代的寫實品味已成氣候，帶動一股生動、豐富、敏感、大膽的想像力。如果沒有這種想像力，再好的感官本能也只是一群無主的奴隸」

(Cachin, 2001: 29)。馬內的另一位好友左拉也為馬內辯護說：「您需要一位裸女，就選擇第一個來的女子，放在『奧林匹亞』之中。您要明亮的光點，您就放一束花；您需要黑影，您就在角落裡放一名女黑奴和一隻黑貓。這是怎麼一回事？您不怎麼明白，而我也不清楚。不過，我知道您成功的完成一幅藝術傑作，而且是一個偉大的畫家用一種特殊的繪畫語言，生氣勃勃地來詮釋光與影之對比的事實，以及女人與靜物的真實性」(Cachin, 2001: 53)。左拉不僅能言善道，為這位一八六〇年代的前衛畫家搖旗吶喊，也最支持拙於文字表達的馬內等畫家們，為捍衛他們的藝術才華而振筆疾書。即使嚴厲批評馬內出名之藝評家，例如卡斯達那利 (Castagnary) 等人，也不得不承認，上述馬內的這些畫作所顯示出的「墮落之品味」，既野蠻又「巴洛克」，偶爾也鞭辟入裡。「具放蕩的挑撥力，但我同意它們仍有與眾不同的超脫筆觸。總之，馬內先生相當頑強、故步自封，怪的是，他軟硬皆聽」(Cachin, 2001: 50)。

除了得到波特萊爾、左拉、馬拉美 (Stephane Mallarmé) 等作家或詩人之支持外，馬內在藝術場域之內，也逐漸得到許多年輕的前衛畫家之支持，例如莫內 (Claude Monet)、雷諾瓦 (Pierre Auguste Renoir)、竇加 (Hilaire Germain Degas)、塞尚 (Paul Cezanne) 等後來通稱為印象主義的大師們，而馬內被尊為印象派之教父與現代主義之先知，就再也自然不過了。

肆、純美學與藝術場域自主化之誕生與發展的社會文化條件

由馬內帶頭，以及後來的印象派畫家之共同努力，終於催動了歐洲繪畫符號革命，並獲得最後成功，導致學院派式微以及與其相互聯結的集體共謀結構瓦解。此藝術場域之歷史事件，可說是廣為人知。但是，布爾迪厄提醒我們，對此事件之解釋，不能僅以畫家的個人魅

力(即神寵意識型態)和繪畫風格去解釋繪畫符號革命之成功,社會文化條件之配合方是關鍵因素;同時,這些社會文化條件,不能非常機械式地說是必然的和自然的因素;相反地,它們必須擺在當時學院派掌控下之時空背景加以說明,方能顯示其意義。

布爾迪厄認為學院畫派之逐漸式微和共謀結構之瓦解,以及隨之而起的純美學與藝術場域之自主化過程,或更廣而言之,文化場域(包括藝術與文學場域)自主化的誕生,與下列文化(藝術與文學)場域內部本身的因素和外部的社會文化因素,以及兩者之互動,息息相關(Bourdieu, 1993: 113-115; 1996: 47-81)。

一、藝術場域本身之自我反省與批評

在藝術場域本身之中,畫家與藝評家們對裁判永無休止之批評,以及裁判團組成之改變,使代表學院派保守作風之裁判團,日益感受壓力(Bourdieu, 1993: 252)。更廣泛而言,文化生產的各個副領域,常是伴隨著文化生產者(藝術家、作家等)對他們自己的作品不斷地自我反省、批判與挑戰而往更為自主的道路前進。這些重要的先驅者,例如藝術場域中的馬內,或者文學場域中的福祿拜爾與波特萊爾,他們縱使在主觀心態與客觀情勢上都面臨極大的困難,卻不畏懼或退縮,反而能發揮天賦過人的「創造性之凝視」(creative gaze)的偉大力量,去追求藝術或文學之泉源與特質,加上底下所言的其他種種社會文化條件之配合,因而終能顛覆藝術或文學之常規,化腐朽為神奇,使先前寫實主義者(例如庫爾貝等人)所描繪的底層的(base)、庸俗的(vulgar)事物,或者一些微不足道的事物,轉化成前所未有的新面貌。化平凡為不平凡,「把平凡事物寫成不平凡」(write the mediocre well),或者「把平凡事物畫得不平凡」(paint the mediocre well),這種「超凡入聖」的功夫,乃是福祿拜爾與馬內的原創性之共同帶動公式(generative formula),使文學或繪畫的主題變成無高低貴賤之分,逐漸成

為文化知覺模式的新規範。因而，現今任何文化人都知道，一條繩索、一塊小石子皆可成為藝術品之主題 (Bourdieu, 1984: 34-41; 1993: 265; 1996: 94-100)。甚至於一個馬桶或玉米罐頭之現成物 (ready-made)，經由杜象 (Marcel Duchamp) 或沃荷 (Andy Warhol) 神奇之手及簽名，立即搖身一變，轉化成為一件藝術品，既諷刺、又真實，更充滿了震撼力。

二、人口與教育之擴張：波希米亞生活風格之創立

(一) 人口與教育之擴張

布爾迪厄 (Bourdieu, 1996: 54-57) 認為，當時社會與經濟之改變，以及次級教育之快速發展，使得受過教育但身無恆產之藝術家與作家急速增加，此也是促成革命性挑戰的有利之人口因素。這些受過比初級教育更進一級的新增年輕人口，主要出身於中產或普羅階級，從歐洲四面八方群往巴黎討生活。雖然經濟與貿易的擴編，以及政府機構 (尤其是教育機構) 之擴張，增加了許多職位，但仍然無法全部吸納這些受過良好教育的年輕人口，他們有些因而轉往當時倍受社會尊敬的藝術與文學生涯發展，因而使得藝術家與作家之人數快速增加。愈來愈多畫家與藝術家群聚於巴黎街頭，逐漸促成在學院體制之外的較為自由之波希米亞式的藝術環境，使之成為近代藝術家新的思維與新的生活風格之社會實驗室，此種因量變而產生質變之現象，使保守的學院派畫風遭受更多的挑戰。

布爾迪厄認為人口因素之改變，無疑是促使藝術或文學場域脫離政治權力世界之掌控，而逐漸邁向自主化過程的主要決定因素之一。如同韋伯所討論的從農業地區釋放出來的多餘人口到都市謀生，成為自由人一樣，它固然有馬克斯所言的疏離效果，但亦有解放與自由的效果，使得那些普羅知識份子和藝術家，在社會與經濟之變遷下，逐漸得以設法在自由市場下討生活。儘管生活仍然相當艱困，但是靠藝

術或文學而獨立討生活，已經逐漸在形成當中，逐漸成爲可能的新興社會類別。他們同時也在實驗過著人類前所未有的嶄新的生活之藝術，即所謂的「波希米亞生活風格」(bohemian lifestyle) (Bourdieu, 1996: 54-57)。這種新的生活風格，由詩人波特萊爾帶頭，小說家福祿拜爾和畫家馬內在其他領域呼應著（「喝苦艾酒的人」此畫，不正是呼應著波特萊爾的酒鬼與印度大麻的詩篇嗎？），努力建構它自己新的認同、價值、規範和神話故事，而與既存的倫理和美學原則斷裂 (rupture)。

(二) 波希米亞生活風格：新的藝術空間與位置之創立及其「矛盾階級位置」之特性

在當時，波希米亞仍是一模糊不清的社會實體，也因此引來愛惡交加的矛盾情緒。造成此種情形的原因之一是它實在很難加以歸類。它一方面接近一般普羅大眾，與一般大眾同樣分享生活上之悲慘不幸；但另一方面，它也以獨特的生活藝術與大眾區隔。此獨特的生活藝術又比較接近布爾喬亞 (bourgeois) 或貴族，尤其是它對性愛關係的種種看法——例如自由戀愛、性愛、純愛情等等，呈現出各式各樣大規模之踰越形式。事實上，由於他們有堅強紮實的文化資本與權威，他們乃是一群「品味的創造者」(taste-makers)，廣泛表現在衣著、烹調餐飲藝術、各式各樣的愛情，以及高雅的娛樂活動等等。即使最不幸的波希米亞者，仍然能以最少的花費享有這種獨特的生活風格。反之，貴族或布爾喬亞則必須付出高昂的價格，方得以享有此種生活風格。此又顯示出二者的主要不同之處。整體而言，波希米亞乃是一群知識後備軍 (intellectual reserve army)，由於它本身的文化聲望 (或幻象)，在法國一八四八年的革命之後，吸引愈來愈多生活潦倒之年輕人，尤其是省級以下之工人階級出身者。但是，由於靠它的生活藝術本身仍不足以養活自己，因此這群人常被迫尋求第二份工作以勉強糊口維生

(Bourdieu, 1996: 56-57)。

由於波希米亞同時具有布爾喬亞與普羅大眾的雙重矛盾特性，使它既迷惑只關心庸俗的商業利益之布爾喬亞，同時也迷惑那些被生活重擔逼得快喘不過氣的普羅大眾，二者都對它有曖昧不清的形象。不僅如此，這些波希米亞的藝術家或作家，也對他們在社會空間上所扮演的功能感到迷惘。這種在社會空間上居於 E. O. Wright 所言的「矛盾階級位置」(Wright, 1997, 1999)，使他們在政治上面，常常表現出忽左忽右、搖擺不定之特性，而向當時的政治勢力靠攏。故當左派的政治勢力較強時，他們就較傾向社會藝術 (social art) 和社會主義思想；而當右派勢力較強時，他們則向宮廷藝術靠攏 (Bourdieu, 1996: 57-58)。

但是，布爾迪厄 (Bourdieu, 1996: 58) 強調：上述第一點所言的藝術場域本身之自我反省、批判與挑戰，從另一個角度而言，同時也代表著對新的或另類的作品或生活方式，以及其間的種種堅持或跨越，表現出特別的寬容與接受度。藝術場域本身並不只是創造波希米亞生活風格藝術之實驗室，它還扮演了一個常易被人忽視之功能。藝術世界對這些人的支持與回報，不管是有形的物質報酬或無形的聲望，都不易在藝術場域外的它類團體上見到。它類團體可能對波希米亞的叛逆生活風格感到違反常識與倫理而難以接受。但是，藝術世界本身特有的包容性，使它的成員在潛意識裡認為任何事物都是可能的，因此這些偉大的異類 (great heresiarchs)，它們所欲顛覆的藝術視野與分野 (vision and division)，以及隨之引起的藝術和文化革命，在成員本身都較易引起注意或支持。故當日益興起的布爾喬亞，這批無多少文化素養的暴發戶，欲把他們低俗之視覺與文化規則，透過他們對市場與媒體之掌控，赤裸裸地強加於文化生產場域之上時，馬內、波特萊爾、左拉、福祿拜爾等人起而反之。他們鄙視這些無文化的市場新貴、他們庸俗的藝術視野和賣弄風雅的市儈氣，以及一些趨炎附

勢，向他們阿諛奉承的文化場域人士。馬內、波特萊爾、左拉、福祿拜爾等人所擔憂的文化場域之庸俗化，以及對反庸俗化所做之努力，也較容易引起文化場域人士之共鳴與支持，終於導致了文化場域與被市場所掌控的世俗世界之斷裂，形成在大世界內獨立的小世界 (Bourdieu, 1996: 58-59)，即所謂的波希米亞生活風格。

但是，布爾迪厄 (Bourdieu, 1996: 61-62) 特別強調：此新的倫理與美學原則，不能依附於少數關鍵個人之人格特質上，否則它將是不穩定的，甚至於僅是曇花一現，而必須在客觀的社會空間上，即整個藝術或文學場域本身，逐漸形成新的道德規範，以及新的合法性之原則或典律 (canons)，且不受政治或市場力量所左右；同時，在主觀上，也為參與此場域的個人之心智結構 (mental structures) 所共同接受。唯有當此新的道德規範銘刻在客觀的社會結構與主觀的心智結構上，成為大家共同遵守的訓令 (injunctions) 時，藝術或文學場域的自主性才算初步成立。也唯有在客觀的藝術場域與主觀的心智結構相互一致時，換言之，即個人的藝術之眼乃是藝術場域之產品時，藝術場域之產品，對個人的藝術之眼而言，方有意義與價值 (Bourdieu, 1993: 257)。因此，在新的道德與美學規範還沒有被場域內的大多數人所共同接受時，那些挑戰、輕視或違反現存既有的道德與美學典律者，例如波特萊爾、馬內等人，常常扮演著烈士的革命角色，被迫忍受場域內的人們之非議與責罵，內心倍受煎熬，因而選擇以物質上與道德上的艱困、匱乏或怨恨，過著自我放逐或墮落的波希米亞生活，作為挑戰或回應。但是，被詛咒的藝術家 (accursed artists) 與失敗的藝術家 (failed artists) 是兩碼子事，前者的失敗只是暫時性的，只是新舊道德與美學規範的矛盾中之犧牲者而已，歷史終將還原其應有之地位，而後者的失敗卻是永久的，經不起新舊美學之考驗 (Bourdieu, 1996: 60-64)。波特萊爾與馬內等人，寧可選擇波希米亞的自我放逐或表現方式，也不願意隨波逐流，迎合當時資產階級的口味，書寫或繪畫他

們喜歡的作品；此二種選擇，同樣是墮落 (decadent)，但是馬內與波特萊爾等人，寧可選取墮落之品味，即波希米亞之生活風格或畫風，也不願意降格以求，迎合世人或收藏家之品味。他們兩人皆斥責藝評家之無知、無能以及缺乏遠見，因而大聲呼籲藝評家應有創造性之心態，去接受、瞭解與指出畫家心靈深處之真正意圖，以及其背後所隱含的新的繪畫風格與美學規範 (Bourdieu, 1996: 66-68)。

三、自主化的速度因時期不同而不同

藝術場域自主化的進展速度，隨著每個時期的社會與藝術場域特質之不同而有所不同。藝術自主化過程，可溯源自文藝復興時期的佛羅倫斯，在那裡，藝術家開始有權利去自行確立藝術形式和風格等真正藝術之合法性，而免屈服於政府和宗教利益之下。之後，受到歐洲君主專制 (absolute monarchy) 和教會反改革的影響，此過程中斷了約兩個世紀，但是在浪漫主義和工業革命的反應下，藝術自主化過程突然又加快了腳步。在浪漫主義 (十八世紀末至十九世紀中葉) 時期，藝術家與文學家們共同努力，書寫或歌頌那些掙扎中的藝術家們所扮演的烈士之英雄角色，他們的特立獨行，不迎合資產階級之口味、不被世人所瞭解，因而命運乖舛，反成為藝術原創性之指標。藝術家們寧可過著艱困的生活，也不願意接受學生們或他人之捐助。藝術家對其他藝術家之慷慨解囊，例如柯洛 (J. B. Corot) 救助杜米艾 (H. Daumier)，都裴 (J. Dupré) 借畫室給盧梭 (T. Rousseau) 等等，乃是藝術家們本著對藝術之熱愛，不願意向現實環境屈服之宣示。他們支持無私 (disinterestedness)、高貴 (nobility)、氣度恢宏 (largeness) 與膽識 (audacity)，以及純藝術 (pure art)；鄙視私利 (interest)、粗俗 (baseness)、度量狹窄 (pettiness) 與小心翼翼 (prudence)，以及商業藝術 (mercenary art) (Bourdieu, 1996: 133-134)。簡言之，浪漫主義為藝術自主化之前進做鋪路工作。此外，在工業革命的帶動下，更促進了

整體文化事業的發展，尤其是新聞媒體與文學之日益連接，配合了因基礎教育擴張帶來新階級（包括婦女）的文化人口與觀賞閱讀群，促進了作品以近乎工業化的方式大量生產（例如連載小說）。故整體而言，藝術場域自主化的進展速度，隨著每個時期社會與藝術場域特質之不同而有所不同。如上所述，專業藝術家與知識份子之增加，逐漸成爲一相當特殊之社會類別，他們除了接受前輩們所留下來的藝術和知識傳統外，拒絕承認其他規範。這些藝術和知識傳統逐漸成爲他們對藝術的基本出發點或與之斷裂處。同時，他們也逐漸從外部限制中解放出來，脫離道德非議，教會保護之美學方案與規範、學院之控制、政府權力等外部因素，結果形成一相當自主的藝術場域，以及對藝術家之功能及其作品重新界定。

四、藝術場域之多元化與藝術語言之建立

（一）藝術場域之擴張、分化與多元化

伴隨著教育的擴張以及社會經濟之發展，使得藝術與文學等文化場域之代理機構以及潛在消費者一直增加，因而也愈多元化；此也增進了文化場域本身的自主性，同時保障了各類符號產品的生產者之最低經濟獨立條件與合法性原則之相互競爭。符號產品既是商品，也是符號事物，它們的文化價值與商業價值各自保持相當的自主性。符號產品之生產者和交易商數目也一直增加，也愈多元化，而他們傾向於拒絕技術要求與資格以外的外部條件之限制。另外，代理受尊崇的符號產品生產者之機構愈來愈多，也愈多元化，因此，彼此愈加競爭文化事業的合法性地位。學院、沙龍、出版商、劇院經理等各自投資於文化事業的不同類別，彼此相互競爭，因而促進了藝術與文學場域本身以及次場域（商業藝術／文學與純藝術／文學）的自主性發展（Bourdieu, 1993: 112）。

當藝術品的市場需求逐漸活絡之後，純藝術與商業藝術均各自受

惠，同時促進了文化場域之外部擴張和內部之分化與發展，使純藝術得與商業藝術逐漸脫離，此也為純藝術之獨立和自主鋪路。市場之發展，使藝術家不必再依賴某一贊助人或收藏家，或更廣泛而言，不必再依賴酬勞金過活，也促進了藝術家與作家等符號產品創作者之自由。話雖如此，此種自由純然只是形式上的自由，他們實際上反而受制於符號產品的市場法則。藝術經紀人、出版商、劇院經理等仍會給藝術家或作家們銷售情況是否良好，以及其他有形與無形的壓力。故藝術家或作家們倡言的「為藝術而藝術」或「為文學而文學」，認為藝術或文學不應服膺於庸俗的經濟市場法則，也只是對市場的反應之一。

換言之，藝術家及其作品的價值，逐漸猶如眾星拱月般，被捧得高高在上，成為藝評家班雅明 (W. Benjamin, 1992) 所言的「對大師盛名之崇拜」(fetish of the name of the master)，乃是近代方有的現象。這種情形，並非單僅是藝術家本人發揮神寵般的力量就可完成，而是有一套不可或缺的藝術制度之逐漸建立，與之配合，使藝術與文化產品的文化與商業價值，得以具體浮現和正式運作，方能達成。這一套的藝術制度，包括展覽場所 (畫廊、博物館等)，尊崇或制裁之機構 (學院、沙龍等)，特別的代理人 (畫商、藝評家、藝術史學家、收藏家等)，生產者與消費者之再製場所 (藝術學校等) 等等。這些人都具有藝術場域本身所客觀要求必須具有的心智結構或藝術傾向，以及各自尊崇或代理的文化產品之獨特的美學感知與欣賞類別。經由他們的大力推薦與促銷，方能具體顯示出藝術家及其作品的價值 (Bourdieu, 1993: 260)。更進一步而言，偉大的畫商或出版商等常具有發掘天才的特殊能力，他們是藝術或文學場域的星探，被藝術狂熱所驅策，用他們對某一特定藝術家之信心，去創造和捧出一個畫家或作家，或者給藝術家建議，以及幫助尚未出名的困頓藝術家，免於物質的匱乏等等。這種種制度上的支持、促銷或救助，使得藝術家們得以擺脫世俗羈絆，更專心致力於藝術創作，也有利於純藝術與場域自主化的發展

(Bourdieu, 1993: 77-78)。

(二) 一套殫精竭慮的藝術語言之建立

藝術場域自主化的發展，除了建立一套藝術制度之外，一套更為詳盡的藝術語言之建立，也是不可或缺的。經由參與藝術場域中的人員共同努力，他們同時也建立了一套殫精竭慮的藝術語言，用以歸類藝術家，說明藝術家的作品性質，他的繪畫技術、個人畫風 (*manifattura*)、作品之意義與價值，以及畫家傳記等等。例如「情緒」、「印象」、「光線」、「原創」、「自然而然」這些字眼，是對馬內等印象派畫家之藝術活動的重新界定，卻是學院派畫風所缺乏的。同時，也由於這些字眼大都來自於日常生活用語，其意義充滿著高度不確定性，常隨著藝術場域本身對其活動之重新界定而有截然不同的意義與價值。最好的例子，莫過於上述學院派對馬內的畫作所用的批評字眼，例如「未完成」、「真實的」(*real*) 等 (Bourdieu, 1993: 263; 1996: 135)。這些種種都是在幫助畫家跳脫論斤計兩的計價方式 (例如材料費多少？花多少時間完成？)，使藝術家與工匠或業餘玩家區隔，也使真正的藝術品得以與工藝品區隔，超越馬克斯所言的「勞力剩餘價值論」，成為符號產品。而對無法標價的符號產品進行交易計酬方式，是以藝術家本人所累積的符號資本，而非傳統經濟學的成本評估 (Bourdieu, 1993: 74-75)，使得文化生產場域成為「倒置的經濟世界」，不受一般經濟世界之規律所羈絆，而以符號資本為重心，有其獨特的運行邏輯與法則 (Bourdieu, 1993: 29-73)。

因此，藝術品的價值並非單純只是由創造者 (即藝術家本人) 所造成，而是來自於整個藝術場域中的代理人、博物館員、評論家、收藏家及經銷商等等與藝術有關人員，由他們的不同觀點及興趣而決定了藝術品的意義與價值。他們創造了創造者，促進了藝術場域的制度化之發展，使近代藝術家的藝術天分得以發揮神寵般的力量，使藝術家

本人的簽名及個人畫風格外受到重視，形成「對大師的崇拜」，乃是以前的畫家們所望塵莫及的 (Bourdieu, 1993: 76-77, 260-261)。

總之，促成藝術場域邁向自主化的過程之主要原因，包括了藝術工作者對其場域以及作品永不休止的自我反省與批判，以求更嚴謹地回歸至藝術的源頭；人口與教育之快速擴張，使得追求純藝術的波希米亞風格得以出現，逐漸發展成為可能的藝術空間；代理機構和潛在消費者之不斷增加和一套藝術語言之精進；以及藝術場域本身的分化與擴張等內部與外部因素。結果導致藝術家逐漸有能力肯定自身的優勢，拒絕和駁斥外部的強制與要求，設立為藝術而藝術的獨一無二之目標，使他們得以僅依場域本身的原則、規範與假設去繪畫，而藝術家身份也成為美學評論標準最為多數人所接受之定義。因此，當藝術場域本身愈來愈封閉、愈來愈不受外部干擾時，對於特定知識之實際掌握與支配，成為進入藝術生產場域的部分條件，場域中所發生的事物愈來愈與場域本身特定的歷史聯結，並且也僅與其聯結，形成大世界中的小世界。因而我們愈來愈難從任何特定的一般社會世界之狀態，去對其作推論。然而儘管如此，我們仍不可忽略藝術場域是如何透過種種社會文化條件建立對「外部決定」的解脫之歷史過程，即藝術場域自主化的過程，使純美學成為可能。換言之，是那些社會文化條件使得藝術場域得以愈來愈封閉，形成如同形式主義者所言的「內部解讀」(internal reading)，此去歷史化之歷史過程，正是形式主義者所忽略的，也是布爾迪厄提醒我們所不可忘記的 (Bourdieu, 1993: 266)。

但是，布爾迪厄提醒我們：藝術家或作家等符號產品創作者的絕對自主性，以及藝術品或文學作品不應淪為商品之藝術無價論是否得以維持，端賴藝術和文學場域的另一端，即藝術收藏家和讀者們是否也能秉持同樣之心態或慣習 (即純凝視)。換言之，後者乃是前者的另一個自我，是維繫文化場域 (藝術與文學場域) 自主所不可或缺的一



圖一 奧林匹亞（原畫現藏於：巴黎奧塞博物館）



圖二 草地上的午餐（原畫現藏於：巴黎奧塞博物館）



圖 3 喝苦艾酒的人 (原畫現藏於哥本哈根葛利多特克·卡爾斯堡)。



圖 4 左拉人像畫 (原畫現藏於巴黎奧塞博物館)。



圖 5 陽台 (原畫現藏於巴黎奧塞博物館)。



圖六 麥斯末倫皇帝的處決（原畫現藏於：波士頓美術館）



圖七 王子殿下街旗幟飄揚（原畫現藏於：美國加州馬里布，保羅·蓋帝博物館）



圖 8 蒙多葛街 (原畫現藏於巴黎奧塞博物館)。

環。純凝視的發展是在藝術場域邁往自主化的過程中逐漸出現，是藝術場域在淨化 (purification) 過程中的產物。它涉及到美學的感知模式及其在歷史上之再製，將在下節繼續討論。

伍、美學感知、傾向和慣習之歷史再製

布爾迪厄 (Bourdieu, 1993: 264) 強調：美學的感知 (perception)、傾向和慣習是整個藝術場域史的產物，也是藉由所有藝術的潛在消費者，通過一種學徒身份而不停地再製的產物。它們與一些特別要件的習得，例如年輕時就常去逛博物館，長久浸淫在藝術教育中等等，是相互關聯的。此事實是由布爾迪厄的研究團隊在一九六〇年代中葉對西歐的博物館之參訪做調查研究而得到的結論。主要結論後來發表在一九六六年出版的《藝術之愛好》(*L'Amour de l'art*) 一書中 (英文版的 *The Love of Art* 在一九九〇年出版)，而其英文摘要及其進一步之理論分析與闡釋，則發表在一九六八年的〈藝術感知的社會學理論大綱〉 (Outline of a Sociological Theory of Art Perception) 一文 (Bourdieu, 1993: 215-237)。書中的最主要發現並不太出人意料之外，乃是經常逛博物館的次數，隨著教育程度的遞升而增加，而且幾乎是有文化素養的階級 (cultivated classes) 之專屬領域 (Bourdieu & Darbel, 1990: 14-35)。歐洲博物館的希臘與羅馬式宏偉的建築和莊嚴華麗之室內裝潢與擺設，以及館內之巨量館藏，乃是過去的輝煌光榮之紀念碑。理論上，博物館是屬於公共遺產，任何人都可自由出入，不願意去乃是自己不想去，而非不准去，因此它們有了合法性基礎。但是實際上，自由進入乃是選擇性之進入與親近，只開放給有能力分享藝術品的人，而排除沒有能力領會藝術品的人 (Bourdieu, 1993: 236-237; Bourdieu & Darbel, 1990: 112-113)。因此，藝術領會能力乃成爲是否參訪博物館的最重要因素，它包含著一種解碼 (decoding) 的過程，而

以藝術品被期待之意義去解碼本身並不是一種普世共享的天生能力，因為它不只牽涉到對作品的直接與立即的了悟，實際上，藝術的感知和領會能力，包含了下列幾個重要層面，即 1. 有意識或無意識的解碼活動，而此解讀行動或多或少都需要對複雜的符碼之熟練；2. 美學的感知、傾向與慣習的建立，是歷史再製之產物；以及 3. 美學的感知、傾向與慣習之養成乃是長期浸淫的結果，並非天生之能力，而與家庭、學校教育等社經背景密切聯結。此三點以及後來的補充與修正將在底下繼續討論。

一、藝術的感知、領會與解讀活動

(一) 任何藝術的感知和領會與有意識或無意識的解讀活動有關

對於藝術品的感知和領會，布爾迪厄 (Bourdieu, 1993: 215) 一開始就強調：唯有充分掌握藝術品背後所指涉的文化符碼，才能一看到藝術品，就馬上有不自覺的解碼活動，並隨之有了正確和適當的領會。舉例而言，著名的藝術理論家波那夫斯基 (Erwin Panofsky) (1955: 33-35) 觀察到下列現象：在維丹 (Roger van der Weyden) 的「三賢人」(The Three Magi) 畫作中，來自東方的三賢人，趕來參拜初生聖嬰，而我們一看到當中之幻影就知道是聖嬰耶穌。為何如此呢？單只是因為嬰兒周圍的光暈是不夠的，還因為嬰兒不用任何支撐物而在空中盤旋。人們一看到此畫就能夠立即作出正確的解讀，是因為人們瞭解聖經的歷史故事 (Bourdieu, 1993: 215)。但是，如果是對聖經故事一無所知的東方人或初民部落就無法作出如此解讀，甚至可能對飄浮在空中，違反自由落體定律的擬似嬰兒之幻影，感到奇怪與困惑。

因此，每當這些代表文化符碼的特別條件沒有被瞭解時，就無可避免地會產生誤解，因為用錯符碼而導致虛幻不實的領會。進一步而言，每當不熟悉這些作品的符碼而不得不以另一種符碼重新編碼時，

人們常會無意識地採用適合於日常生活的感知與解讀活動，去解讀外來的新奇事物。感知活動沒有不涉及符碼的，因此我們必須駁斥「新奇之眼」(fresh eye) 具有率直和天真的德性這樣的迷思。為什麼在我們的社會中，教育程度較低者傾向於強烈要求寫實風格之繪畫？這是因為他們缺乏寫實之外的感知類別，只能以對日常生活環境之具體理解，去解讀學術文化作品，因而排斥寫實之外的畫作 (Bourdieu, 1993: 217)。要瞭解文化符碼才能解讀之作品，對於教育程度較低者而言，由於他們缺乏文化之鑰，無法加以解碼，使他們猶如置身於國外的陌生環境，雖具「新奇之眼」，卻是茫然摸不著頭緒。

反過來而言，受過教育的人則能夠對具有學術文化特質的畫作感到安適自在，怡然自得其樂。這是因為他們知道藝術的感知與領會有許多方式，寫實不過是當中之已；寫實之外，還有許多藝術的感知方式，這些都是透過種種的教育方式而學習得到的 (Bourdieu, 1993: 217-218)。

(二) 任何解讀行動或多或少都需要對複雜的符碼之熟練

布爾迪厄 (Bourdieu, 1993: 218-219) 引用波那夫斯基 (1955) 的藝術理論，認為藝術的感知與領會活動，包含了兩個意指層次 (level of signification)。第一個層次屬於初級層次，是以我們日常生活經驗就可以瞭解事物的特質或意義之層次；第二個層次屬於「符指意義之範圍」(sphere of the meaning of signified)，它並不是憑單純的感官活動就可以瞭解的，而是必須先對特定的主題或概念熟悉，才能知道藝術品的特質，例如它的風格特徵、繪畫技巧特色、內在意義與文化象徵等等。具備這些知識，才算是對藝術品之真正的解讀與闡釋。停留在第一個層次之感知，常常只是膚淺的、殘缺不全的、甚至是錯誤的瞭解。

因此，布爾迪厄 (Bourdieu, 1993: 220-224) 認為藝術能力 (ar-

tistic competence) 可以被定義為一種初步的知識，將再現的世界 (universe of representations)，經由它所包含的風格表徵，透過對它的熟悉掌握，加以分類之後，再將它與構成它所屬之類別的所有其他作品聯結起來，而發現它的獨特性。一個人的藝術能力乃是以他在某一時間內對藝術品的瞭解達到甚麼程度加以衡量。換句話說，此瞭解程度代表著解析大綱，乃是解讀藝術品之必備條件。解析大綱的複雜度或精微度 (subtlety) 愈高，代表藝術能力愈高。例如不僅知道浪漫主義之藝術特徵，還知道它的早期、中期與晚期風格之不同，甚至於知道同一時期不同派別或不同創作者之些許微妙之處 (Bourdieu, 1993: 220-223)。

二、美學的感知、傾向與慣習是歷史再製之產物

布爾迪厄 (Bourdieu, 1993: 223-227) 進一步認為：某一社會在某段時間內把藝術符碼劃分成一套彼此互補之對再現世界的可能分類，乃是制度化的結果，也是此一制度的特性。此一建基在社會實體的藝術符碼或藝術感知工具，以便享用藝術品，並不是依賴個人的意志或意識而獲得的，而是個人在不知不覺狀態下，自然而然地逐漸加諸於他們之上的。某一社會在歷史上之每個時期，都是依據此一社會在當時所建立的一套對藝術再現的制度化分類系統，以便把其他時期加以分開之作品重新組合，或者把其他時期組合在一起之作品，加以分開，而在此分類系統之外的可能差異，此社會的一般成員則難以想像出來。此一套藝術感知模式，是由此社會所提供，而且經由歷史而建立，因此，也是經由歷史而改變的。也因此，某一社會對某一藝術家作品之一般評價，影響其所處之社會成員對此位藝術家之看法。故就此意義而言，每件藝術品可說是被原創者與擁有者創造了兩次。

此外，某一社會的某個時期，對某一作品之一般或典型的解讀程度，與此作品在客觀上所要求的符碼，以及當時所建立的制度化之藝

術符碼之吻合程度而有所不同；同理，某一藝術家之作品的可讀性，乃依對此作品之藝術符碼的複雜與細膩度之要求，以及個人對當時社會之藝術符碼的掌握程度不同而有所不同。由於對某一作品的解讀所要求的藝術符碼之複雜度與細膩度不同，因此，複雜度與細膩度的要求愈高，代表其作品之放射層次 (level of emission) 要求也愈高。因此，其被接受之層次 (level of reception) 要求也愈高。故如果某一作品所釋放出來的訊息，遠超出個人所能解讀的程度，即作品之複雜度與細膩度，遠超出觀賞者的藝術符碼之複雜度與細膩度，觀賞者會因無法解讀而對該作品喪失興趣 (Bourdieu, 1993: 224-225)。因此，如果欲增加對此作品之解讀程度，或者減少誤解，不是降低此作品之放射層次，就是提升觀賞者之接受層次，而這些都必須透過不斷地教育方能彼此互通。

更進一步而言，在每一個時期，界定當時作品的可讀性之規則，隨著藝術創作者本人當時所採用的符碼與前一個時期的藝術符碼保持什麼關係而有不同。因此，我們大致可分出幾個時期：1. 古典時期 (classical periods)：在此時期，一種藝術風格達到成熟完美之狀態，藝術創作者對此藝術發明之種種可能的藝術空間，幾乎已開發殆盡；2. 斷裂時期 (periods of rupture)：在此時期，一種新的藝術創作風格被發明出來，同時，一種新的藝術形式之帶動規則也逐漸形成，而與當時之美學傳統脫鉤；以及 3. 持續斷裂時期 (periods of continued rupture)：即新的藝術創作模式不斷地被發明出來，我們所處的當代就是如此 (Bourdieu, 1993: 225)。藝術家本人所採用之藝術符碼與當時盛行的藝術與社會符碼分道揚鑣的可能性，以持續斷裂時期最高，其次為斷裂時期，而古典時期則最低。此外，藝術家之創作模式發生改變，當然早於觀賞者之藝術感知模式，後者之改變乃是相當緩慢地，因為它是將之前的藝術感知模式徹底消除，而以新的藝術感知模式和內化過程取代之，此種過程當然是相當艱難與緩慢地。在斷裂時期，此種

藝術慣習的緩慢改變，意味著觀賞者將會有相當長一段時間，以舊的感知模式，去感受與之斷裂的新的藝術創作模式，因此，難以感知與不適應，在所難免。整體而言，最先學會以新的藝術感知模式去感知前衛作品者，乃是那些對藝術有特別愛好者，因為他們從不斷地學習與瞭解中，對藝術之感知能力，已提升到最高的接受層次，感受到藝術史乃是一部與之前建立的藝術符碼連續斷裂之歷史。換言之，看起來似乎有天賦過人的藝術感知能力者，其實是已精通各種藝術符碼，因而隨時能以適當之符碼，去解讀某一作品，甚至是前衛作品 (Bourdieu, 1993: 226-227)。

總之，藝術感知模式是整個藝術場域本身之歷史產物，它必須經由每位藝術潛在消費者，透過教育與學習而不斷地再製；而這些歷史上的藝術感知模式或美學傾向之分佈與接續情形，也唯有透過歷史，與當時之社會聯結，才能知其源起和興衰，而非如一些本質論者所言，藝術感知模式乃是先驗地存於人們之感官中 (Bourdieu, 1996: 299)。然而，藝術潛在消費者如何習得這些藝術感知模式或美學傾向呢？其與社會結構特性之關聯，又是如何？底下將繼續探討。

三、美學感知、傾向與慣習之養成教育與區分

布爾迪厄 (Bourdieu, 1993: 227-228) 認為想要擁有文化產品的傾向是經過種種教育所造成的結果。教育培養人們藝術能力，使他能夠熟悉與掌控種種的藝術感知模式或工具，並且創造了文化需求。藝術能力是藉由無意識的內化過程，也就是緩慢的學習過程，使人們逐漸熟練一套文化符碼 (即感知模式) 之原則與規範而達成的。此種學習過程並非是自然而得的，也非大家所共有的。這種藝術能力或美學傾向，乃是一種「文化資本」，與其他的經濟或社會資本一樣，都是一種累積 (accumulation) 之不平等。在法國，以及大部分西歐國家，教育體系在此累積過程中，扮演特別重要之角色。教育體系之重要，並不

單只是因為它提供了藝術鑑賞的系統性課程，更重要的是它傾向於培養出對正當性的 (*legitimate*) 文化之熟悉度，使文化成為人們的第二天性，成為一種慣習，以及對藝術作品之某種態度。換句話說，教育系統傾向於創造出一種可轉換的 (*transferable*) 文化傾向，以便能夠欣賞通過學術認可之藝術品，以及同樣可以轉換的藝術分類或感知模式，而成為一種持久的，且可以概括化的態度。所以無所謂的藝術天賦，藝術能力是社會文化條件所促成的。這些美學傾向逐漸與某些學術或社會地位團體串聯在一起，並且由於它的可轉換性，使知識與品味逐漸匯集，而與教育程度有密切聯結，以至於對某種繪畫的偏好與知識，常常與對某種古典音樂或爵士樂之偏好和品味融合在一起 (Bourdieu, 1993: 230-231; Bourdieu & Darbel, 1990: 62-63)。

因此，學校並不是給予一個平等的基礎，反倒是強化了社會差異。學校教育參與了這樣的宰制過程：一種以自然的、天生的優越之名義，去正當化某些社會文化實踐，並且使那些未能參與社會文化實踐的人感覺自己似乎是較差的 (*inferior*)，因而將自我排除於正當化的實踐之外。實際上，如前所述，所謂的「自然」，根本就是長久的無意識訓練過程而傳襲下來並成為自然之狀態，它乃是社會文化所制約的結果。而對這些社會文化條件保持緘默，且佯裝美學感知模式的習得是天賦之自然能力，根本就是自我故意保持的沈默，以便讓藝術愛好行為變成一種特權。故把社會文化與教育之間既明顯又隱藏起來的關聯加以忘卻，掩飾並否認，這種號稱自然，實際上卻不自然的「神寵意識型態」 (*ideology of charisma*)，乃是對教育體制運作之盲目不察，掩蓋了它與社會結構因素之關聯 (Bourdieu, 1993: 233-235)。因此，對於美學感知模式及文化財之佔有，與教育和其他社會結構因素間之關係，必須透過科學之觀察與分析，才能揭開它的面紗，窺知其面紗之後的真貌。此實證分析與檢視的過程，以上述的「藝術愛好」之研究首開其端，而集其大成最詳盡的研究，當然是在《區分》(1984) 一書中。

在《區分》一書中，布爾迪厄 (Bourdieu, 1984: 1) 開宗明義就強調：雖然在正統文化中，「神寵意識型態」將品味視為天賦，但科學研究證實了所有的文化需求是教養和教育的產物。「所有的文化實踐 (cultural practices) (參觀博物館、聽音樂會、閱讀等)，以及對文學、繪畫或音樂之偏好，都與教育層次 (以教育的資格和年資測量) 密切相關，其次則為社會出身。家庭背景和正式教育 (後者的作用以及其持續性又受出身影響) 的相對比重，依據被教育系統所承認和教導的文化實踐之程度而異，同時，在其他條件不變下，社會出身的影響，以對課外活動和前衛文化的影響為最強」(Bourdieu, 1984: 1)。此外，一件藝術品之有意義與趣味性，僅涉及那些有文化能力，能夠解碼之人；對那些沒有解碼能力之旁觀者而言，文化實踐只意味雜亂無章的聲音、節奏、顏色和線條，毫無韻律和理性可言。更進一步而言，被社會所認知的藝術及其中的階序、風格、學派、時期與文化消費者的社會階層相對應，此使品味有了階級導向，文化也因而有了貴族性 (Bourdieu, 1984: 1-2)。故「品味加以分類，且分類這些分類者」(Taste classifies, and it classifies the classifier) (Bourdieu, 1984: 6)。社會主體被他們的分類法所分類，此意即被他們所設立之差別所區分，而他們在美與醜、高尚與俗氣之間，他們在這些客觀分類中所佔的位置，也同時被揭露 (Bourdieu, 1984: 6)。

而在所有的美學感知模式中，所謂的「高尚文化」與「大眾美學」的分類或對比，可說是最明顯之區分。前者強調純凝視，認為藝術之眼是歷史產物，而且透過教育而再製，如上所述，它與藝術場域之自主性是息息相關的。它強調的是藝術形式而非功能，重視「再現」(representation) 本身，而非再現之事物；此意味著高尚文化之愛好者已從經濟上之需求解放出來，重視的不再是純感官之滿足，而是更高層次的精神上、情緒上之迴響。故純凝視代表著與日常平凡世界之斷裂，是一種社會分隔，反映著「區分之品味」(taste for distinction)；

與它相對立的「大眾美學」則立基於堅持日常生活與藝術之貫通性，意味著形式附屬於功能。這可在小說與劇場中看得很清楚，工人階級的觀眾拒絕接受任何形式的，與常規背離的實驗或效果，或拒絕傾向疏遠觀眾，無法與劇中角色認同之超然 (*disinterestedness*) 或漠然 (*detachment*) 情境。他們希望每個影像都有其功能，即使只是符號的話，他們通常只會將其指向道德的規範，他們的評鑑或鑑賞總是帶著道德的基礎。整體而言，「大眾品味」或「大眾美學」本身，應用了維繫日常生活情況的傾向，以使藝術品正當化，也因而展現了將藝術化約為生活的傾向。故與知識份子相反地，他們相信再現的事物，而非再現本身，強調「必需之品味」 (*taste of necessity*) (Bourdieu, 1984: 372-396)。更進一步而言，「區分之品味」與「必需之品味」，除了表現在藝術或文學等文化財之差異外，還對應在飲食、烹調、休閒與運動，甚至於室內佈置、髮型等等日常消費之差異，因而有了不同之生活風格 (Bourdieu, 1984: 97-225)。

不同教育層次和社會出身的人們，為何有這些系統性之差異呢？布爾迪厄認為二者的系統性之差異，歸根究底，源自於一場持續不斷地符號爭鬥 (*symbolic struggle*)，而對於高尚文化的定義本身，事實上就是一場持續不斷地爭鬥中之賭注。從十七世紀到今天，具有不同文化概念之團體，有不同之文化和藝術佔有條件與傾向，也相互爭奪對正當的文化或藝術品之界定。即便是在教室中，如何以正當方法去擁有文化與藝術品的主導性之定義，也常對那些較早進入正當文化之人有利。故所謂的「排斥低層次的、粗糙的、通俗的、卑賤的，即自然的樂趣，它構成文化之神聖領域，意味著對那些得以享受昇華的、精緻的、無私的、愉悅的、秀異的樂趣者——這些都是在世俗世界之外——之優越感的肯定。這就是為什麼藝術與文化消費是一種有意或無意地預設去執行使社會差異正當化之社會功能」 (Bourdieu, 1984: 7)。然而這種排斥或否認，如上所述，隨著社會條件不同而異，並非每個人都

可以達到或享有。因此，「區分之品味」與「必需之品味」之間的差異，正是植根於宰制者與被宰制者之間的對立。純美學乃是一種以理性化的形式展現文化菁英的心性，它是一種被誤認的社會關係，乃是不同的教育層次和社會出身者不斷地符號爭鬥之結果或產物，故必須放在歷史上加以分析與解讀，才能彰顯其真義 (Bourdieu, 1984: 24-25, 485-500)。

四、「十五世紀之眼」：美學感知與歷史慣習之藕合，並對解碼概念之補充和修正

對於上述以符碼和解碼之概念，作為藝術感知模式的基本概念，布爾迪厄在後來出版的《藝術規則》(1996) 此書內，做了一些重要的補充和修正。因受巴山德 (Michael Baxandall, 1972) 對十五世紀義大利繪畫的研究之極大啟發，使布爾迪厄 (Bourdieu, 1996: 313-314) 認為：以解碼之概念，作為藝術感知模式的基本概念，學究氣息似乎太濃了，過度傾向於學術主義之解讀和解碼行爲。此種情形，猶如把語言視爲一種死的文字，作為被解碼之對象，而非被實際的說出來一樣，太過於重視文化作品的翻譯 (translation) 過程。此種學術上的解碼概念，預設了對藝術文化作品的生產和解釋規則之闡釋和特意之運用，卻相對忽略了對這些作品之原初的、立即的和無意識的瞭解行爲，而後者正是他要繼續補充說明或修正之重點所在。

布爾迪厄 (Bourdieu, 1996: 314-315) 舉對北非卡拜耳 (Kabyle) 農民的祭典儀式行爲和法蘭西斯卡 (Piero della Francesca) (義大利十五世紀之知名畫家) 的畫作之瞭解爲例，我們欲瞭解它們，必須先重新建構它們的符碼，才能加以瞭解；但是，對於同時代土生土長之卡拜耳人或義大利人而言，他們對祭典儀式行爲或法蘭西斯卡的畫作之瞭解，卻是立即的、自然的和真正的瞭解，並不須預設重新建構和翻譯的解碼過程；同時，相對於翻譯者而言，這些土生土長的人們所用

以瞭解之實用綱領 (**practical schemas**)，在實際運用時，並沒有刻意的、有意識的顯現出來。正如說母語一樣，人們會自然而然地說出可以被他人瞭解之話語，但並不一定要刻意知道它的文法規則。因此，對於藝術品之感知理論，除了解碼過程之外，還必須包括對最初的實用綱領之感知理論，以便瞭解土生土長的人們如何以此架構去解釋日常生活的實踐和對藝術品之瞭解。

此種瞭解，依照布爾迪厄所言，猶如是一種假想式的，將心比心的設身處地模式 (**vicarious mode**) 的瞭解，強調藝術感知的科學理論必須以實踐作為實踐 (**practice as practice**) 的理論為基礎，意即瞭解人們如何運用一套知覺模式之認知活動。此套知覺模式並沒有理論和概念，但卻可發揮類似「只可意會，不可言傳」的感知作用 (**Bourdieu, 1996: 315**)。如同文化素養較缺乏之人士較傾向於寫實主義的品味一樣，因為他們並不像藝術愛好者擁有對藝術類別與風格的具體知識，所以只能以他們的日常生活經驗之實用綱領去運用到對藝術品之瞭解，因而只能接受寫實色彩之作品，而排斥非寫實主義之作品。同理，上述當時之義大利人對法蘭西斯卡的繪畫之瞭解，也是以他們的日常生活經驗之實用綱領去瞭解他的畫作，而此日常生活經驗之重心，依照巴山德所言，乃是傳教 (**sermon**)、跳舞和市場等之集合體，代表著義大利人的「十五世紀之眼」(**the Quattrocento eye**) (**Bourdieu, 1996: 315-321**)。

布爾迪厄引用巴山德的研究，認為十五世紀義大利繪畫大師們，例如法蘭西斯卡、包提柴里 (**Sandro Botticelli**) 等人，他們的畫作乃是「為小商人而畫之作品」(**paintings for shopkeepers**)。從種種小商人與畫家所簽署的法律契約可以看出，這些小商人決定畫家應如何畫、何時完成、必須用什麼顏色等等，猶如以商業價值為考量的商業交易一樣，甚至於論斤計兩 (例如考量畫作大小、所花時間、材料成本等等)，充滿了小商人之功利色彩。例如就色彩的等級而言，金色被視為最高

級，其次為銀色，再者為海水藍 (ultramarine)，而德國藍 (German blue) 則被認為是等而下之的顏色，常被小商人特別指明不能魚目混珠，冒充海水藍色。此外，他們還依據聖經上的人物之宗教價值而在圖像重要之處給這些人物不同等級的顏色，例如給基督和聖母金色，給聖約翰和聖法蘭西斯海水藍色等等。在現存十五世紀義大利畫家之作品上，常常可以看到 (Bourdieu, 1996: 319-320)。巴山德更進一步指出：由於黃金愈來愈稀少，同時，義大利當時新興之新富階級拒絕在畫作或服裝外表上凸顯其財富，而人文主義者則強調基督教之禁慾精神，此外，畫家們的自主性也逐漸增加，在此種情形下，人們對畫家的畫風和技巧日益重視，才逐漸抵銷了對材料、工時等論斤計兩之要求 (Bourdieu, 1996: 317)。

因此，布爾迪厄 (Bourdieu, 1996: 318-319) 認為：十五世紀義大利人之眼，乃是道德、市場與宗教之眼，由宗教、教育和商業混合而成的藝術感知和鑑賞之實用綱領。此綱領乃是經由日常生活之經驗而獲得。這些日常生活經驗，包括聽演講和佈道、量小麥堆和衣服之長度、計算複利和航海保險等等，形成他們活生生的日常存在之體驗，同時，也作為對藝術品之興趣、感知、評價和鑑賞之社會起源的基礎。畫家們必須投其所好，否則他們的畫作將無市場可言，畢竟純美學在當時還未成氣候。故此套實用綱領乃是制度化的社會共識，更代表著小商人對他的生活品質之潛在要求。此外，也是非常重要的一點是人們對視覺之規則和要求，常是耳濡目染、口耳相傳之結果，並不見得會形之於文字或正式的文獻紀錄上，是知其然而不知其所以然。經由巴山德之分析與布爾迪厄之進一步闡釋，才讓我們知道，其實是與他們上教堂的宗教經驗和論斤計兩的商人特質混合在一起的。

故整體而言，十五世紀義大利商人的藝術愛好，乃是欲從藝術品中得到報酬與紅利，以最富有的顏色、最耗工本的和最能表現出繪畫技巧中，力求物超所值。此也代表著近代之前的美學愉悅之感知模式，

即從藝術品中找到額外的滿足，讓人置身其中可以感受到舒適、自然而不突兀，猶如置身己家之中，使畫中的世界與自己的世界結合在一起，代表著美學的意義和藝術的符指相符合。此種實用綱領和外顯意義的神奇巧妙之配合，猶如一見鍾情，讓人充滿著幸福感。這些種種，其實都代表著一種歷史慣習之一致性 (**unity of a historical habitus**)。慣習驅使、喚出、令事物說話，而事物也同時挑起和喚出慣習。假如藝術經驗不是解碼和推理，而是感覺和情緒，基本上乃是慣習和外在世界的潛在的、不明顯的相互呼應之作用。故對於十五世紀藝術之眼的分析，代表著對某一時空的歷史特性，以及藝術愉悅感的歷史條件之分析，更代表著對歷史慣習和其所處之當時的社會世界之結合，乃是對美學的感知、傾向和慣習之分析所不可或缺的。因此，我們不可以現代的觀點去忖度當時人們的藝術心態或慣習，而必須將心比心、設身處地，置身於當時之時空中，對當時之傳統以及此傳統之運用，努力做歷史、社會與民族誌之分析，方能有較接近實況之瞭解，此即為布爾迪厄所強調的「雙重歷史化」(**double historicization**) 之分析和瞭解 (Bourdieu, 1996: 309-312, 320-321)。

總之，從族系發生史 (**phylogenesis**) 的角度而言，純凝視是指有能力以藝術品本身所要求或期待被瞭解的內容去瞭解它，例如：「專注於形式而非功能」、「為藝術而藝術」的概念，它與一群受純藝術意向所驅動的藝術創作者是密不可分的，而後者又是與那有能力形塑自身價值與正當性原則而排斥外部賞罰與要求的「自主的藝術場域」密不可分 (Bourdieu, 1993: 256)。布爾迪厄認為，在法國以及西歐，藝術場域之自主化是在一八六〇年代與學院系統斷裂 (馬內所帶來的革命) 後才誕生的。至此，繪畫方逐漸脫離了去指涉其他事物的任務——即所謂的可讀性，而專注於指向它自身。「純凝視」的概念也因此是無法與自主性藝術場域的存在相分離的。另外，從個體發生史 (**ontogenesis**) 的角度來看，純凝視是與一些特別要件的習得，例如：年輕時就常去

逛博物館、長久浸淫在藝術教育中等等，是相互關聯的。

陸、符號革命的目的與社會文化涵義：美學視野 與歷史慣習的集體轉換與符號權力之爭鬥

然而，上述（第三部分第三小節）曾提及批評者認為馬內毫無疑問地有話有說，但拒絕說出來，到底馬內所欲言又止的是什麼？其心靈深處的真正意圖為何？或者，更廣泛而言，由馬內所領銜帶動的符號革命，到底是要爭取什麼？其目的為何？布爾迪厄認為可以從底下幾點加以說明 (Bourdieu, 1993: 250-252; 1996: 132-140)。

一、從單神論 (monotheism) 至萬神殿 (pantheon)

在馬內等畫家與學院派之爭鬥當中，他們力求從學院派之掌控中解放出來，使藝術家的世界不再只是充作學院所逐級掌控的組織或機構而已，而是去建構一個逐漸成為藝術家彼此競逐藝術合法性之場域。

由於本文第四部分所述之種種原因，結果使得法國政府不得不在一八六三年成立沙龍落選展 (Salon des refusés)，不承認裁判與藝術學院之前述的特權地位。同年，政府將藝術家之生活及其組織納入政府行政系統的管轄內。一八八四年，政府下令終止法國學院對各個藝術學院之教學的監督權力 (Bourdieu, 1993: 352)。因此造成藝術專業組織與逐層控制機構之瓦解，藝術生產者的世界從此逐漸演變成藝術合法性之自由競爭場域，也從此沒有人可宣稱他代表藝術權威與規範之最終擁有者。藝術場域，真正成為一個無規範之場域，或更積極的意義而言，成為百花齊放之場域。而其終極價值，乃在打破所有的威權與單神論，沒有單一的合法之藝術視野與分野，而讓多元性抬頭，各個不同教義之諸神彼此相互競爭，爭求藝術權威之合法性地位，藝術場域之自主性於焉誕生和逐漸發展。純凝視，即以藝術家之心忖度其

作品之意義，對藝術之純粹喜好，也因而逐漸發展與確立。馬內等畫家向學院畫風的挑戰成功，形同再度啟動在歷史上似乎早已封閉的藝術生產之可能空間，而開啓了藝術探討的無限可能空間。馬內摧毀了藝術單一絕對論之社會基礎，而建立了萬神殿，使藝術之多元性與無限寬廣之可能空間，從此銘刻在藝術場域本身之中 (Bourdieu, 1993: 251-253; 1996: 132-133)。

二、主題之中立性

在藝術的自主性與多元性逐漸形成之後，馬內等畫家所代表之新的繪畫風格又是什麼呢？其在文化上所顯示的意義為何？左拉認為馬內的畫呈現出「一種特殊的繪畫語言」，此特殊的繪畫語言，意指為何？布爾迪厄 (Bourdieu, 1996: 132) 認為在藝術場域自主化之建構過程中，同時也伴隨著對大自然與社會世界之獨特的藝術感知與鑑賞原則。此獨特的原則，一言以蔽之，乃是 Joseph Sloan 所謂的「主題之中立性」 (neutrality of the subject)，意即拒絕承認事物本身有高低層級之分，注重「再現」，而非「被再現之事物」 (things represented)；以及拒絕承認繪畫本身具有道德或政治上之訓誨功能，換言之，即拒絕承認「畫以載道」或「畫中有話」，而只是「為藝術而藝術」之「純藝術之凝視」。此二點，底下將分別說明。

1. 「再現」而非「被再現之事物」：布爾迪厄 (Bourdieu, 1993: 239; 1996: 132) 認為馬內等人之繪畫風格提出一個新的美學知覺模式，此新的模式所重視之創作原則，是「再現」本身，而非「被再現之事物」。一幅畫，不因為它描繪了偉大的英雄事跡、或神聖的宗教故事就顯得偉大，也不因為它描繪了底層或粗俗的事物就顯得平庸。事物本身無高低層級之分，重要的是如何把它表現出來。此再現的創作過程，而非被再現

之事物，決定了藝術作品之優劣。馬內畫了許多世俗的巴黎街頭之市井人物，例如酒鬼、妓女等等，並以此向世人證明：對近代世俗世界的底層事物之描繪，仍舊可以創作出偉大的畫作。誠如浪漫主義大師德拉瓦 (Eugène Delacroix) 所言：「所有的主題，皆可經由可敬佩的畫家本人而成爲良好的主題。喔！年輕的藝術家，你在尋找某一主題嗎？任何事物都是主題，主題就是你自己本身、你的印象、你面對大自然的情緒。你必須看你的內心，而非環繞你周圍之事物」(Bourdieu, 1996: 300)。換言之，馬內等人新的繪畫風格，成功帶動了美學知覺模式的集體轉換 (collective conversion)，而此新的美學知覺模式，乃是以對近代世俗世界的底層或庸俗事物之描繪，爲最佳範例。

2. 純藝術之凝視：馬內以及後來的印象主義畫家均駁斥繪畫本身有責任和義務去服務和闡釋任何政治、社會或道德上之功能。他們認爲繪畫就應只是單純的繪畫，社會上如果需要道德上之訓示，那麼該去找哲學家、宗教人士，而非找畫家。畫家作畫，不應被要求「畫以載道」或「畫中有話」。馬內的好友，並且充分瞭解馬內的畫作意涵的左拉，就曾駁斥作家普魯東 (Pierre Proudhon) 要求庫爾貝的「畫須盡什麼責任」的說法。他說：「什麼？你有寫作，你有文字，你可以說任何你想說的話，但是，你要用線條與色彩的藝術去教誨和訓示？喔！饒了我們吧！請記住我們並非僅有理性。假如你實際些，把教訓我們的權利留給哲學家吧！把給我們情感的權利留給畫家吧！我並不認爲你應該要求藝術家去傳道授業，並且，無論如何，我絕對否認一幅畫對群眾的行爲有何影響」(Bourdieu, 1996: 136)。簡言之，藝術場域如果要自主、要建立起自己獨特之領域，此藝術革命首先須把繪畫從應盡某種

社會功能、去服從某種指示或要求、或者為某種目標而畫之責任中解放出來。因此，他們嘲諷傳統道德、宗教、義務與責任，而以波希米亞之生活風格作為回應，同時，輕視任何認為藝術須為社會服務之觀念和說法。

除了反對「畫以載道」和「畫中有話」之外，純藝術之凝視，還強調為繪畫而繪畫，而非為市場的需求而畫。畫家應該只是基於對藝術之熱愛而作畫，不應為了滿足市場的需求，尤其是為了滿足資產階級的口味而作畫。布爾迪厄指出「為藝術而藝術」之說法，源起於一八三〇年代初期一群藝術家在巴黎之聚會上。在那兒，他們宣示為藝術而藝術之理念，其中有一個很基本的理念，就是排斥與拒絕他們所謂的「雜貨商」(grocers)、「庸俗者」(philistines)、「布爾喬亞」之概念，認為畫家不應為了滿足市場上的庸俗需求、布爾喬亞的品味而作畫(Bourdeiu, 1996: 135)。畫家應只是依他們的天賦能力而繪畫，畫家代表著「創作者的最佳化身」(incarnation par excellence of the creator)，天生熱情有勁、具有非凡之感觸力，應該把他們天賦非凡之感受力，表現在調色盤和畫布上。「情緒」、「印象」、「光線」、「原創」、「自然而然」這些字眼，乃是學院畫風所缺乏的，卻是馬內和印象派畫家們對藝術活動之重新界定。它們代表著這些新畫家對藝術之心靈革命，同時對藝術領域之生活藝術給予意義與信仰，以及對傳統的藝術批評之字眼，例如「效果」、「草圖」、「風景」等，加以修正。總之，純繪畫和其波希米亞生活風格，源起於對傳統學院派畫風之對立，它卸除了道德上之任何負擔，同時宣告了純藝術之藝術空間的可能性。

此外，純藝術之凝視，也表現在脫離文學場域而獨立上面。雖然許多文學家，例如波特萊爾、左拉等人，都給藝術場域人士，例如馬內、德拉瓦等人，許多之聲援或讚揚，同時，藝術場域與文學場域關係密切，同是文化場域之主軸，但是，為了使藝術革命徹底進行，藝

術場域終究還是須脫離文學場域而獨立。繪畫應脫離文學性，應該揚棄文學本身所強調的主題 (motif) 或故事 (anecdote)，不應要求「畫中有話」，而只服膺它自己的圖畫法則。同時，對繪畫之聲援、支持、敘述、對話或評論，也不應讓其喧賓奪主，取代了圖畫本身；兩者各有不同的發展領域，這些都是當時曾受文學家幫忙的畫家們，例如馬內、皮薩羅 (Camille Pissarro)、高更 (Paul Gauguin) 等人，所力圖避免的 (Bourdieu, 1996: 136-137)。

最後，純藝術之凝視也表現在對藝術之淨化上。布爾迪厄 (Bourdieu, 1996: 138-140) 認為，在藝術場域的自主化過程中，常伴隨著場域本身的藝術表現模式 (modes of artistic expression) 之分化，以及漸次發現適合每種藝術類別的表現形式 (form)。簡言之，藝術自主化的過程，通常是與其本身的淨化過程同時進行。藝術的淨化代表著本身自主化之程度。廣而言之，任何時候，某一藝術等文化場域或科學場域，在自主化過程之建構中，其歷史過程常常表現出淨化過程，扮演著「精髓之提煉者」(abstractor of quintessence) 的角色。此種「歷史上的精髓」(historical quintessence) 乃是一漫長又緩慢的歷史冶金術，乃是對所謂的藝術「本質」(essence) 之真正分析。在連續不斷地藝術革命之歷史過程中，前衛的藝術家永遠在挑戰正統的藝術家。他們以回歸更嚴謹的藝術源頭之名義，對各種藝術類屬 (genre) 下更純粹的界定 (Bourdieu, 1993: 264)。馬內精通古典藝術作品，也因此看出學院畫派之腐朽，故他欲給古典注入活水，而產生回到藝術傳承之純淨源頭的符號革命；不回到藝術傳承之源頭，則藝術革命難以成功。此也是布爾迪厄所言的「斷裂中有連續，連續中有斷裂」之意義。符號革命與古典活泉之間，終究是藕斷絲連、抽刀斷水水更流。藝術家掙扎排除政府或特定人士的贊助或保護，同時因而免除他們對某種主題之要求，揚棄外來的指令或訓示，努力發現藝術場域本身之存在法則與繪畫原則，這些都代表著對其本身淨化過程之努力，以求

純粹的、真正的藝術「聖像之再現」(iconic representation) (Bourdieu, 1996: 138)。

三、符號權力的競賽

布爾迪厄認為藝術場域，不論就對外與對內而言，都充斥著權力的競賽或遊戲。對外而言，它與掌控政治權力的宰制者爭奪對符號權力之界定權；對內而言，藝術場域根本就是符號權力爭奪戰的最佳化身，猶如透過魔術師的巧手，所產生的一場集體幻覺 (collective illusion) 之遊戲，而其賭注或幻象 (illusion)，乃是權力。這場權力遊戲，在福祿拜爾的《情感教育》(*Sentimental Education*) 此部小說中，可說是描述得淋漓盡致。因此，在《藝術規則》此書中，布爾迪厄乃以對《情感教育》的社會學解析，作為分析藝術場域之規則與律動的前言與範例。

(一) 權力之集體幻覺遊戲：以《情感教育》為分析範例

在《情感教育》此書中，男主角 Frédéric Moreau 就主觀與客觀之雙重意義而言，乃是一個猶豫不決之人物，或者更好的說法是決定不下決定 (determined to indetermination) (Bourdieu, 1996: 4)。Frédéric 的整個存在，正如小說的整個世界，是架構在由 Arnoux 夫婦和 Dambreuse 夫婦所代表的權力場域之兩極中，即藝術與政治場域 (Arnoux 夫婦)，以及政治與商業場域 (Dambreuse 夫婦)。主要人物，尤其是 Arnoux 與 Dambreuse 先生二人，代表著社會空間之適合位置。事實上，他們並不代表著小說中的人物，而是代表社會位置之象徵者。而每一個社會位置都充滿著象徵性之細節，例如兩家在接待和聚會之場合中，藉由不同酒類之提供，作為區分和意指兩者之不同 (Bourdieu, 1996: 5)。Dambreuse 夫婦代表著政治與經濟勢力之一端，而另一端並不是由出名藝術家或偉大的革命家所代表，而是由一位藝術經紀商

Arnoux 先生所代表，意即在藝術世界之深處，乃是由金錢與商業交易所代表。**Arnoux** 代表著藝術經紀商之個性或慣習，即他必須在藝術與金錢的永久遊戲中，巧妙地掩飾剝削之實情，才能獲致企業的成功。此雙重人物，即（藝術）真誠與（商業）騙術之天生組合，或「可計算之貪婪和瘋狂」（借用 **Arnoux** 女士和 **Rosanette** 女士之話）之結合，一方面有清高藝術之邏輯，另一方面又有商業之邏輯。此雙重特性，使他能捉住藝術家，讓藝術家可玩他們自己的遊戲（例如無私、信任、大方、友誼）。**Arnoux** 一方面愛他們，但同時也剝削他們；他讓藝術家擁有榮耀，而自己則擁有榮耀背後之物質利益。對藝術家而言，他注定似乎是資本家，但對資本家而言，他又似乎是藝術家 (**Bourdieu, 1996: 8**)。

另外，在波希米亞的藝術家與上流社會之中間，則有以 **Rosanette** 沙龍為代表之半下流社會。此中間和稍微陰暗的世界是由解放的婦女所宰制，它執行居間調節者之功能，遊走於資本家（宰制者）與藝術家（宰制與被宰制者）之間。在那裡，任何事情都被許可（此點，在其他地方常是不可思議的），此享樂之環境同時享有兩個對立世界之樂處，即享有一方之自由與另一方之奢華。除了愛好金錢之外，所有資本家的繁文縟節和道德都被拋棄。但在此世界中，愛好金錢並不會使愛情消逝 (**Bourdieu, 1996: 9**)。

在呈現出權力場域的兩極之後，一個真正的環境 (*milieu*) 因此形成。在那兒，各種社會力量都在運動中，彼此相互吸引或排斥。而愛情與野心等等則是這些社會力量所表現出來的現象。福祿拜爾在此啓動了一個社會學的實驗：五位青少年，包括主角 **Frédéric**，由於他們的學生身份，使他們臨時被聚合在一起，被發射拋入此場域內，而他們的歷程或軌跡，將由場域的力量和他們的惰性之關係所決定；而他們的惰性一方面銘刻在來自出身與軌跡本身的傾向，另一方面則是銘刻在他們所繼承的資本上面。這兩方面合起來界定了場域賦給他們的

種種可能性與不可能性。此外，權力場域也是一個爭鬥的場域，因此，它猶如是一場遊戲，而傾向，意即所聚合之特質，例如優雅、美麗、表情、以及各類資本（經濟、文化、社會等）乃是構成此遊戲的玩法和成功與否的王牌。而整個遊戲的過程，即他們的社會成熟或老化的過程，乃被福祿拜爾稱為「情感教育」。

此外，藉由 **Frédéric**，福祿拜爾質問：什麼是青少年的關鍵時刻？如同一般人所言，「進入人生」意即你必須接受進入某一方或他方之被社會所承認的社會遊戲，而你必須從事於就此職（此社會遊戲）之投資，此意味著你必須參與此社會世界的嚴肅遊戲，例如對此遊戲之信仰、它的價值、它的賭注，而最重要的是，它的嚴肅面。這些對遊戲的集體信仰、價值、投資、賭注等等，布爾迪厄稱之為幻覺體 (*illusio*)。**Frédéric** 並沒有在他自己身上投資於參與此藝術或金錢的嚴肅之社會遊戲。拒絕承認此嚴肅的社會遊戲乃是被社會所共同認可或分享，乃是現實之幻覺 (*illusion of reality*)，他進入另一真正的幻覺以作為避難之處，此真正的幻覺之極端形式乃是小說式之幻覺（例如唐吉訶德）。此也提醒我們：與小說中之虛構世界相對立之真實世界，其實也是一個集體的幻覺所指涉之未必是真正的事物 (**Bourdieu, 1996: 13**)。人生如戲，或戲如人生，終究而言，二者都是集體幻覺的遊戲。

在這場權力遊戲中，賭注乃是權力，它必須被征服或維持著。因此，伴隨著兩極化的權力場域空間，遊戲和賭注也跟著就位：在此兩極之間，彼此是完全不相容的；故你不能在兩桌上押注以求雙贏，除非你想全盤皆輸。對於這幾位青少年的特性描述完了之後，等於牌已發了，遊戲也可以開始了。每一位主角人物是由某種帶動公式所驅動。此帶動公式的功能猶如個人慣習的現實直覺，它不必是完全清楚外顯的，更不是那麼正式化。行動、互動、競爭或衝突關係，甚至於快樂或悲傷的意外事件等等——這些人生不同故事的組合，其實都是此帶動公式在許多場合中，以故事的形式做跨時間的展現 (**Bourdieu, 1996:**

13)。

經由上述對《情感教育》的社會學解讀與分析，布爾迪厄的學術思想體系和藝術社會學的核心概念，例如場域、施為者及其傾向、社會空間、日常生活經驗之帶動公式等等，以及它們在藝術場域與權力場域遊戲中所扮演的角色，彼此之間的關係，都經由小說之形式，而栩栩如生地展現出來，成為布爾迪厄在《藝術規則》書中，繼續對藝術和文學等文化場域分析的最佳範例。

(二) 藝術場域與權力場域之關係

如上所述，布爾迪厄對《情感教育》的社會學分析，點出了藝術等文化生產場域一方面是屬於一個被宰制的位置，但另一方面，它又是屬於宰制階級中的被宰制部分 (Bourdieu, 1993: 37-40)。此種既宰制又被宰制的社會位置，使它處於 E. O. Wright 所言的「矛盾階級位置」上。布爾迪厄 (Bourdieu, 1993: 102) 強調：文化場域是宰制階級中的宰制者與被宰制者相互衝突的最具代表性之領域。宰制者擁有政治與經濟勢力，他們護衛著他們視為正統的意識型態和藝術品味，但這些所謂正統的意識型態和藝術品味卻又須引用文化生產者（藝術家、作家、思想家）之理論和觀念去加以支持和護衛。另一方面，藝術家等文化生產者擁有符號與文化資本，但卻缺乏政治與經濟權力，而符號與文化資本與政治、經濟勢力相抗衡之程度，決定了文化場域自主性之程度。因此，對於所謂正統的藝術品味之確立，以及對它之顛覆，必須由藝術家們本身去加以界定，而不能由掌控政治與經濟勢力者去加以界定，否則藝術場域自主性的程度將相當有限。故此意義而言，布爾迪厄 (Bourdieu, 1993: 101-102) 認為：對外在世界的正當視野之美學爭鬥中，即什麼事物應該再現，以及應如何再現？歸根究底，最終乃決定於誰有權力去界定何者才是社會實體，因此，它乃是一種政治衝突，是宰制階級中的宰制者（擁有政治經濟勢力者）與被

宰制者（藝術家等文化生產者）之政治衝突。

故從結構面而言，布爾迪厄 (Bourdieu, 1993: 37-43) 認為藝術等文化場域是由兩個層級化的原則彼此間相互爭鬥的場所。第一個層級化的原則是他律性原則 (*heteronomous principle*)，即文化場域由外部力量（例如教會、政府和市場力量）所控制，藝術和文學等文化場域失去自主性，其主要指標為成功，尤其是經濟上之成功，例如書籍銷售量之多寡，舞台演出多少場次，榮譽和委任等；另一個原則是自主性原則，即文化領域能以本身內部的運作邏輯和規範來進行，而不受外力的控制，其重要的衡量指標為特殊尊崇程度 (*degree of specific consecration*)，即在藝術或文壇上的聲望。它所牽涉到的是符號／象徵性權力，而非經濟上之成功。自主性原則在文化場域上愈盛行，愈有利於自主性文化生產者得到符號／象徵性權力。同時，文化場域的兩個次領域——生產受限制的場域 (*field of restricted production*) 和大量生產的場域 (*field of large-scale production*) ——之區分也愈明顯。

文化生產的場域是由兩個相對的次場所構成的：生產受限制的場域，和大量生產的場域。前者我們可以用「高級文化」來想像之，在其中，行動者之間的競爭是符號的，涉及到聲望、儀式。這個次場域中的符號權力是由許多社會機器來維持的，諸如：博物館、畫廊、圖書館、教育體系、藝文美術歷史、表演藝術中心等等 (Bourdieu, 1996: 15)。後者指涉的就是我們所謂的大眾文化或通俗文化，它們是透過大量而複雜，並且受經濟邏輯所支配的文化工業所維持，也經常借用前者的作品特性試圖去更新其自身。

在各種場域中，佔據著不同位置的行動者為了控制利益或資源而彼此競爭著。這些利益與資源正是特屬於該場域的，所以它們並非一定是物質性的，而行動者的競爭也並非總是立基於有意識的算計之上 (Bourdieu, 1996: 6-7)。雖然不同形式的資本可以相互轉換，但是它們卻無法化約為彼此。事實上，布爾迪厄分析的文化生產場域正是一種

「反向的經濟世界」、以及一種「贏家落敗」的邏輯，因為經濟成就可能意味著對於符號權力的障礙。意即你不能想金錢和符號權力雙贏，否則將會全盤皆輸。這種情形，尤其在生產受限制的場域中，更是如此。在那兒，文化生產者的觀眾只是其他的文化生產者，其本身的運轉邏輯正與一般的市場經濟完全相反。在經濟方面，它排斥追求利潤，同時投資不一定帶來金錢上的收益；在權力方面，它斥責追求榮譽和世俗之偉大，認為「榮譽玷辱榮譽」(honor dishonors) (福祿拜爾之名言)，因為「人一出名，謗亦隨之」；在文化權威方面，沒有正式的學術訓練和在社會上沒沒無聞可能被視為一種美德。有社會知名度，反而可能就失去了可信度與權威。

(三) 差異：符號權力之內部爭鬥

藝術場域不僅與政治場域爭奪對藝術品味的界定權，在其場域之內，藝術家們也彼此相互爭奪對藝術感知與鑑賞的界定權力。布爾迪厄 (Bourdieu, 1993: 106-107) 認為：藝術場域本身的歷史就是一場行使界定感知與鑑賞的正當性之壟斷權力的爭鬥史。經由爭鬥而使場域有了時間的層面，同時也創造了場域的歷史。它是成名者與未成名者間不斷爭鬥的戰場。成名者想要現況持續下去，而未成名者則需要扳倒成名者取而代之，否則就難以出名。成名者代表著個人的標誌，代表個人的差異為他人所知曉，同時，也代表在過去與現有的為人所盤據的重要位置上，另外再創造出新的位置，以便容納他，承認他的歷史地位。因此，差異的標誌乃是生與死的爭鬥。差異的符號製造了存在，所以存在的唯一方法，就是差異。在近代的繪畫中，學派或團體的名字其實只是「擬似概念」(pseudo-concepts)，以作為實際上的分類工具，即以命名區分彼此之異同。它們在爭求出名的爭鬥中被製造出來，以便作為區分藝術家、流派和畫廊，以及他們所創造或販賣的作品之表記 (emblems)。這些種種不同的表記，代表著藝術感知與鑑賞

之綱領，也代表著它們的典律化 (canonized) 和世俗化 (secularized)，為藝術場域人士所普遍認知和接受。

在此力求出名的爭鬥遊戲中，倍受尊崇的藝術家們宰制了生產的場域，也宰制了市場。他們不只是最昂貴的、最賺錢的，也是最易懂易讀和最容易接受的，因為他們已經過特定的教育過程而為人所熟悉，成為一般社會文化的一部分。因此，以他們作為反對宰制的對象，常是新人欲求出名之常用戰略，而對宰制的反制同時也表示重擊支持他們的消費者。故在某一個特定時間內，引進一個新的藝術創作者、新的作品以及新的品味，就等於是把原有的整個創造者、作品以及品味系統打入過去。此使藝術等文化生產場域有了時間結構，同時也界定了藝術品味之時間性。每一個結構的轉化都帶來一個品味的替代，不同的社會階層中有不同的品味，而不同的藝術家都自稱他們才是純淨藝術源頭的化身，符號權力之爭鬥就如此持續下去，藝術場域的歷史也因而不斷地被創造出來，構成它本身特有之歷史 (Bourdieu, 1993: 108-110)。

柒、結論與討論

一、主要結論

本文探討與分析布爾迪厄對西方純美學與藝術場域自主化的起源與發展之論述，以及其社會文化涵義等等。在此分析過程中，本文探討說明布爾迪厄如何以他的思想體系之核心概念，例如場域與慣習、符號資本與文化資本等，去分析與解釋近代西方純美學與藝術場域之起源與發展，以及其所代表的意義。其主要結論，可以概要說明如下：

由馬內及隨後之印象派所帶來的近代西方之繪畫運動與符號革命，必須擺在當時的學院派與傳統繪畫風格所主導之藝術場域背景下，加以分析與對照，才能充分瞭解。學院派強調「畫中有話」以及

「畫以載道」，注重臨摹等技巧之圓熟；而馬內等人則強調「為藝術而藝術」之純藝術和個人風格與筆觸之概念，認為繪畫就應單純只是繪畫，不應承擔繪畫以外其他任務。馬內等另類藝術家的挑戰成功，帶來了新的美學視野，以及藝術的正當性和合法性的改變。終究而言，兩者之間的爭鬥，乃是在競逐對符號權力之界定權。馬內等人之所以能夠挑戰成功，與藝術場域本身的自主化發展密不可分。促成藝術場域邁向自主化發展的主要原因，包括了藝術場域本身內部永不休止之自我批判與反省，人口與教育之快速擴張，使得追求純藝術的波希米亞風格得以首度出現在歷史舞台上，逐漸發展成為可能的藝術空間，代理機構和潛在消費者之不斷增加和一套藝術語言之精進，以及藝術場域本身之分化與擴張等內部與外部因素。此外，藝術場域之自主性是否得以維持，亦須藝術場域的另一端，即藝術收藏家和觀賞者們是否也能秉持同樣之心態或慣習，有能力以藝術品希望被理解的形式加以領會，即純凝視。故純凝視與純藝術乃是純美學的一體之兩面，前者乃後者的另一個自我，是維繫藝術場域自主不可或缺之一環。

從個體發展的角度而言，美學的感知與領會能力，包含了幾個重要的層面，即 1. 解碼活動以及對複雜的符碼之熟練；2. 美學的感知、傾向和慣習的建立，是歷史再製之產物；3. 美學的感知、傾向和慣習乃是長期浸淫的結果，而非天生之能力，與家庭、學校教育等社經背景密切關聯；4. 故美學視野的養成，不論是單純的感知或牽涉到較複雜的解碼活動，都必須注意到它的社會起源。

經由對西方純美學的起源與發展之探討，布爾迪厄在總結中，針對「何謂藝術？」「藝術品的特質為何？」此一直困擾著哲學家之議題予以回答，他堅持必須透過歷史的分析，並且對社會條件加以考慮，方能理解藝術品之特質與價值。而對藝術品與美學經驗的跨歷史性分析，其本體為一在事物與心智上雙重存在的制度。在事物上，它以藝術場域的形式存在，藝術場域乃是一相當自主的社會世界，為一緩慢

過程的產物。在心智上，它以某種傾向與慣習的形式存在，並隨著場域的逐漸發展而創造出來。而當兩者相一致時，即當所謂的觀點或視野成爲其相連場域的產物時，其觀點或視野乃直接賦予該場域的所有產物意義與價值。因此我們可以說，是美學的觀點構成藝術品之爲藝術品，但我們也必須記得，只有當美學家自身爲一長期曝露在藝術品下所形成的產物時，美學的觀點才成爲可能。故想要尋找藝術價值的原始理由與基本根據，我們必須以萬物根源的歷史性問題取代存在論的問題，我們必須回溯歷史的根源，在藝術的領域中，通過確實的持續創造，藝術品之價值不斷地被製造與再製 (Bourdieu, 1993: 254-258; 1996: 285-290)。

二、批評與討論

(一) 馬內的畫作所再現之主題：未完成的研究

對於布爾迪厄論述西方純美學與藝術場域自主化之批評與討論，最重要的人物應該是 B. Fowler。Fowler (1997) 深入與廣泛地討論布爾迪厄的文化社會學理論，他基本上同意布爾迪厄對西方純美學與藝術場域自主化的起源之看法，但是他提出兩點彼此息息相關的補充與修正：1. 他認爲馬內不僅在繪畫技巧方面（例如未完成之筆觸）具有革命性，在主題及其意義的選擇方面，也具有革命性，而布爾迪厄並沒有討論到後者；2. 他認爲布爾迪厄論及藝術場域進入一種脫序 (anomie)、無規範、或百花齊放的狀態之看法是正確的，但並沒有探討藝術場域之脫序，其實正是反映與再現涂爾幹及馬克斯等人所討論的資本主義之興起所引起的經濟上之脫序 (Fowler, 1997: 108)。

綜合上述兩點批評，Fowler 同意布爾迪厄的看法，認爲馬內因爲精通藝術場域本身之歷史，才能以新的繪畫技巧與美學模式、新的典範，而給藝術之古典泉源灌入活水。事實上，他的未完成之筆觸等新的繪畫再現方式，後來均成爲藝術場域上常見的手法。但是，Fowler

認為這樣的歷史解說仍然不夠，馬內以及後來的印象派畫家之畫作，在剛開始時，無法被當時世人所接受，其中一個相當重要的原因是他們在探索一個新的社會關係，因之，需要一個新的藝術聖像。此新的社會關係或新的藝術聖像，即是對當代世界之關注，尤其是新社會階層對當代新消費方式之新體驗。Fowler 認為對學院派藝術之挑戰，其實從稍早或同期的庫爾貝、杜米艾、米勒 (J. F. Millet) 等寫實主義畫家就已開始，但是他們與馬內及印象派畫家均以對資本主義的現代性，用不同的表達方式向學院派挑戰。寫實主義者以描繪底層階級及其辛苦工作之當代生活主題，尤其是農民和田園生活，打破了學院派對英雄、神話與歷史故事的藝術再現模式。寫實主義者對學院派藝術之挑戰，雖然沒有很成功，他們的畫作仍然常被藝術沙龍所拒展，但已首開其端，而馬內則予以致命一擊，因而導致最後的成功。但是，布爾迪厄並沒有述及寫實主義者對學院派藝術傳統之挑戰 (Fowler, 1997: 112-113)。

另一方面，Fowler 認為馬內對學院派藝術傳統之挑戰，並不只在藝術形式的表現方面，更重要的是馬內繼續了寫實主義者以農民、田園和工作之主題去再現對近代世界的新體驗，但是以「都會的凝視」(metropolitan gaze) 和消費的主題去再現其所處之當代世界。馬內以及後來的印象派畫家首度開始關注到資本主義發展所帶來的商品擴張，並引起市民之慾求與渴望，因而對新的休閒娛樂經濟，即所謂的「日常生活之殖民化」(colonization of everyday life) 的奢華消費景觀，表現出極大的興趣。這些奢華之消費景觀，和都市壯麗之人為造景，主要表現在公園、橋樑、芭蕾舞、古典音樂劇、酒吧、咖啡館與即興音樂、賽馬場、遊艇與海濱度假旅館等等。簡言之，時髦的中產階級漫步於都市公園、咖啡廳、新的大街上，成為常見的都市流行場景。這些其實都是在表達消費革命以及百貨公司興起之後所帶來的新的生活風格，以及背後所代表的浮華世界之享樂方式，而巴黎，正代

表著當時藝術與消費之都，代表著當時之流行文化，也是馬內等人極有興趣想要探討的主題，因而「純巴黎人」(Cachin, 2001) 之馬內，其畫作包含了上述這些主題，甚至於裸女等等，其實都是在再現都會客觀的外在風情與內在世界之體驗 (Fowler, 1997: 115-127)。因此，Fowler 認為馬內與印象派畫家所帶來之繪畫革命，不僅在藝術表現形式方面，還包括新的主題與意義，而布爾迪厄並沒有探討後者。簡言之，Fowler 認為馬內的繪畫革命，不僅表現在形式的踰越上，還包括主題與意義之踰越，因此馬內常被批評者視為「被污名化的團體之所在」(location of the stigmatized groups)，他的畫作包含種種被污名化、非法的、貶降的、邊緣的主題，例如奧林匹亞、喝苦艾酒的人、老樂師 (Old Musician)、銜煙的吉普賽人 (Gypsy with a Cigarette) 等等，因而也就不足為奇了，與布爾迪厄所說的「把平凡事物畫得不平凡」倒有不謀而合之類似看法。

總之，Fowler 雖然批評布爾迪厄沒有論述到馬內的畫作所代表之主題與意義，但他也承認布爾迪厄的文化社會學理論是迄今為止最全面性與最複雜深入的理論 (Fowler, 1997: 1)。關於上述 Fowler 對布爾迪厄之批評，筆者認為布爾迪厄如上述本文所言的，強調主題之中立性，並且以「把平凡事物畫得不平凡」為範例。至於是否以新的主題，即都會之凝視和奢華壯麗之消費景觀，取代學院派傳統藝術之主題，筆者則同意 Fowler 之看法，認為布爾迪厄確實忽略此點。不過，有一點需要說明的是，布爾迪厄 (Bourdieu, 1993: 238) 在討論馬內的繪畫革命之論文的第一個附註中，說他想寫一本關於馬內與印象派畫家之書，而那篇論文即為書中第一章。筆者相信在那本書中，應該會有更進一步的深入討論，也應該會討論到 Fowler 所批評的新的主題與意義。不過很遺憾地，布爾迪厄已過世，而那本書並沒出版，因此，是否會討論到馬內的畫作所再現之新的主題與意義，也就不得而知了。

另外，Robbins (2000) 則提醒我們應該注意到布爾迪厄寫有關馬

內的繪畫革命之兩篇論文的時代背景，即一九八六年巴黎奧塞美術館 (Le Musee d'Orsay) 開幕，而馬內的許多畫作，正式成為奧塞美術館的常態性展出之一，代表著他的畫作正式由另類畫家進入藝術之正統與古典之林，也代表著從一八五〇年代到一九三〇年代，馬內的畫作應否列入藝術殿堂之爭論，正式劃下休止符。布爾迪厄討論馬內畫作以及藝術場域自主的兩篇論文，均發表於奧塞美術館開幕之翌年 (1987)，其目的就是要提醒我們在觀賞馬內畫作時，不要因為他的畫作已進入正統的與古典的藝術之林，就忘記了他當初是以被視為是另類的、異端的、膚淺的畫家向當時代表正統的學院派之藝術傳統挑戰，而終於獲得成功；同時也不可忘記，更不可再度陷入學院派僵硬的、無自主性的、保守的、世代因襲藝術制度之窠臼內 (Robbins, 2000: 93-103)。藝術場域之自主性，或者更廣義的文化場域自主的重要性，是布爾迪厄在他所有有關文化社會學之討論中，不可或缺與一貫堅持的，但也是他非常擔憂的，因為當今的跨國企業正以贊助各種藝術、文化、學術基金會之名，逐步滲透與掌控文化場域 (Bourdieu, 1996: 339-348)。也因此他與堅持藝術獨立與自主，以繪畫挑戰與諷刺跨國企業，被視為當代另類畫家的哈克——《自由交流》一書另一位作者——彼此惺惺相惜，也就再自然不過了。

(二) 馬內是否為建立藝術場域自主的真正代表人物？

或許有人會問：馬內雖然作為印象派之精神導師，但他卻未參與印象派的展覽活動，一心追求沙龍的成功 (即使經常被拒)，甚至欣然接受政府的榮譽勳章，因此，若從他的展覽策略以及受教於學院派之庫提赫的師承關係而言，馬內是否為衝撞學院派掌控的體制和建立藝術場域自主的真正代表人物，頗受質疑，而布爾迪厄以馬內為帶動藝術場域符號革命之代表人物，是否適當？對此問題，筆者認為上述所言雖均屬實，但仍然不能否認他不斷製造醜聞、展現前衛的另類藝術

之天賦和畫風。馬內雖然出身於古典學院派，但他精通藝術場域各種歷史傳承，也因此反更能看出學院派之腐朽，並且很早就與其師背道而馳（前述「喝苦艾酒的人」就是很好的例子），以其獨特的、另類的畫風，（例如純凝視所強調之主題的中立性，以及化平凡為神奇之超「凡」入聖的功力）反過來挑戰學院派之傳統（例如「畫中有話」和「畫以載道」），並且獲致最後的成功。馬內打破了藝術學院之單神論，使藝術進入百花齊放之場域，因而使在歷史上似乎早已封閉的藝術生產之可能空間再度啓動，而開啓了藝術探討之無限的可能空間，並且成功帶動美學知覺模式的集體轉換。此外，馬內雖然未曾參與印象派之展覽，僅在一八七六年象徵性地把一幅畫借給雷諾瓦展出（Cachin, 2001: 98），但是他卻很慷慨地經常接濟當時手頭仍然很拮据的年輕之印象派畫家（尤其是莫內），並且樂意與之為伍。事實上，印象派之重要畫家，例如莫內、雷諾瓦、竇加等人，經常環繞在馬內左右，而以馬內之畫室——巴提紐（Batignolles）畫室，為藝術交流與互動之中心，竇加甚至於和馬內是「焦不離孟、孟不離焦，形影相隨之好友」（Cachin, 2001: 100）。此外，筆者認為馬內的畫風，除了上述所言的「純凝視」和技巧上之創新（例如未完成之美學等），以及開創對都會和休閒消費之凝視的新主題之外，最重要的是他的畫作上所展現出來的政治良知和尖銳社會事實之表達，以及其背後所代表的深沈之普世價值和人文意涵，是當時的畫家們（包括印象派畫家）所遠不及的。

試舉幾例而言，上述的「麥斯米倫皇帝的處決」此畫，表達了對拿破崙帝國未負政治責任及對此一悲劇之憤慨；「王子殿下街旗幟飄揚」（La Rue Mosnier aux drapeaux）（圖 7），與莫內的「蒙多葛街」（La Rue Montorgueil）（圖 8）雖同時為慶祝法國國慶日萬國博覽會而畫，但莫內的畫作表現出旗幟飄揚、舉國歡騰之節慶的熱烈氣氛，而馬內的畫作則以殘障者蹣跚獨行之背影，黑色的馬車與街旁飄揚的旗幟，形成尖銳之對比，更讓人體會出國慶與國殤實乃一體兩面，以及「一

將功成萬骨枯」之深沈意涵；此外，「奧林匹亞」裸女畫，則以尖銳的社會事實之表達激怒了當代評論家，因為評論家認為妓女就該置身於妓院內，對於此畫中的妓女竟然身居華廈，旁邊還有女奴伺候感到非常震驚與不可思議，而馬內則以新的寫實主義手法來嘲弄學院派規律中所認定的裸女應是無性與純潔的，並認為妓女們所代表的勞工階級以身體交換金錢並無不當，反代表著從客戶（宰制階級）的宰制中解放出來之可能性。此種看法，迄今依然是既前衛、又尖銳。

因此，綜合上述所言，筆者認為：誰是衝撞體制和建立藝術場域自主的真正代表人物，固然是見仁見智之問題，但布爾迪厄以馬內為藝術場域符號革命之代表人物，與文學場域中的波特萊爾、福祿拜爾並列為文化場域符號革命的三位先知，雖有爭議，但並非不可或不當。誠如印象派畫家雷諾瓦對其子所言：「你知道嗎？馬內對法國人而言，其重要性猶如義大利人心目中文藝復興的西馬畢 (Cimabue) 和喬托 (Giotto)。因為法蘭西的文藝復興自此上路了！」(Cachin, 2001: 91)。

(三) 自主化與社會疏離：藝術等文化場域之矛盾階級特性

在《文化生產場域》和《藝術規則》書中，布爾迪厄雖然詳盡探索十九世紀文化場域的自主化歷程，並且指出純美學與純凝視的起源和發展，然而，在《藝術之愛好》和《區分》二書的導論以及隨後的實證研究中，卻強調這是一種製造社會區分和差異，並且導致社會疏離和排他性之效果 (Bourdieu, 1984: 3-7)。因此，我們不禁會懷疑，到底布爾迪厄是完全認可場域的自主呢？或含有批判之意味呢？對此問題的回答，筆者認為我們必須回到布爾迪厄如何看待藝術等文化場域在權力場域中所處的位置上。布爾迪厄認為藝術與文學等文化場域，在階級關係的權力場域中，既是附屬於被宰制的位置，但在另一方面，卻又是屬於宰制階級中的被宰制部分 (Bourdieu, 1993: 37-39)。其在西方藝術場域的自主化歷程中，則以上述波希米亞生活風格為矛盾階級位置之最佳範例。

就與政治、經濟之權力場域相比而言，文化場域是處於被宰制的位置上，因此，它必須力求擺脫政治、市場、宗教、媒體等外力控制，而以本身內部的運作邏輯和規範來進行，即力求以內部之自主性原則取代外部力量控制之他律性原則。但是，就與勞工階級之階級關係而言，文化場域又是處於宰制階級的一部分，而以符號／象徵性權力或暴力作為宰制 (**domination**) 之主軸，因而造成社會區分和差異，並且導致社會疏離。故布爾迪厄在《區分》一書後記中，以反諷語氣，提出對純美學與純凝視之不純的、庸俗的批判 (Bourdieu, 1984: 485-500)。歸根究底，布爾迪厄對藝術等文化場域之分析，所以有兩種截然不同的看法，實乃導因於文化場域在社會空間結構中，所佔的兩種不同位置，即既受權力場域宰制，又宰制勞工階級的矛盾特性上，正是 E. O. Wright 所言的「矛盾階級位置」；而布爾迪厄認為我們必須「回到被壓抑者」(return of the repressed) 之一貫立場上，來看待此矛盾特性 (Bourdieu, 1984: 485)。就與權力場域之關係中，文化場域乃是屬於被壓抑者，故必須力求自主化，即力求在與宰制階級對外在世界的正當視野之美學爭鬥中，爭得主導權，以對抗政治、市場、宗教和媒體外部勢力之不當掌控；然而，就與勞工階級的關係而言，勞工階級卻是屬於被壓抑者，故必須從被壓抑者的立場出發，去批判文化場域對勞工階級之「符號／象徵性宰制」。在《文化生產場域》、《藝術規則》，以及《論電視》(*On Television*) 等書中，布爾迪厄詳細討論的主軸是文化場域之自主化；而在《藝術之愛好》和《區分》等書中，布爾迪厄所討論的主軸是區分和社會疏離。總之，布爾迪厄以「回到被壓抑者」的一貫立場，去分析藝術等文化場域之矛盾的結構特性，因而有兩種不同之論述。

(四) 國際視野：藝術之愛好反映美學距離或「物以類聚」之群聚效應？

布爾迪厄的藝術社會學理論和實證研究，主要以法國為主，尤其

是在首都巴黎之研究，但是，他在文化場域的某些方面是較為虛弱的，例如他對大眾藝術，歐洲以外地區，甚至於歐洲都會區以外的偏僻地區之研究是較為缺乏的。當然，我們不能要求他對藝術社會學的研究是無所不包的，但是，我們不禁要問：布爾迪厄視藝術為反映美學距離和社會區分之看法，是否仍適用於法國或歐洲以外的地區？例如 **Levine (1988)** 和 **DiMaggio (1986)** 對美國藝術場域之研究就指出：美國人民對於藝術高低和美學距離之區分，是在十九世紀下半葉，隨著資本主義之興起，非英語系移民之增加，劇院組織企業化（它預設了文化層次）造就新型專業經理人的興起和音樂家自主權之喪失等因素有關；但是在此之前，即在十六世紀至十九世紀前半葉，人們對於莎士比亞戲劇和歌劇之普遍接受，反映出觀眾的民主特質和多元化（即包含各行各業之人們），觀眾對莎劇和其他戲劇的反映是熱烈而自動自發的，下層階級也能掌握戲劇中的藝術性。**Becker (1982)** 則拒絕將文化做高低之分，而以專業化和工藝勞動去考慮文化生產。他認為藝術世界是由許多不同而互不競爭的領域所組成，例如藝術與工藝，藝術與民俗等等，並且不以權力場域的思考去看藝術世界。**Mark (2003)** 則綜合了美國學者之研究，提出了藝術同好模型（**homophily model**），而與布爾迪厄之美學距離模型（**distancing model**）相對照。此二種模型對於為何不同之人們會喜歡不同之文化品味與實踐有不同之答案。美學距離模型認為不僅各類不同文化形式競逐人們的支持，而且人們也競逐各類不同之文化形式，因此，此模型預測：假如某一種文化形式愈是廣為社會中各行各業的人們所喜歡，則基於區分、差異和排他性，各行各業中的高社會經濟地位人士喜歡此文化形式的比率將愈少；相反地，藝術同好模型則提出了物以類聚之看法，認為假如某一種文化形式愈是廣為社會各行各業人士所喜歡，則會產生「西瓜偎大邊」之「群聚效應」（**bandwagon effect**），各行各業的人們喜歡此文化形式之比率將愈高。**Mark (2003)** 以一九九三年美國的「一般社會調查」

(General Social Survey) 資料加以分析，結果顯示：美學距離模型雖然也有其解釋力，但整體而言，較支持藝術同好模型。因此，布爾迪厄的美學距離模型，是否適用於世界其他地區，實有疑問。台灣的情形到底是否適合美學距離模型之預測？筆者正進行對布爾迪厄的藝術社會學之調查資料之實證研究，以及田野的深度訪談之研究，其主要目的之一就是希望能對此問題有較具體之回答，尤其想具體探討美學距離模型兩個最主要社會結構因素，即教育程度和階級結構，是否導致美學距離和社會區分？無論如何，布爾迪厄的藝術社會學理論，是否適用於世界其他地區？或者須做哪些補充和修正，將是實證探討的核心課題之一，也仍將導引藝術社會學和文化研究之重要理論依據。

參考文獻

- 朱元鴻 (1997)。〈這雙腳所經驗的階層——美學判斷初探〉，《國科會人文及社會科學研究彙刊》，7, 1: 111-129。
- 曾少千 (2002)。〈藝術與社會學的交會：哈克與布赫迪厄的自由交流〉，《歐美研究》，32, 1: 45-105。
- 劉維公 (2001)。〈當代消費文化社會理論的分析架構：文化經濟學、生活風格與生活美學〉，《東吳社會學報》，11: 113-136。
- 蔡淑鈴 (2001)。〈語言使用與職業階層化的關係：比較台灣男性的族群差異〉，《台灣社會學》，1: 65-111。
- Cachin, F. (2001)。《馬內：我畫我看到的》(李瑞媛譯)。台北：時報文化出版社。
- Baudrillard, J. (1975). *The mirror of production* (M. Poster, Trans.). St. Louis: Telos Press.
- Baudrillard, J. (1983). *Simulations*. New York: Semiotext(e).
- Baxandall, M. (1972). *Painting and experience in fifteenth century Italy*. Oxford: Oxford University Press.
- Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Berger, B. M. (1986). "Taste and domination." *American Journal of Sociology*, 91, 6: 1445-1453.
- Benjamin, W. (1992). *Illuminations* (H. Zohn, Trans.). London: Fontana Press.
- Bourdieu, P. (1958). *Sociologie de l'Algérie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bourdieu, P. (1968). Outline of a sociological theory of art perception. *International Social Science Journal*, XX, 4: 589-612.
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a theory of practice* (R. Nice, Trans.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgment of taste* (R. Nice, Trans.). London: Routledge & Kegan Paul.
- Bourdieu, P. (1985). The social space and the genesis of groups. *Theory and Society*, 14, 6: 723-744.
- Bourdieu, P. (1989). Social space and symbolic power. *Sociological Theory*, 7, 1: 14-25.

- Bourdieu, P. (1990a). *The logic of practice* (R. Nice, Trans.). Oxford, UK: Polity Press.
- Bourdieu, P. (1990b). *In other words: Essays towards a reflexive sociology* (M. Adamson, Trans.). Oxford, UK: Polity Press.
- Bourdieu, P. (1991). *Language and symbolic power* (J. B. Thompson, Ed.). Oxford, UK: Polity Press.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature* (R. Johnson, Ed.). Oxford, UK: Polity Press.
- Bourdieu, P. (1996). *The rules of art: Genesis and structure of the literary field* (S. Emanuel, Trans.). Oxford, UK: Polity Press.
- Bourdieu, P. (1998). *On television* (P. P. Ferguson, Trans.). New York: New Press.
- Bourdieu, P., & Darbel, A. (1990). *The love of art: European art museums and their public* (C. Beattie & N. Merriman, Trans.). Oxford: Polity Press.
- Bourdieu, P., & Haacke, H. (1995). *Free exchange*. Oxford: Polity Press.
- Brubaker, R. (1984). *The limits of rationality: An essay on the social and moral thought of Max Weber*. London: Allen & Unwin.
- Brubaker, R. (1985). Rethinking classical theory: The sociological vision of Pierre Bourdieu. *Theory and Society*, 14, 6: 745-775.
- Brubaker, R. (1989). Review of Pierre Bourdier, "Choses Dites." *Contemporary Sociology*, 18, 5: 783-784.
- Calhoun, C., LiPuma, E., & Postone, M. (Eds.) (1993). *Bourdieu: Critical perspectives*. Oxford: Polity Press.
- DiMaggio, P. (1979). Review essay: On Pierre Bourdieu. *American Journal of Sociology*, 84, 6: 1460-1474.
- DiMaggio, P. (1986). Cultural entrepreneurship in 19th century Boston: The creation of an organisational base for high culture in America. In R. Collins et al. (Eds.), *Media, culture and society: A critical reader* (pp. 194-211). New York: Sage.
- Fowler, B. (1997). *Pierre Bourdieu and cultural theory: Critical investigations*. London: Sage.

- Garnham, N. (1986). Extended review: Bourdieu's *Distinction*. *Sociological Review*, 34, 2: 423-433.
- Honneth, A. (1986). The fragmented world of symbolic forms: Reflections on Pierre Bourdieu's sociology of culture. *Theory, Culture and Society*, 3, 3: 55-66.
- Johnson, R. (1993). Editor's introduction. In R. Johnson (Ed.), *The field of cultural production* (pp. 1-25). Oxford, UK: Polity Press.
- Lamont, M., & Lareau, A. (1988). Cultural capital: Allusions, gaps and glissandos in recent theoretical developments. *Sociological Theory*, 6, 2: 153-168.
- Levine, L. W. (1988). *Highbrow/Lowbrow*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- Lyotard, J. F. (1988). *The differend: Phrases in dispute* (G. Van Den Abbeele, Trans.). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Mark, N. P. (2003). Culture and competition: Homophily and distancing explanations for cultural niches. *American Sociological Review*, 68: 319-345.
- Panofsky, E. (1955). *Meaning in the visual arts*. Garden City, NY: Doubleday Anchor.
- Robbins, D. (2000). *Bourdieu and culture*. London: Sage.
- Shusterman, R. (Ed.) (1999). *Bourdieu: A critical reader*. Malden, MA: Blackwell Publishers.
- Sulkunen, P. (1982). Society made visible—On the cultural sociology of Pierre Bourdieu. *Acta Sociologica*, 25, 2: 103-115.
- Wright, E. O. (1997). *Class counts*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Wright, E. O. (1999). Middle class in Marxist and Weberian class analysis. In M. Hsiao (Ed.), *East Asian middle classes in comparative perspective* (pp. 51-79). Taipei: Institute of Ethnology, Academia Sinica.

**Pierre Bourdieu on the Pure Aesthetics and
the Autonomization of the Art Field in the West
—A Gaze from the Sociology of Arts**

Jia-you Sheu

Abstract

This essay looks at and analyzes Bourdieu's major arguments about the genesis and development of the pure aesthetics and the autonomization of the art field in the West. Bourdieu emphasizes that the symbolic revolution brought about by Manet and, after him, by the Impressionists, can only be understood if one analyzes the situation in and against which it developed, that is, the academic institution and the conventional style which is a direct expression of it. From this revolution emerged our own categories of perception and judgment, that is, pure aesthetics, which we now commonly use to produce and comprehend representations. The social construction of an autonomous field of art production goes hand in hand with the construction of a properly aesthetic mode of perception, namely, pure aesthetics, which places the sources of artistic creation in the representation and not in the thing represented. This mode never asserts itself as fully as in its capacity to give aesthetic form to the base and vulgar objects of the modern world.

Furthermore, in order for this new nomos to sustain itself it also requires art lovers a new mental structure or habitus, that is, pure gaze, capable of apprehending the work of art as it demands to be apprehended.

Key Words: pure aesthetics, art perception and dispositions, autonomy of the art field, symbolic power