

國立臺灣師範大學美術研究所
碩士論文

Pierre Bourdieu 「藝術場域自主化」的理論：
以庫爾貝與馬內為例

Pierre Bourdieu's Theory of "Autonomization of Artistic Field":
Case Studies of Gustave Courbet and Édouard Manet

指導教授：陳瑞文教授

研究生：鄭欣昀撰

中華民國 104 年 7 月

論文摘要

本論文試圖考察法國社會學家 Pierre Bourdieu(1930-2002)關於「藝術場域」及其「自主化」的理論；從中檢視「象徵革命」的歷史起源問題，並思考「場域」研究在藝術史方法的應用。本文認為「場域」以權力關係為核心的探討方式，點出現代藝術世界並非穩定的結構狀態，而是一個不斷競爭象徵權力的競技場。

本論文有兩個主要探討問題：其一是場域的歷史起源，其二是方法學議題。Bourdieu 雖然主張社會條件與結構變化為「場域自主化」的起因，並歸結馬內為核心人物；其探究的素材仍多取自於傳統藝術史範疇：競賽機制、繪畫主題、繪畫構成等。本文重新審視這些範疇，發現庫爾貝的寫實主義事件足以作為更早的「象徵革命」開端，因為它具備 1849 年沙龍評審團改制、挑戰學院成規及樹立新的繪畫語彙等類似條件。另一方面，方法學探究的基礎來自於晚期的課堂講稿（1999-2002），Bourdieu 晚期開始與特定的藝術史論述進行對話，與早先對藝術哲學的批評有很大的差異。本論文以其評判 T.J. Clark《現代生活的畫像》為例，嘗試區辨藝術社會史與場域論的差異。最終，由分析馬內肖像畫和《情感教育》的例證中可看出，Bourdieu 心目中科學的藝術社會研究，應該從藝術家的慣習出發，分析個體軌跡、權力關係及與其交互關係，客觀地重建一個文化生產者的空間。

關鍵詞：藝術場域、自主化、象徵革命、機制失序、馬內、庫爾貝、慣習、藝術社會史

Abstract

This thesis attempt researching on French sociologist Pierre Bourdieu's (1930-2002) theory of "artistic field" and its "autonomization". By analyzing relative concepts, this thesis manages to examine the genesis of "symbolic revolution", and explore how to adopt the "field" approach into art history study. Focusing on power relations, "field" points out the very meaning that modern art world is an arena for symbolic power rather than a stable structure.

This thesis mainly focus on two problems: one is the historical genesis of field, the other is methodological issue. Although Bourdieu claimed that social conditions and structural changes are the catalysts of "field of autonomization", and dated back to Édouard Manet (1832-1883) as key figure; his materials were most quoted from traditional art history categories: competing institution, painting motifs and compositions etc.. This thesis reexamines these categories, and discovers that Gustave Courbet's realism event can be the former beginning of "symbolic revolution" due to its sufficient conditions—the regrouping of Salon censor committee in 1849, Courbet's challenge on academic canons, and the establishment of new painting language. On the other hand, the ground of methodological research results from Bourdieu's discourses and manuscripts in his later period (1999-2002) which were quite different from his critics on aesthetics in former career. Taking his comments on T.J. Clark's *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* as example, this thesis manage to distinguish the social history of art from the "field" approach. Depends on the instances of Manet's portraiture and *Sentimental Education*, Bourdieu's scientific sociological study of art should be served as a way to reconstruct a space of cultural producers subjectively—which should initiate from the habitus of artists, analyze individuals' trajectories and power relations between them as well as their mutuality.

Keywords: artistic field, autonomization, symbolic revolution, anomie, Édouard Manet, Gustave Courbet, habitus, social history of art



致謝

在每個人個別被賦予的極限中，希望能盡量有效地燃燒自己，這是所謂跑步的本質，也是活著（而且對我來說也是寫作的）的隱喻。

——村上春樹，《關於跑步，我說的其實是……》

寫作如同慢跑，是心靈獨自面對身體的勞動狀態。進入論文寫作以前，我從未認真反省我所相信的、從未痛快地在操場上耗盡體力、從未盡力認識極限、認識身體與心智的臨界狀態。寫作是認識對象和重塑自身的工程，往往在拆解既有與拾獲驚喜的往復之間，來回雕琢從未可知的形象。感謝令我深省的寫作對象：

Pierre Bourdieu。

論文寫作是「認識未知事物，混沌中摸索進路的過程，它可能失敗，卻始終須要保持謙虛的態度，並且勇敢承認自身書寫的旅途」。從最初決定走上探尋理論的道路至今已屆三年，瑞文老師的告誡言猶在耳，唯有親身經歷才知箇中奧秘。

感謝指導教授陳瑞文老師在論文寫作過程中對學生的嚴格鞭策與耐心提點，對學生不安定情緒的包容、正面態度的培養以及精神上的支持。作為嚴師與仁師，您讓學生體認到研究與書寫的嚴謹與踏實，並給予充分發揮的空間。感謝楊永源老師，大學到碩班時代對學生的知遇之恩與鼓勵，將我引導至知識學習及更廣博的西洋美術史的道路，您亦師亦友的態度、開明的作風，時為學習中確幸。感謝白適銘老師，培養學生在東方美術史的涵養，不斷地刺激我們尋找看待藝術的新方法，並且親身實踐建構台灣當代藝術的理想。

感謝最初激發我社會學興趣的莊佳穎老師，雖然我始終沒想到可以完成這本以 **Bourdieu** 為核心的研究論文，回望起點仍十分有趣。感謝許嘉猷老師及賴嘉玲老師的實質的建議和鼓勵，雖然有許多不足之處，始終對我懷有信心。

這一路上，還要感謝陪我度過許多寒暑、一同成長的夥伴們。由衷感謝大學時認識的戰友林秀蕓，不管我多麼癡狂、任性自負，妳不失耐心的聆聽、陪伴和打氣，為寂寞的論文寫作帶來許多歡笑和難忘的插曲。幾回操場與夜路，幾許歡笑與躊躇，多虧一群好友的相互砥礪。感謝輝煌吾友，總能在學術與生活上提供建議，在學習過程中相互打氣。感謝摯友思穎、崇安、筱婷、邑穎、芳綺和秉修，

大學時代的青春與幽默風趣似乎未曾離我們遠去。

感謝總是醍醐灌頂、無私分享、激勵士氣的婉綾學姐，如果沒有妳，我還會是一個不知天高地厚的小屁孩。感謝總是扮演指引角色的伊婷學姐，懷著樂觀成熟的態度及堅定的心，酣暢談笑、指點迷津。感謝雅婷學姐、阿芝學姐、家珩與麗庭學長，相聚時總有聊不完的藝術及人生話題。感謝繼錚學長，您的出現總使緊張的氣氛緩解，既是幽默調劑亦是解煩惱的良方。感謝認真又幽默的樞文學姐在學習及心靈上的幫忙。

感謝論文的戰友們：阿橘每每慷慨陳詞、力圖實踐與改變的決心總令我嘆服；佳靜陪我度過數個漫長的夜晚，相互交換研究意見與苦樂經驗。感謝婕安、思嫻、子琦、小呆、思樺、珊蒲在課堂課後、學術或生活諸多有趣的討論。寫作過程需要感謝的人實在太多，理論的耕耘並不容易，祝福大家都能順利朝理想前進。

感謝 Richard Clay 老師在初入學門時對我的鼓勵，讓我懷抱信心，決心培養自己的能力、往更高的目標挑戰，不輕言放棄。感謝 Aida Yuen Wong 老師的欣快之談，讓我在孤寂學術道路上擁有一盞溫暖、可想望的明燈。感謝 Chiao 讓我對英文有新的認識，閱讀文本減輕許多負擔。感謝 Vivian、Imagine Dragons 陪伴我許多午夜與跑步時的孤獨，撫慰心靈。

感謝無時無刻作為心靈棲所、提供堅強後盾的家人們。感謝我的母親，懷著愛與關懷的心，一路支持我的求學生涯，使我不致顛簸、衣食無憂，您的包容與開明都令我打從心底佩服。感謝不時與我交換經世哲理、分享態度，始終敦促我勇往直前的父親。感謝經常幫我搜尋資料、整理格式，對學問態度尤為嚴格的姊姊，與我有談不盡的人生話題。不僅總在最需要的時候伸出溫暖的雙手、義不容辭的幫我解決困難，亦經常以智慧之言解開我的迷糊。

最後，感謝勤苦踏實、一生無私奉獻的外婆，未來道路謹記您的意志與教誨，這本論文獻給您、獻給我的家人以及朋友。

欣昀
2015/8/5 於台北

目錄

中文摘要.....	i
英文摘要.....	iii
致謝.....	v
目錄.....	vii
第一章、導論.....	1
第一節、研究動機與目的.....	1
第二節、研究方法與架構.....	4
第三節、文獻回顧.....	9
第四節、研究限制.....	27
第二章、文化生產場域的概念.....	29
第一節、反思與調和的社會學.....	29
第二節、文學與藝術的超然建構.....	32
第三節、場域的研究架構.....	34
第四節、文化生產場域與權力場域的關係.....	37
第五節、分析位置的科學.....	42
第六節、場域遊戲.....	47
第七節、小結.....	50
第三章、藝術場域的失序—學院機制與馬內的象徵革命.....	53
第一節、官方藝術—學院與沙龍機制.....	53
第二節、學院的美學標準與馬內的繪畫爭議.....	61
第三節、歷史畫合法性失效的相關問題.....	67
第四節、機制的失序：競爭權威.....	69
第五節、機制失序的研究方法及問題.....	71
第六節、小結.....	76

第四章、以象徵資本分析庫爾貝「寫實主義」的藝術訴求.....	79
第一節、有關庫爾貝「寫實主義」的研究回顧.....	79
第二節、藝術場域與象徵資本.....	82
第三節、庫爾貝早期繪畫生涯（1840-1848）與文化集團.....	86
第四節、《奧南的喪禮》之爭議.....	91
第五節、寫實主義的宣言.....	96
第六節、小結.....	98
第五章、Bourdieu 方法學相關議題.....	101
第一節、Bourdieu 的批評對象：Clark 與《現代生活的畫像》.....	102
第二節、Clark 可視性與階級議題及 Bourdieu 的批評.....	105
第三節、關於〈《奧林匹亞》的選擇〉之評論.....	108
第四節、對 Clark 的綜合批評.....	110
第五節、社會模型的運用—場域的科學.....	111
第六節、畫家的社會肖像：馬內—馬拉美—左拉.....	114
第七節、關係性研究與場域—環境（field—milieu）.....	117
第八節、小結.....	121
第六章、結論與建議.....	123
第一節、結論.....	123
第二節、建議與發展.....	127
附錄.....	129
論文圖版.....	141
參考文獻.....	149

第一章、導論

第一節、研究動機與目的

文學與藝術能否拋除超驗性而被社會地認識？閱讀文學與藝術經驗難道同於愛情不可表達？創造者難道是獨一無二的存在？文學與藝術除了形式、語彙與意義外，難道沒有辦法以其他社會科學的方法檢證？文學與藝術的外部認識是否經常有意地被慣常內部閱讀的論述忽略？

《藝術的法則》序言中，Pierre Bourdieu（1930-2002）一連串對文學與藝術超然性的質疑最初引起筆者極大的好奇與不安。作為一般的讀者，暫且擱置 Bourdieu 面對哲學主導文藝評論的時空背景，我們的確對文學與藝術作品抱有不可言喻的懷想、對文藝作者本身投以欽羨的眼光，然而卻很少有人輕蔑藝術的特殊性。然而，作為一個藝術學習者，面對藝術的愉悅可能被社會學剝除到只存有權力或利益的交錯不安感卻油然而生。

藝術的崇高與獨特性預設了它疏離社會、親近哲學的性質，它們用超然性代替藝術作品的現實層面（生產或消費條件等），或許就是社會學認為它們不夠科學之處。而社會學家通常從三個方面挑戰藝術的建構：

即使他們同意藝術世界所定義的藝術是什麼，社會學家通常會質疑關於藝術的傳統假設。原則上，這些假設由三個相關的成分組成：也就是藝術是一個獨特的物件、藝術由單一的創造者所構想和製作、這些作品中同時表達了藝術家的天才性。¹

¹ 'Even when they accept the art world's definitions of what art is, sociologists usually question its traditional assumptions about art. Principally, these assumptions consist of three interrelated components: that a work of art is a unique objects; that it is conceived and made by a single creator; and that it is in these works that the artist spontaneously expresses his genius.' in Vera L. Zolberg, *Constructing a Sociology of the Arts* (US: Cambridge University Press, 1990), 53.

社會學家並非企圖破壞藝術的構想，而試圖告訴我們這些構想如何生成，提供分析藝術的物質和思想如何被製造的一種研究取徑。當然，現在這三種方向的質疑大致都獲得了一些解答。我們會說，Bourdieu 關注的主要議題是「藝術作為一個特殊之物的生成原因」和「誰創造了創造者？」，這兩者與前面這些預設相比更加複雜。關於藝術特殊性和天才性的起源，Bourdieu 從現代藝術歸結出三大具體的研究方向：其一，藝術感知的純粹化過程；其二，藝術場域的邏輯與信仰；其三，藝術自主化場域生成的過程。他認為我們對藝術的認識與印象（無關利害、超然）是在歷史中被建構的產物，而這三個命題可以反映藝術感知和論述純粹化的社會過程。

可以說，Bourdieu 質疑的不僅是藝術本身的超然性建構，亦是對藝術論述（包含哲學、評論、藝術史）學科建構的反思。Bourdieu 對藝術認識所提出的詰問，事實上反映藝術之科學研究的迫切性，即便藝術在二十世紀後，向史學、哲學和其他學科結盟尋求話語合法性的同時，代表它仍然是一個正在形塑的學科，仍存在許多模糊地帶，包括如何定義「正典」、如何談論經驗等等。筆者的態度是，或許 Bourdieu 的反思性與場域的研究法能夠使我們看到藝術史或評論未曾注意的部分；但這並不意味著需要全盤改變原先的學科方式，而是可以吸納新的方法讓藝術學科更多樣化。

本研究認為「藝術場域自主化」佔據 Bourdieu 藝術的核心論述，它同時是探討「純粹感知生成」的源頭，也是文學家和藝術家「象徵革命」真正實踐之處。另一方面，「自主化」的議題揭櫫了 Bourdieu 方法學上的兩項有待解釋的議題：（一）馬內（Édouard Manet, 1832-1883）為何是 Bourdieu 在藝術場域選擇的唯一重要的藝術家？（二）由機制或社會條件變化所界定的場域論，是否忽略個案歷史事件的重要性？為解決上述問題，本研究首先梳理「場域」（field）及其「自主化」（autonomization）等相關概念，並透過馬內與庫爾貝（Gustave Courbet, 1819-1877）的案例研究，釐清 Bourdieu 理論的歷史觀點與實用性。

眾所周知，Bourdieu 一生中戮力挑戰並推翻體制化的各式各樣學說，是一位無時無刻主張反身性思考的社會學者。時至今日，Bourdieu 學說影響西方學界甚鉅，也已然氾濫於臺灣社會，多數研究援引其理論，說明由權力及資本交雜而成的社會場域及施為者的相互關係，並得以公式化地套用在各種案例上；與此同時，Bourdieu 以一種反身性姿態、揭露文化場域的結構和邏輯的初衷卻逐漸被淡忘。

此理論的高使用率及高能見度因而一則以喜、一則以憂，正如許嘉猷 2002 年所言：「……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……。」² 實際上，這種現象當今並沒有太大的改變。筆者基於對 Bourdieu 學說在臺灣引起廣大迴響的好奇與困惑，加之臺灣鮮少有學者討論社會學與藝術史之間的關係；因此希望從 Bourdieu 的文化生產場域理論，開展出一種介於學科間的討論平臺，回到幾個理論的基本問題，並思考學門之間對話的可能性。

最初，本文有幾個必須思考的層面：Bourdieu 對文化生產場域提出詰問的原因為何？作為一個社會學家，他以什麼樣的姿態回應藝術場域的問題？而他又以什麼策略深入以哲學和藝術史為主的藝術評論界的討論？此外，他對於文化的研究與其他社會領域的研究有何關聯或差異？要回答上述問題，筆者認為必須先針對 Bourdieu 藝術場域的研究進行理論層次的耙梳，並進行反思。

值得思考的是，Bourdieu 並非藝術史家，其社會理論也鮮少經由藝術史之眼認真看待，有可能因此忽略了兩種學科間應該互相關照的問題。筆者認為，如果將其理論與藝術史材料交互參照，將會使 Bourdieu 討論的社會結構下所忽略之歷史問題更加清晰，同時達到思考 Bourdieu 論述角色的目的。或許也能提供藝術史研究新的思考面向。

為了完理解「藝術場域自主化」的理論，本研究試圖從以下幾個角度切入：（一）場域的方法學及其內容；（二）藝術場域的自主化與馬內的象徵革命；（三）庫爾貝的象徵革命；（四）方法論等其他問題。Bourdieu 將馬內的時代視為與資本主義藝術決裂、自主場域生成的重要起點，然而，十九世紀發生的藝術重大事件尚可追溯至庫爾貝對學院藝術的反抗；因此，某種程度上他可能只看到了藝術史上的重要題材，而非同時考慮到學院內部的形式和內容所發生的質變。本文的後半段將針對上述藝術事件進行探究，試圖理解 Bourdieu 視野的開創與限制。

² 許嘉猷，〈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〉，《歐美研究》，34 卷 3 期（2004.9），頁 358。

第二節、研究方法與架構

本研究沿著 Bourdieu 所關注的議題出發，探討「文化生產場域」、「藝術場域自主化」（失序）、「象徵革命」等概念為主要範疇，它們分別構成論文第二、三、四章的內容。本研究雖然以藝術社會學為研究基座，但分析這些概念的同時，筆者嘗試放入藝術史的材料交互參照，這在其他關於 Bourdieu 的研究中較為少見。透過理論及文獻的闡釋、比較概念與歷史關係等方式，希望理解社會學與藝術史之間的構聯。此外，基於 Bourdieu 主張「反身性」（reflexive）思考的精神，本文免不了對 Bourdieu 的理論進行各種推敲及提問。論文的架構與研究方法如下：

（一）場域論研究：本文以 Bourdieu 的兩本重要文化著作：《藝術的法則：文學場域的生成與結構》（*The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*）³ 及《文化生產場域》（*The field of Cultural Production*）⁴ 為重點進行討論。由於，Bourdieu 的場域論不僅是一套研究社會結構的方法，它包含打破結構與主體對立的意圖；因此，關係性的方法是其重要的手段。論文第二章的部分首先探討其「場域」的看法如何形成，相對於其他結構主義的理論，「場域」的說法更積極地重視個體的能動性，甚至與社會機制相牴觸。有鑑於此，我們有必要理解「場域」理論是在何種脈絡下成形及其理論的核心價值—關係性。在第二章中，筆者試圖以「場域的研究架構」、「文化生產場域與權力場域的關係」、「位置分析的科學」、「場域遊戲」等來理解，文化場域含涉在權力場域中，其特有的邏輯如何表現，以及場域內部的關係如何界定等問題。

（二）社會歷史結構的研究：Bourdieu 透過場域解釋藝術史在認可與信仰機制上所發生的變化，他藉由區分學院機制與自主化場域的區別、社會條件的變化釐清藝術的象徵革命究竟如何發生並且產生什麼實質的影響。他檢視學院的生產機制、沙龍的榮譽機制、機制失序與馬內的象徵革命等面向欲解釋自主化實質上就是單一信仰失效的過程。

（三）歷史案例研究：雖然社會條件足以催化文學或藝術場域的變化，然而

³ Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, trans. Susan Emanuel. (Oxford, UK: Polity Press, 1996).

⁴ Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. ed. Randal Johnson. (Oxford, UK: Polity Press, 1993).

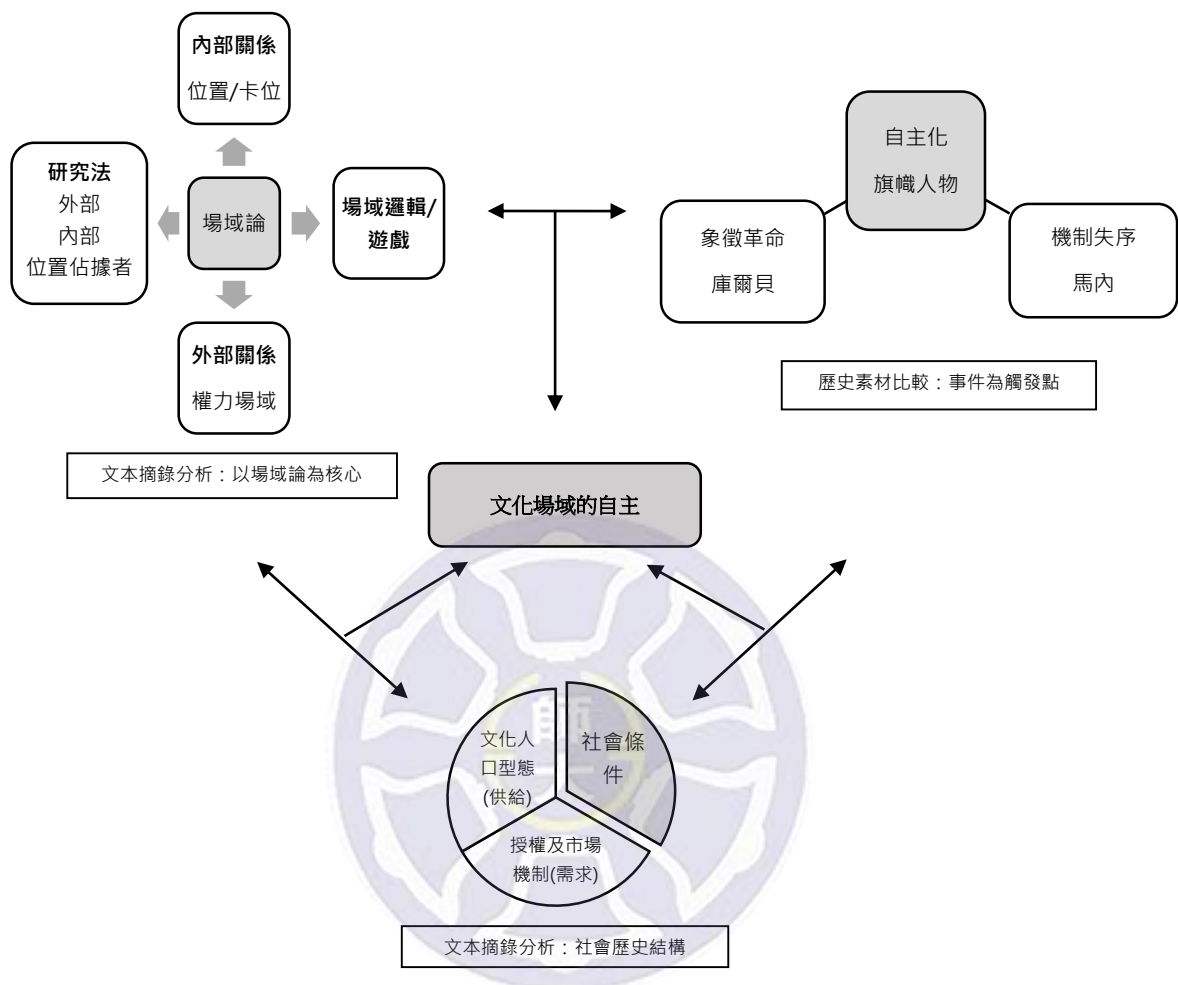
Bourdieu 仍特別重視特定幾位作家的表現，例如文學家波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire, 1821-1867）與福樓拜（Gustave Flaubert, 1821-1880）、藝術家馬內等人。但這些人如何被選擇？有無典範化的可能？等問題皆值得仔細考察。筆者在論文研究初期，接觸到畫家庫爾貝的案例，鑒於其生存時代與 Bourdieu 認為的文學場域自主化時期相符，間接開展出對此案例的分析與研究並發現社會學理論的可用與可議之處。因此，看待 Bourdieu 對特定藝術家的評價，筆者認為除直接的理論分析之外，也必須處理概念與歷史之間的問題。例如，社會學家韋伯（Max Weber, 1864-1920）曾提出「邏輯性批判研究」，他主張對歷史事件的「可能性」進行分段拆解，然後用合適的「經驗規則」來解釋。⁵

此分析法主張找出歷史事實中「經驗規律」的「有效性」，幫助我們釐清事件可能性中，哪些推測是具有價值意義的。筆者認為，運用這樣的思維判斷，能夠同時檢證社會學與歷史學者的推斷。也就是說，我們可以重新思考「場域自主化」的推論及其條件是否有效？而藝術史學者是否客觀的分析了藝術家的作品及事件？透過分析庫爾貝的社會軌跡與在沙龍機制中的表現；以及檢視 Bourdieu 認為的，馬內在資產主義的藝術機制所掀起的現代主義革命，或許都十分值得我們重新看待或修整對藝術革命與自主的認識。

（四）方法學之比較：本研究以 Bourdieu 批評 T.J. Clark 的案例，試圖理解他對藝術社會史的觀點，並且分析《關於馬內：一種象徵革命》的研究案例，釐清他認為較為科學的研究方式。提供日後研究發展的可能。

以下是原初的研究架構：

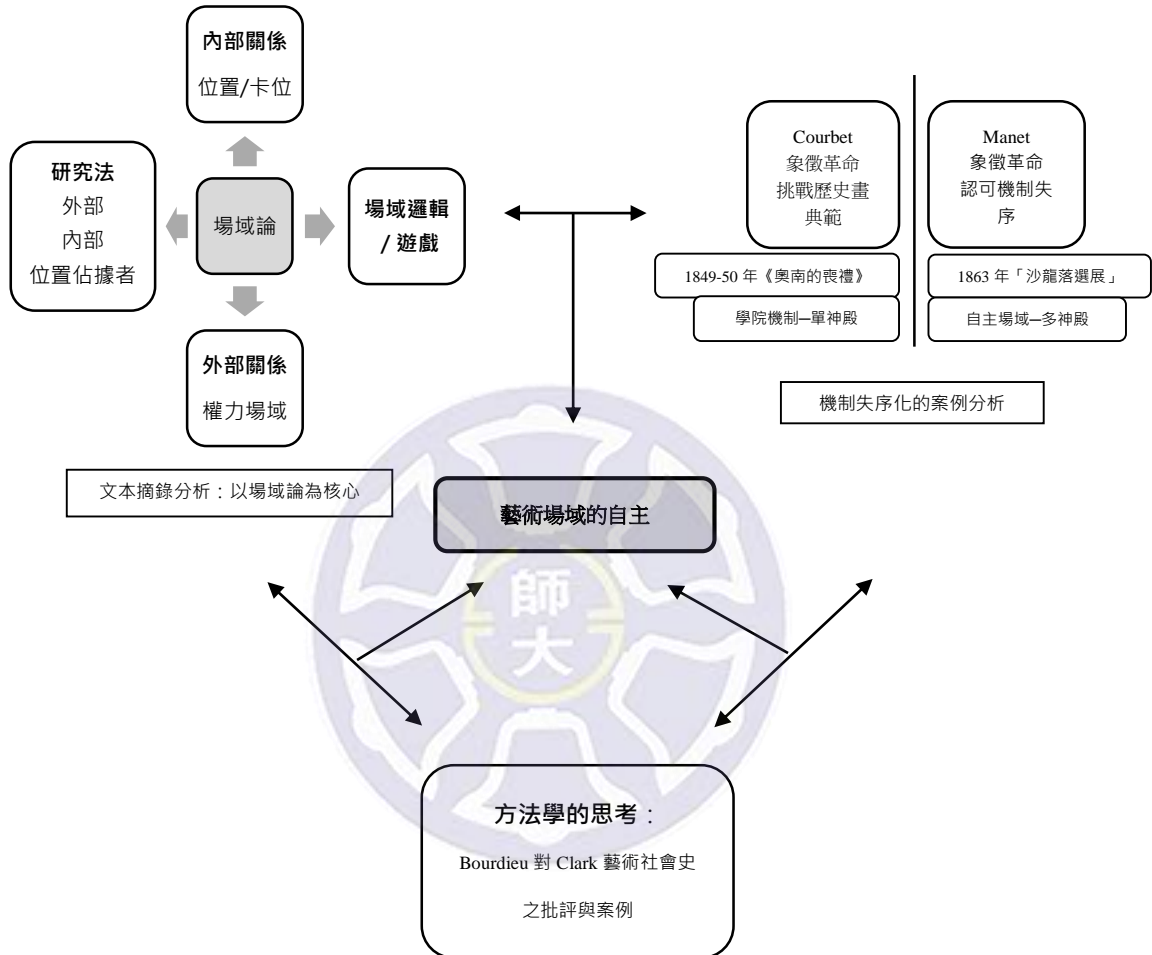
⁵ Max Weber 原著，黃振華、張與健譯，《社會科學方法論》（台北：時報，1991），頁 127-210。韋伯指出：「在闡述時不僅要應用分解和概括兩種類型的抽象觀念，而且表明對『具體事實』的歷史意義…而且直到我們能對『特定的』適時給予全部『規範』的經驗知識時，才能獲得正確的內容。」，見《社會科學方法論》，頁 195。



圖表 研究架構圖 1

上圖為筆者最初的研究架構，希望分析出的是文化生產場域自主化及社會歷史的問題。然而，釐清馬內與失序的場域之後，本研究發現 Bourdieu 選擇馬內而非庫爾貝作為論述對象，是基於「場域」來自於藝術生產和認可機制的探討，而庫爾貝象徵革命的動作並沒有完成翻轉既有機制的目的，這與社會條件不完備也有關。

考量上述發現，筆者決定將部分研究轉向方法學議題，研究架構圖調整如下：



圖表 研究架構圖 2

此外，站在操作歷史與理論互為關係的位置上，與其說開展新的概念，筆者更像是居中的協調者，讓兩者或兩者以上形成可討論的平面。法國後現代主義哲學家德勒茲（Gilles Deleuze, 1925-1995）及合著者加塔利（Félix Guattari, 1930-1992）曾提出一種生命交互作用的關係理論，探討生命原初向「混沌」（chaos）開放、探索的過程。⁶ 他們以生物體「超密碼」（transcode）具體的說明生命本能引發變異、成長的行為。德勒茲沒有從個體或主體的角度出發，「中間」（milieus）是一項屬於生命體居間性的狀態，隨時可能轉換的行為。⁷ 這些轉換的行為不是以「我」或「主體」出發，而是繁多的生態界互相交涉的行為。我認為，理論之間的對話，好比它們各自開放出一種「中間」，並轉換、交涉實行「超密碼」的過程，其干涉性具有殊異，而不具有大小。

「超密碼」在於每個中間或否定時刻給予生命體的解決作用，它落實在「中間」與「中間」的轉換基座與傳遞成分之上。德勒茲與加塔利指出：

每個中間都是被編碼的，而一種代碼又是為週期性的重複所界定的；然而，每種代碼都處於一種不斷的超密碼或轉導的狀態之中。超密碼或轉導，就是一個中間充當另一個中間的基礎方式，或相反，是一個中間建立於另一個中間之上、或消散於、被構成於另一個中間之中的方式。確切地說，中間的觀念並不是統一的：不僅生物不斷地從一個中間過渡到另一個中間，而且，中間之間也彼此過渡，它們本質上就是互通的。⁸

⁶ 有關人朝向「混沌」的過程，請見 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*, translated and foreword by Brian Massumi (London: University of Minnesota Press Minneapolis, 1987), 311-312. 中譯本見：德勒茲（Gilles Deleuze）、加塔利（Félix Guattari），《資本主義與精神分裂（卷2）：千高原（Capitalisme et Schizophrénie 2: Mille Plateaux）》姜宇輝譯（上海：上海書店出版社，2012），頁 441-444。

⁷ 在德勒茲（Gilles Deleuze）、加塔利（Félix Guattari），《資本主義與精神分裂（卷2）》一書中，譯者姜宇輝將“transcode”翻譯為「超編碼」，筆者譯為「超密碼」，而姜譯的「環境」（milieus），筆者譯為「中間」。

⁸ ‘Every milieu is coded, a code being defined by periodic repetition; but each code is in a perpetual state of transcoding or transduction. Transcoding or transduction is the manner in which one milieu serves as the basis for another, or conversely is established atop another milieu, dissipates in it or is constituted in it. The notion of the milieu is not unitary: not only does the living thing continually pass from one milieu to another, but the milieus pass into one another, they are essentially communicating.’ in Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A thousand plateaus*, 313. 參考中譯，德勒茲（Gilles Deleuze）、加塔利（Félix Guattari），《資本主義與精神分裂（卷2）》，頁 445-446。

在週期性的重複中，生命體的組份與模態隨時有可能重組，因而形成另一種組份的「中間」。「中間」的編碼隨時都在「超密碼」的轉換過程中。「超密碼」就像生物界的「轉導」(transduction)作用，它提供了生物體間開放、侵入組成、結合或改變的可能。它說明了生物體自體或居間的疆域、解疆域、再疆域的作用，可能是同時發生，並且不斷構成異質平面。「中間」屬於生物的生存本能，隨時處於不斷拆解、吸納、給予、異化的過渡狀態。「超密碼」本身以接受異質的碎片所進行，實際上打破了原本的「疆域」(territory)。⁹「超密碼」能使物種改變，形成新的組織體，它不是進化的結果，而是對原本疆界的否定。因此，筆者試圖探討，能否透過這些轉導進而解疆域的形式，拆解與重組對於社會學和藝術史的固定認知，進而使異質的「空間—時間」論述相互消融，進而達成相互交換密碼和組分的「超密碼」結果，並再次思考兩者的位置。

第三節、文獻回顧

本論文的核心是 Bourdieu「藝術場域自主化」的理論研究，同時參照藝術史的研究成果；一方面思考社會學能否提供藝術史新的研究方法或啟發，另一方面，Bourdieu 藝術研究最初所反思的對象主要是哲學，但是他所探討的自主化議題涉及到藝術轉進現代主義的重大變革，這使我們不得不回到藝術史的材料，檢證場域的方法及其最接近的藝術社會史有無差異之處。因此，站在藝術史與理論研究的觀點，本論文與台灣目前大多社會學或文化研究的角度有很大的不同。

另外，國外雖然有許多對 Bourdieu 藝術與文化研究的論著，但以藝術史作為對話素材的仍不多，與藝術較為接近的是博物館研究或對於當代藝術流派的研究。另外一個造成藝術史討論不多的原因在於，Bourdieu 關於印象派的研究《馬內：一種象徵革命》在 2013 年底才問世，而且論著尚未完成，這也使得 Bourdieu 與藝術史的對話較晚被學界認識，有待更多時間釐清。本論文囿於語言與時間因素，僅能在第五章觸及這本著作的某些面向，包括他對藝術社會史學者 T.J. Clark 的評述等等，期待未來能有較完整的討論。

⁹ 「疆域」(territory)，中譯姜宇輝譯為「界域」。見德勒茲(Gilles Deleuze)、加塔利(Félix Guattari)，《資本主義與精神分裂(卷 2)》，頁 448；Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A thousand plateaus*, 314.

壹、Bourdieu 的文化理論研究在台灣¹⁰

Bourdieu 近年來常見於臺灣的學術界，應用的領域不僅於其理論本身涉及的人類學、教育學、社會學、文化研究等等，研究者亦廣泛以之討論司法、歷史等人文學科的問題。¹¹ 由於 Bourdieu 致力於解決介於主／客觀、個體／結構之間二元對立的課題，且對於那些不言明卻真正實行於社會世界的規則的精闢分析，因而其理論廣泛地被應用於人文科學的研究中。Bourdieu 的理論雖帶有批判性卻備受爭議、理論包容性大卻較易模糊等特質，其研究方法或概念仍十分合於應用型的社會研究。其中，被引介頻率最高的詞彙莫過於「場域」、「文化資本」、「慣習」、「象徵暴力」等用來描述社會空間、社會權力、施為者社會的身體承繼相關的概念。

臺灣諸多對 Bourdieu 的研究專書中，在品味、教育及文化等幾個方面受到較多的討論，但其中以「藝術」做為討論對象的只有許嘉猷以《藝術之眼：布爾迪厄的藝術社會學理論及其在臺灣量化與質化研究》為題的研究。為瞭解臺灣目前對 Bourdieu 的研究現況，筆者擬從三個脈絡來談：¹²

一、文化研究脈絡

以文化為主的研究大致可分為理論研究與應用研究，雖然如此界定，但即便是應用研究的學者，也會分析出 Bourdieu 文化生產場域的理論輪廓，藉此與其他相關理論進行對話。

理論研究方面，早在 1991 年，高宣揚在《思與言》期刊中的兩篇論文，¹³ 就

¹⁰ 中文世界 Bourdieu 文化相關理論研究的列表請見附錄：表一。

¹¹ 例如司法研究的論文：洪建豪，〈對抗、競爭與認同的司法遊戲——布爾迪厄的司法場域分析〉（臺北：國立政治大學法律學研究所碩士論文，2012）；文學研究的論文：曾傳倫，〈以布爾迪厄之品味、生存心態論述費滋傑羅之《大亨小傳》〉（臺北：中國文化大學英國語文學研究所碩士論文，2006）等等。由於本文以藝術文化方面的研究為主，其他領域應用型研究論文後續將不列入討論範圍。

¹² 關於 Bourdieu 教育相關的研究論著為數不少，但由於本文著重在文化與藝術方面，教育研究暫不列入討論範圍，但代表性著作如：邱天助，《布爾迪厄文化再製理論》（臺北：桂冠圖書公司，2002），包含文化與教育內容，將會放在文化研究脈絡下來談。

¹³ 兩篇論文分別為：高宣揚，〈論布爾迪厄的生存心態概念〉，《思與言》，29 卷 3 期（1991.9），頁 21-76；高宣揚，〈再論布赫迪厄的「生存心態」概念〉，《思與言》，29 卷 4 期（1991.12），頁 295-304。

將 Bourdieu 的思想引介入臺灣的學術圈。第一篇，他探討「生存心態」(habitus，本文譯為「慣習」)，從語源學及影響 Bourdieu 甚鉅的 Erwin Panofsky 的理論出發，分析此術語從歌德建築和經院哲學結構上的同形性 (homologie structural，本文譯為「同構性」) 的概念中形成。接著探討「生存心態」在社會實踐中的特殊性、與資本和社會階級的關係等等；最終，還大致梳理了 Bourdieu 的學術背景。第二篇是第一篇文章的補充，篇幅短小的多，他特別將「生存心態」的生成和歷史構建、階級和個人的「生存心態」提出來談，顯然是為了補足前篇較少論述的「生存心態」對個人心智和社會結構的作用。

1994 年，陳敏郎在《思與言》中發表〈文化秩序與社會秩序：布迪厄 (P. Bourdieu) 論文化正當性的建構及其再生產〉，¹⁴ 對文化的象徵鬥爭有初步的解釋。論文中雖戮力闡釋「文化正當性」(cultural legitimacy) 及有關鬥爭和象徵等概念，卻因篇幅限制和缺乏一個場域的理論作基底，在各種大量交雜的概念釐清上稍嫌不足。隔年的《思與言》彷彿接力般，陸續刊出趙蕙鈴〈布狄厄論「文化資本」的再生產結構—文化區辨與社會區辨的社會建構過程〉及王崇名〈從『階級態度』到『個人品味』的轉換：伊利亞斯與布狄厄論西方日常生活特質之比較〉，三位作者皆是東海大學社會研究所博士班的學生。其中，趙蕙鈴分析文化資本的內涵及其在學校教育中的再建構，得出文化資本透過教育和社會位置進行再生產，而文化不平等幾乎反映了階級不可逆轉的事實。¹⁵ 另一方面，王崇名認為，伊利亞斯 (Nobert Elias, 1897-1990) 對歷史階級社會的生活研究，與 Bourdieu 認為十九世紀後的個人主義社會可以連結成一個西方社會的整體，皆反映文明向全民擴張及文化精緻化的社會習性進程。¹⁶

雖然 90 年代持續有討論 Bourdieu 理論的文章，但直至 2002 年才出現專書。高宣揚的《布爾迪厄》及文章，¹⁷ 集結他過去對 Bourdieu 的研究成果，梳理有關文化生產、「秉性」(disposition)、「場域」(field) 及「語言象徵權力」等概念，

¹⁴ 陳敏郎，〈文化秩序與社會秩序：布迪厄 (P. Bourdieu) 論文化正當性的建構及其再生產〉，《思與言》，32 卷 3 期 (1994.9)，頁 113-138。

¹⁵ 趙蕙鈴，〈布狄厄論「文化資本」的再生產結構——文化區辨與社會區辨的社會建構過程〉，《思與言》，33 卷 1 期 (1995.3)，頁 161-184。

¹⁶ 王崇名，〈從『階級態度』到『個人品味』的轉換：伊利亞斯與布狄厄論西方日常生活特質之比較〉，《思與言》，33 卷 4 期 (1995.12)，頁 171-192。

¹⁷ 專書為：高宣揚，《布爾迪厄》(臺北：生智文化公司，2002)。文章為：高宣揚，〈論布爾迪厄社會理論的象徵性和反思性〉，收入黃瑞祺主編，《歐洲社會理論》(臺北：中央研究院歐美研究所，2003)，頁 47-98。

對其文化著作的掌握與蒐羅可謂全面。在這本書中，由於他將 Bourdieu 的理論放在一個範圍較廣的人類文化學的層次來談，側重於社會象徵結構的面向；雖然處理了 Bourdieu 在語言學與人類學層次的議題，但沒有直接處理文化藝術相關的內容。與此相近，邱天助的《布爾迪厄：文化再製理論》¹⁸ 從教育的角度，深入地剖析與比較與 Bourdieu 相關的學說，包括認識論、方法學、階級和資本等議題，並探查其社會學方法論所涉及的其他重要思想之前沿及開創。兩位學者為 Bourdieu 的社會理論研究奠定礎石。

相較於高宣揚和邱天助對 Bourdieu 理論的大範圍分析，沈游振的文章則著重象徵文化產品的探討。¹⁹ 從文化生產場域的自律性與他律性原則出發，分析文化作者及產品如何透過「神崇」(consecration) 的共謀結構獲取象徵價值；另外，他也大致分析了大眾文化消費與象徵消費之間的差異。不過由於篇幅較小，能夠處理的概念有限，僅能提供理論層次的解釋，而沒有進一步的經驗或現實案例。

應用研究方面，值得注意黃俊銘的著作《音樂的文化、政治與表演》²⁰，他仔細梳理幾項文化研究的理論，特別比較 Giddens 和 Bourdieu 的「結構」、「行動」和「反思性」之間的殊異。²¹ 他的研究思考了交響樂團在臺灣權力與文化場域中所佔據的位置、慣習與資本，它們如何實踐臺灣在地化又欲展現國際性的複雜語彙、作為共同想像的「國家」。黃俊銘透過理論將交響樂團複雜的在地與公共議題包羅一起，轉化為有趣、可讀的案例。

二、品味與文化消費研究脈絡

由於《區分：品味判斷的社會批判》為 Bourdieu 在西方世界最受重視的理論研究，因此牽涉到 Bourdieu 文化理論的研究，大多會處理品味與文化消費的議題，包括前述許嘉猷與黃俊銘的研究。

劉維公從 1991 年的碩士論文〈消費文化與象徵鬥爭：消費文化理論的反省〉開始，到專書《風格社會》，包含幾篇論文，都展示了他對文化消費的高度興趣。

¹⁸ 邱天助，《布爾迪厄文化再製理論》(臺北：桂冠圖書公司，2002)。

¹⁹ 沈游振，〈析論布迪厄之象徵性文化產品的生產與消費〉，《國家發展研究》，3 卷 2 期(2004)，頁 163-186。

²⁰ 黃俊銘，《音樂的文化、政治與表演》(臺北：華滋出版社，2010)。

²¹ 黃俊銘，《音樂的文化、政治與表演》，頁 48-62。

他的碩論，提出以 Bourdieu 理論為基礎，將生活風格置入消費文化與資本邏輯的模型之中；改變馬克思主義者種資本輕消費或後現代主義者重消費輕資本的謬誤，在兩者如沙漏般的中間盲點處插入消費文化的生成結構，形成一個消費型態的直桶。²² 相對於碩論通篇對理論的分析，劉維公留德返國後，2006 年的《風格社會》展現了更靈活的社會現象分析及更多元理論工具的運用，Bourdieu 在書中也成為理論櫃中的一個抽屜。隨著當代生活的轉型，各式樣的資訊與象徵符號在全世界流竄，劉維公指出：

現今資本主義體系不再是以傳統的方式創造利潤與累積資本：不再依賴商品的「使用價值」(use value) 或「交換價值」(exchange value)，而是「符號價值」(sign value) 與體驗價值 (experience value)。²³

日常生活美學化的重要意涵在於打破生活與藝術間原本存在的二元對立化分：生活是世俗／藝術是升華、生活是平凡／藝術是精緻……等。在現代社會中，生活與藝術彼此跨越界線相互滲透，商品設計、公共藝術，以及本章所探討的生活風格，皆是我們可以輕易觀察到的日常生活美學化的現象。²⁴

文化消費的無所不在強化了我們對生活風格的認知與要求，藝術不再只聚集於少數人身上，它無孔不入地透過媒體、商標、人際關係等各式樣的媒介滲透到每個臺灣人所追求的生活價值之中。在這種潮流之下，Bourdieu 所關注的文化權力問題之重要性不減反增，因為，品味與文化消費將物質轉化成了「象徵秩序」(Symbolic order)，消費展示權力。²⁵

²² 劉維公，〈消費文化與象徵鬥爭：消費文化理論的反省〉(臺北：國立臺灣大學社會研究所碩士論文，1991)，頁 53-58。

²³ 劉維公，《風格社會》(臺北：天下雜誌股份有限公司，2006)，頁 55。

²⁴ 劉維公，《風格社會》，頁 57。

²⁵ 劉維公，《風格社會》，頁 170-171。

三、藝術研究脈絡

關於 Bourdieu 理論的藝術面向，國內雖然不多人討論；但許嘉猷和曾少千兩位學者的研究詳盡精確，使國人對此能有認識。Bourdieu 晚期集其文化理論大成之作《文化生產的場域》與《藝術的法則：文學場域的生成和結構》在許嘉猷的專文獲得最初與明晰的介紹。²⁶ 他以馬內所帶領的藝術場域的自主為核心，論述 Bourdieu 藝術場域自主化的過程及美學感知再製的過程。許嘉猷的論文對 Bourdieu 的研究有系統性的介紹、闡釋，並且提供詳盡的國外批評研究，是與本研究的方法和重點最接近的論文。此外，2011 年許嘉猷修改、集結過去對 Bourdieu 的研究，加之部分臺灣的量化研究，出版《藝術之眼：布爾迪厄的藝術社會學理論及其在臺灣量化與質化研究》一書，²⁷ 將 Bourdieu 這套量化的社會學工具用於研究臺灣民眾的藝術品味，並予以本地藝術史脈絡、國際視野等深刻反思，體現了 Bourdieusian 的實踐特質。

曾少千的專文，²⁸ 為 Bourdieu 與 Hans Haacke 《自由交流》（*Free Exchange*, 1995）²⁹ 一書提出深刻的見解與批評。《自由交流》為 Bourdieu 直接與當代藝術家 Haacke 的對談，前者有意將藝術與政治之間的利益關係赤裸裸地攤開檢視，後者則不改在創作作品時的犀利，兩人互相討論當代藝術作品在面對國家機器與大型機制的權力間所發生的問題。此書充分顯示出兩人關心的問題，對 Bourdieu 來說，象徵權力如何被利用及壓制是當代文化社會更迫切需要面臨的問題。曾少千在論文中不僅給出豐富的藝術史材料，又謹慎地沿著 Bourdieu 的思想脈絡前進；藝術場域的真實情況與社會學架構的交鋒在曾少千筆下詳盡清晰，精彩再現出史與論之間的遭逢。她認為，雖然社會學與藝術的語境差異甚大，但兩人在差異中亦找到共同信念，包括：首先，「……否定天才的神話，強調藝術所發展的歷史脈絡和所牽涉的意識型態。」³⁰ 再者，「兩人自六〇年代起皆從事文化人口的研究……。」³¹ Haacke 研究受爭議的藝術潛在受眾，而 Bourdieu 則關注博物館觀眾與階級差異的關係。第三，雖然手法不同，但兩人皆重視文化自主性 Haacke

²⁶ 許嘉猷，〈布爾迪厄論西方純美學與藝術場域的自主化〉，頁 357-429。

²⁷ 許嘉猷，《藝術之眼：布爾迪厄的藝術社會學理論及其在臺灣之量化與質化研究》（臺北：唐山出版社，2011）。

²⁸ 曾少千，〈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 卷 1 期（2002.3），頁 45-105。

²⁹ Pierre Bourdieu and Hans Haacke, *Free Exchange* (Oxford: Polity Press, 1995).

³⁰ 曾少千，〈藝術與社會學の交會〉，頁 92。

³¹ 曾少千，〈藝術與社會學の交會〉，頁 92。

與政黨或企業體制競爭，Bourdieu 則研究場域的自律性。第四，兩人接觸及專業圈以外的社會大眾。最終，曾少千認為在交談之前，已分別在藝術與社會學的領域實踐他們共同關懷的議題，未來跨領域的交流值得期待。³²

四、博物館研究脈絡

由於 Bourdieu 理論兼顧結構與施為者之間、關心文化再製等諸多面向，1990 年代之後，國內外的學者將它引入新興的博物館研究之中。1995 年，賴嘉玲的碩士論文以 Bourdieu 文化生產場域的理論為基底，探討台灣博物館場域在九〇年代社會結構與藝術市場機制變化下所產生的整體變動。她認為，新興菁英勢力的崛起，使中華傳統為主的原場域支配者受到挑戰，讓原先實行社教功能的博物館必須改變經營方針、轉向展覽為主的經營模式。因而：「……博物館從一個具有相對自主性的侷限性場域，慢慢朝向大規模文化生產場域邁進」。³³ 莫內展覽引進故宮博物院反映了台灣原有的文化霸權在社會時空下的消解與文化參與型態的轉變。

2004 年，她的博士論文將博物館研究拓展到全球化發展的領域。以北京故宮博物院與台北故宮博物院為對象，將兩者置入「全球博物館場域」的理論之中。

憑藉博物館的流動藏品、跨國共同策展、跨國的經濟援助等，國際巡迴展覽（international traveling exhibition）為博物館跨越國家疆界的一種跨國際的「共同生產」作品。國際巡迴展成為全球博物館場域的一種鬥爭的新策略，它不僅被動地取決於博物館的競爭，也積極地表現一種轉化博物館世界的國際競技場。³⁴

³² 曾少千，〈藝術與社會學的交會〉，頁 93-95。

³³ 賴嘉玲，〈莫內故宮展與臺灣社會文化變遷——一個文化生產場域的個案研究〉（臺北：國立臺灣大學社會學研究所碩士論文，1995），頁 78。

³⁴ 'Through the flows of museum collections, cross-national curatorial co-operation, supported by cross-national financial support, ITE (international traveling exhibition) performs as a transnational "co-produced" work linking museums across national borders. ITE becomes a new strategy of struggle within the global museum field, which is not only passively decide by museum competition, but also actively performs as a new international arena able to transform the museum world.' in Chia-Ling Lai, "Museums in Motion" (UK: Ph.D. Thesis Lancaster University in Sociology, 2004), III.

其論文積極透過 Foucault、Bourdieu、Habermas 等理論引介到博物館跨國研究的趨勢中，除了反映跨國展覽在當代博物館場域中的積極與複雜性，也意味著 Bourdieu 的場域研究持續且廣泛地被應用於各領域的文化研究。

五、臺灣研究數量與學位論文

隨著 Bourdieu 知名度提高與譯作增加，理論和應用的能見度增加。臺灣地區，中文期刊的部分，搜尋「華藝線上圖書館」的網站，³⁵ 以「Bourdieu」為關鍵字，中文電子期刊（CEPS）的篇數高達 193 筆；縮小搜尋「文化」關鍵字，則有 93 筆；「藝術」為關鍵字也有 14 筆。若搜尋「臺灣博碩士論文知識加值系統」，³⁶ 光使用有關 Bourdieu 文獻的就高達 4354 筆，以「Bourdieu」為關鍵字或標題的達 64 筆，縮小關鍵詞範圍至「藝術」有 27 筆，顯見 Bourdieu 學說在臺灣的蓬勃發展。不過，專門研究 Bourdieu 文化藝術理論的論文則只有 2004 年張禎松的〈布爾迪厄藝術社會學之研究〉，³⁷ 且內容多為《藝術的法則》一書的內容轉譯，並沒有提出太多的個人觀點或闡釋。

1992 到 2000 年，在東吳大學社會學系高宣揚教授的指導下，產生了多篇研究 Bourdieu 理論的學位論文。³⁸ 其中，王經武的碩士論文〈論布爾迪厄的攝影社會學〉，研究 Bourdieu 早期對攝影的研究，認為：

攝影重要的意義就在於它是一種實踐的活動，是屬於社會和歷史脈絡

³⁵ 《華藝線上圖書館》，<http://www.airitilibrary.com/>（檢索日期：2015 年 1 月 4 日）。

³⁶ 《臺灣博碩士論文知識加值系統》，<http://ndltd.ncl.edu.tw/cgi-bin/gs32/gswweb.cgi/login?o=dwebmge>（檢索日期：2015 年 1 月 4 日）。

³⁷ 張禎松，〈布爾迪厄藝術社會學之研究〉（嘉義：國立嘉義大學視覺藝術研究所碩士論文，2004）。

³⁸ 包括：王經武，〈論布爾迪厄的攝影社會學〉（臺北：東吳大學社會學研究所碩士論文，1992）；吳宗昇，〈布爾迪厄的關係性階級新模式分析〉（臺北：東吳大學社會學系碩士論文，1996）；陳柳朱，〈論布爾迪厄和紀登斯關於行動與結構的理論〉（臺北：東吳大學社會學系碩士論文，1997）；王信惠，〈布爾迪厄的語言象徵性權力概念之研究〉（臺北：東吳大學社會學系碩士論文，1997）；黃哲上，〈布爾迪厄關於文化場域自律性分析之探討〉（臺北：東吳大學社會學系碩士論文，1999）；張俊陽，〈論語言的協調性與策略性：哈伯馬斯與布爾迪厄的語言實踐觀比較研究〉（臺北：東吳大學社會學系碩士論文，1999）。以及，與文化消費應用相關的：朱文妮，〈台灣地區文化消費行為中的區分現象〉（臺北：東吳大學社會學系碩士論文，2000）。

內的一種特殊活動。……且在此以前的美學家和文藝理論家只從藝術及其社會功能的角度看待攝影，而布爾迪厄正是第一個從社會學的角度，去探索攝影藝術的人。³⁹

他分析 Bourdieu 所認為的，攝影作為社會群體的秉性、生存心態、心靈結構的產物，涉及階級的美感和品味判斷，這些因素如何外化到攝影者的選擇與實踐之上。⁴⁰ 就技術層面來說，攝影不像藝術的其他媒材，需要長期的教育訓練；⁴¹ 相反，它的媒材特質恰巧提供直接反映攝影者身分，作為「誰？」的一面鏡子：「誰來拍照，你是誰，誰是你，就代表著相片的形式與內容。」⁴² 除此之外，王經武援引高夫曼(Erving Goffman)的理論交互討論被攝影者，還回溯了波特萊爾(Charles Baudelaire, 1821-1867)、班雅明(Walter Benjamin, 1892-1940)、巴特(Roland Barthes)等人對攝影的評論方式。在眾多研究 Bourdieu 的學位論文裡，此篇與藝術理論最直接相關。

黃哲上的碩士論文以「文化場域自律性」為研究對象，在眾多理論分析的論文中，與本文研究較相關。他從馬克思(Karl Marx, 1818-1883)、涂爾幹(Émile Durkheim, 1858-1917)、韋伯三大社會學傳統說明 Bourdieu 理論的淵源；在基本理論分析的部分，他特別重視場域論在知識論中所扮演的，是一種針對複雜的社會實體運作方式的象徵性思考。⁴³ 另一方面，他也著重行動者與場域之間的互為關係、語言在場域之中的象徵運作邏輯、象徵權力的運作等等。可以說，黃哲上清楚分析了場域作為一種知識工具，操作在理論的構建與社會的實體之間的複雜面貌。與黃哲上的論文相互呼應，蕭旭智〈從實體到關係—Pierre Bourdieu 實作理論之探討〉為解決知識論上的實體及關係論題，採取社會哲學的批評方式，討論主客體二元對立的困境及 Bourdieu 面對此癥結的策略—實作理論。⁴⁴ 在 Bourdieu 的許多概念諸如：慣習、資本、場域之中都能探查到實作理論的精神，實作感(practical sense)、實作信念(practical belief)是一種屬於行動者身體的傾

³⁹ 王經武，〈論布爾迪厄的攝影社會學〉，頁 26。

⁴⁰ 王經武，〈論布爾迪厄的攝影社會學〉，頁 36-42。

⁴¹ 王經武，〈論布爾迪厄的攝影社會學〉，頁 64。

⁴² 王經武，〈論布爾迪厄的攝影社會學〉，頁 65。

⁴³ 黃哲上，〈布爾迪厄關於文化場域自律性分析之探討〉，頁 50-51。

⁴⁴ 蕭旭智，〈從實體到關係——Pierre Bourdieu 實作理論之探討〉(新竹：國立清華大學社會研究所碩士論文，1999)。

向與狀態，在進入場域的實作中構成一種理所當然（doxa）。⁴⁵ 蕭旭智運用海德格的術語，認為「實作（practice）即是此在（De-Sein）。」⁴⁶ 原因在於，Bourdieu 以實作構成社會世界的存在，且實作只有關係、是浮動和虛無，從來不是實體的存在。⁴⁷ 此外，上述兩篇論文共同都提到了 Bourdieu 認識論的反思性，懷疑社會科學的方法、懷疑學科的既有價值，以及研究者本身所處的位置。本文在後續也會提出對 Bourdieu 反思性的看法。

相較於東吳大學的論文注重理論的研究，東海大學的研究生則較關注文化與品味的議題。邱炫元的碩士論文〈台中市市民的文化、休閒消費—階層品味與文化政策之反思〉，以其參與朱元鴻教授主持《台中市市民風格研究》的資料作參考，分析「各個不同階層對於文化和休閒活動的消費是否有差異？」其差異的原因和階層是否有關；又是如何達到「文化資源民主化」等反思。⁴⁸ 在他的研究中發現，對多數受教程度低和藍領工作者來說，文化似乎不是必需品；⁴⁹ 甚至，臺灣的普羅大眾參與文化活動的比率也不高。⁵⁰ 因此，他指出雖然消費能力和文化知識的擁有是影響文化和休閒消費的關鍵因素；⁵¹ 但究竟政府高呼的「文化均富」之理念，是否能讓平時不參與文化活動的群眾有感，還需要更多兼顧不同受眾和次文化的行政規劃。⁵² 或許，現今臺灣群眾對於文化的參與已然有別於 90 年代的社會調查，但文化參與的量與質能否提升，依舊是政府和有關單位必須持續思考的議題。

蕭芬芳的碩士論文〈日常生活的社會（再）團體化—對布迪厄（P. Bourdieu）品味觀點之探討與反省〉，從階級的歷史生成出發，梳理馬克思、韋伯、Bourdieu 的觀點；進一步討論品味在西方的歷史過程，處理了從伊里亞斯的禮儀到 Bourdieu 的藝術研究的階級形成。⁵³ 由於她認為，與其以西方階級的論點解釋臺灣的社會現象，不如以「社會如何團體化（grouping）」討論臺灣當下的狀況；⁵⁴

⁴⁵ 蕭旭智，〈從實體到關係〉，頁 23-37。

⁴⁶ 蕭旭智，〈從實體到關係〉，頁 47。

⁴⁷ 蕭旭智，〈從實體到關係〉，頁 43-54。

⁴⁸ 邱炫元，〈台中市市民的文化、休閒消費——階層品味與文化政策之反思〉（臺中：東海大學社會學研究所碩士論文，1993），頁 2-3。

⁴⁹ 邱炫元，〈台中市市民的文化、休閒消費〉，頁 120。

⁵⁰ 邱炫元，〈台中市市民的文化、休閒消費〉，頁 127。

⁵¹ 邱炫元，〈台中市市民的文化、休閒消費〉，頁 126。

⁵² 邱炫元，〈台中市市民的文化、休閒消費〉，頁 119-122。

⁵³ 蕭芬芳，〈日常生活的社會（再）團體化——對布迪厄（P. Bourdieu）品味觀點之探討與反省〉（臺中：東海大學社會學研究所碩士論文，1996）。

⁵⁴ 蕭芬芳，〈日常生活的社會（再）團體化〉，頁 1-5。

因此，她從 Bourdieu 的美感經驗著手，分析臺灣民眾參加藝文活動、書畫飲茶等文化符碼的使用與中國士農工商階級傳統的關連，消解了對西方理論的生硬移植。

⁵⁵ 對於臺灣社會到底適不適合以品味言行作為團體分類的判準？蕭芬芳認為：

若台灣社會結構是一種「小團體」的型構。那麼台灣社會之「物質性的生活規則」，呈現出來的意義可能又是另一番風貌。此時，分析、考察台灣社會之品味言行的方法，及其彰顯的意義，行動者使用時透顯的意向，都不同於布迪厄分析下的品味言行。事實上，從「關係社會」的角度，再思索行動者之品味言行，是比較貼切台灣社會事實的作法，也是了解生活結構與社會結構之關聯的研究方向。⁵⁶

如此，反映出臺灣社會群體的多元面向，似乎不該囿於特殊團體或階級的劃分，而是必須活用關係性或其他更廣闊的視野，對社會行動者的文化價值進行更深入的探查。

至於應用型學位論文的方面，前述提過許多領域都會援引 Bourdieu 的理論。與文化藝術相關的大致包含：吳廷勻的論文，從閱聽人的角度探討藝術電影迷的愛好如何產生及具體實踐活動的反應；⁵⁷ 江珮慈的論文研究觀畫邏輯與教育的關係，但由於尚未公開，無法進一步討論。⁵⁸ 在應用論文的方面，大眾傳播學系領域占極大部分。

有關大陸地區的中文研究，囿於時間與篇幅的限制，筆者僅於附錄羅列相關的專書，並未細究。初步的閱讀發現，大陸與臺灣對於 Bourdieu 的理解沒有太大的出入；不過，在文化藝術的博碩士論文方面，大多是對 Bourdieu 理論的闡釋，博士論文僅有李占偉的博士論文〈布爾迪厄文藝思想研究〉⁵⁹ 與文藝方面相關；碩士論文的數量則十分龐大，從「中國優秀碩士學位論文全文數據庫」中搜尋有

⁵⁵ 蕭芬芳，〈日常生活的社會（再）團體化〉，頁 81-92。

⁵⁶ 蕭芬芳，〈日常生活的社會（再）團體化〉，頁 92。

⁵⁷ 吳廷勻，〈藝術電影迷與台灣電影消費階層化現象之研究：以布迪厄（Bourdieu）文化社會學為研究取徑〉（臺北：淡江大學大眾傳播學系碩士論文，2006）。

⁵⁸ 江珮慈，〈審美的社會構成：具有藝術教育背景者觀畫邏輯的研究〉（花蓮：慈濟大學傳播學系碩士論文，2014）。

⁵⁹ 李占偉，〈布爾迪厄文藝思想研究〉（山東：山東師範大學文藝學博士論文，2011）。

關「Bourdieu」與「藝術」的主題達 68 筆，⁶⁰ 理論相關的有：王聖華〈布迪厄的藝術場理論〉⁶¹、方董平〈文化資本的理論與實踐研究〉⁶²、張倩〈皮埃爾·布迪厄及其《藝術的法則：文學場的生成和結構》研究〉⁶³、王洋〈習性及藝術場概念的批判性釋義〉⁶⁴、范長江〈布爾迪厄文學遊戲理論初探〉⁶⁵ 等等，本文暫且不一一回顧。

貳、翻譯著作⁶⁶

隨著學者的討論與中文譯本的出現，臺灣與中國大陸的學術界在 2000 年之後對 Bourdieu 的認識日趨深入及多元。中文世界的讀者較為熟悉的著作包含：人類學方面的《實作理論綱要》(*Esquisse d'une théorie de la pratique*, 1972)；媒體相關的《布赫迪厄論電視》(*Sur la television*, 1996)；教育層面與巴斯宏 (Jean-Claude Passeron) 合著的《再製：一種教育系統理論的要點》(*La reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, 1970)⁶⁷、《學院人》(*Homo Academicus*, 1984，尚無中文翻譯)及《國家菁英：名牌大學與群體精神》(*La Noblesse d'État. Grandes écoles et esprit de corps*, 1989)；探討文化品味的《區分：品味判斷的社會批判》(*La distinction, Critique sociale du jugement*, 1979，尚無中譯)；文學與藝術領域的《藝術的法則：文學場域的生成和結構》(*Les Règles de l'art. Genèse et Structure du Champ Littéraire*, 1992)、《文化生產的場域》(*The Field of Cultural Production*, 1993，尚無中譯)等；還有較容易入門的訪談論集，包括《所述之言：布赫迪厄反思社會學文集》(*Choses dites*, 1987)和與華康德 (Loïc Wacquant, 1960-) 對談的《布赫迪厄社會學面面觀》(*An Invitation to Reflexive*

⁶⁰ 《中國優秀碩士學位論文全文數據庫》，

<http://cnki50.csis.com.tw/kns50/Navigator.aspx?ID=CMFD> (檢索日期：2015 年 1 月 4 日)。

⁶¹ 王聖華，〈布迪厄的藝術場理論〉(山東：山東師範大學藝術學碩士論文，2008)。

⁶² 方董平，〈文化資本的理論與實踐研究〉(廣西：廣西師範大學文藝學碩士論文，2010)。

⁶³ 張倩，〈皮埃爾·布迪厄及其《藝術的法則：文學場的生成和結構》研究〉(甘肅：西北師範大學文藝學碩士論文，2010)。

⁶⁴ 王洋，〈習性及藝術場概念的批判性釋義〉(浙江：中國美術學院藝術學碩士論文，2011)。

⁶⁵ 范長江，〈布爾迪厄文學遊戲理論初探〉(河北：河北大學文藝學碩士論文，2011)。

⁶⁶ 中文翻譯著作列表見附錄：表二。

⁶⁷ 中文譯者刑克超將此書譯為《再生產：一種教育系統理論的要點》(見附錄表二 翻譯著作)，但本文因貼近原意和行文方便，除保留前述幾篇論文本身使用「再生產」的說法之外，統一將 reproduction 一詞翻為「再製」。

Sociology, 1992) 等等。

Bourdieu 的著作近年來大量翻譯成中文，其中又以 1998 年李猛、李康翻譯的《實踐與反思：反思社會學導引》(同 2009 年《布赫迪厄社會學面面觀》)、2002 年林志明翻譯的《布爾迪厄論電視》、2004 年宋偉航翻譯的《實作理論綱要》及 2010 年陳逸淳翻譯的《所述之言》最為重要。這些譯本之所以重要的原因在於，它們提供了中文世界對 Bourdieu 理論經典較為精確的認識。此外，理解 Bourdieu 的入門書《布赫迪厄社會學的第一課》也有很好的中文譯本。

參、Bourdieu 的文化著作及本文研究對象⁶⁸

Pierre Bourdieu 於英美世界最具影響力的著作《區分》的英文譯本，在他 1981 年接任法蘭西公學院第六部門的社會學主任的後三年 (1984) 問世，引起學界的矚目與廣泛的討論。然而，Bourdieu 的學術起點並非始於社會學，他最初接受哲學的高等教育，於 1953 年完成有關萊布尼茲的論文，由於這段經歷，使他日後深刻反省法國高等教育體制。⁶⁹ 實際上，Bourdieu 在人類學或教育方面的影響力早於文化理論，人類學的研究與其 1955 到 1957 年在阿爾及利亞服兵役有關，回到法國後持續進行對卡爾拜人 (Kabyle people) 的研究。人類學相關的著作包括：1958 年的《阿爾及利亞人的社會學研究》(*Sociologie de L'Algerie*) 與 1972 年的《實作理論綱要》；教育方面，1964 年的《繼承人：學生和文化》(*Les Héritiers, Les Etudiants et la Culture*)、1970 年的《再製》等皆受重視。1964 年，Bourdieu 擔任高等研究實用學院 (École Pratique des Hautes Études) 第六部門的主任；1968 年起更接管由 Raymond Aron (1905-1983) 創立的歐洲社會學研究中心 (Centre de Sociologie Européenne)，在學界具有深刻的影響力。

雖然 Bourdieu 的文化社會學的發展稍晚，但 1960 年代已萌生興趣，研究對象遍及知識分子、攝影、博物館、文學至藝術領域。其討論的重點集中在兩個領域：1. 品味與階級關係的研究 2. 文學與藝術場域的生成。這兩項重點的差異亦

⁶⁸ Bourdieu 文化相關著作見附錄：表三。

⁶⁹ 皮耶·布赫迪厄 (Pierre Bourdieu)，《所述之言：布赫迪厄反思社會學文集 (Chose Dites)》，陳逸淳譯，(臺北：麥田、城邦文化出版，2010)，頁 29-31。

可反映出 Bourdieu 研究的分期：相較於早期研究著重於文化受眾的經驗調查（重要著作有：研究攝影的《中等藝術：攝影的社會用途》（*Un art moyen, essai sur les usage sociaux de la photographie*, 1970）、博物館愛好的統計分析《藝術之愛：歐洲博物館與其公眾》（*L'amour de l'art, Les musées d'art et leur public*, 1966）與 1979 年研究品味與階級關係的《區分》），九〇年代以後的著作則轉向對文化生產者及場域生成的分析，包括探討文化場域的《藝術的法則：文學場域的生成與結構》（1992）及《文化生產場域》（1993）與身後出版的課堂講稿《馬內：一種象徵革命》（*Manet, une revolution symbolique*, 2013）。此外，兩個階段的研究取徑也不盡相同：相較於八〇年代以前使用大量統計分析調查受眾喜好、品味與社會階級的關係，九〇年代以後的著作則傾向一種社會歷史的論述分析。本研究即針對 Bourdieu 後期之研究，希望能理解他對文化生產者特殊的場域研究方式。

在此簡要說明 Bourdieu 後期著作的研究對象與內容。「文學」是 Bourdieu 探討文化生產場域的第一項計畫。1992 年出版的《藝術的法則》探討文化生產場域在社會及政治因素影響下結構和權力的改變，交雜波特萊爾和福樓拜等作家的象徵革命導致新的文化認可規則的出現。雖然全書的重心在於分析一種擺脫外部制約的、新的藝術場域認可權和信仰如何產生和實踐的過程；但筆者認為，Bourdieu 亦含有欲解構一個由哲學家、藝評家和文學家等專業評論者一握有話語權的人一所共築的神話般論述空間的積極企圖。這個空間予以讀者延伸想像的可能；其一致性是將文學和藝術的創造揚升到特殊、猶如古代的宗教般不可褻瀆的地位。

第二項應該被關注的著作是，1993 年出版的《文化生產場域》一書一由「文化生產場域」、「福樓拜和法國文學場域」、「純粹凝視：關於藝術的文章」三區塊、十篇文章構成一呈現出 Bourdieu 對文學和藝術菁英領域的理論和歷史的全面性思考。由於文章寫成的年代不盡相同，此書也提供了讀者理解 Bourdieu 研究焦點變化的一種方式。綜觀十篇文章，〈馬內與機制化的失序〉成文最晚，對馬內的討論具有指標性的意義，其他兩篇關於藝術的專文由前述的研究方向可知，屬於 Bourdieu 探討觀眾感知及感知系統生成的部分。

肆、外文研究⁷⁰

Bourdieu 的社會學媒合結構與行為者的研究取徑，某種程度上解決了主觀與客觀理論間對立的問題，受到廣泛的討論與應用。1977 年開始，伴隨多本重要著作的翻譯，Bourdieu 的理論開始受到英美學者的重視，相關的二手文獻大量增加。然而，相較於中文世界對其理論的大量引用及褒多於貶，英美世界的批評顯得格外的多且廣。姑且不論 Bourdieu 理論的完善或精緻與否，這三十幾年來的確激起了西方學術界的許多火花。筆者先回顧幾篇對 Bourdieu 重要著作的評論：

Paul DiMaggio 專文對《再製》與《實作理論綱要》進行討論，指出許多重要的理論觀點。⁷¹ 首先，他認為 Bourdieu 「……致力於建構一個普遍可應用的社會學實踐，這項實踐可以揭露合法性、權力的誤識和『象徵暴力』，他相信這些內在於運作的任何社會系統。」⁷² Bourdieu 修正涂爾幹和馬克思的一些取徑進行對文化、權力和階層化（stratification）的研究。再者，Bourdieu 從不是簡單的主觀主義或其他像是結構主義、現象學的論者，實際上，他在《實作理論綱要》中花了一些篇幅解釋對這些社會科學基本問題的看法。如果僅透過結構解釋社會現象，就忽略了行為者的自我動機、自利等主觀方面原因；反之亦然。Bourdieu 的目標是理解「……『人類行為的知識』——有關個體行為者和客觀結構的互為的知識——避免落入『無主體哲學』的陷阱……。」⁷³ 第三，Bourdieu 是第一個對高等教育的階層化系統作為一個使階級不斷再製的基礎機制，學校就是一個合法化和再製社會區分的場所。⁷⁴ 而為了清楚說明階級差異如何產生，Bourdieu 引用「慣習」這個概念，DiMaggio 認為，這是其理論中使客觀結構和主觀行為連結起來的解圍者（*deus ex machina*）。⁷⁵ 第四，「Bourdieu 涉及階級鬥爭。但是與他最相關的，並非介於勞工和資產階級的鬥爭，而是在宰制階級中——介於富有經濟和文化資本

⁷⁰ Bourdieu 外文相關研究，見附錄：表四。

⁷¹ Paul DiMaggio, "Review essay: On Pierre Bourdieu," *American Journal of Sociology* 84: 6 (1979): 1460-1474.

⁷² 'He has further aimed to construct a generally applicable sociological practice which unmasks the legitimations, misrecognitions of power, and "symbolic violence" inherent, so he believes, in the functioning of any social system.' in Paul DiMaggio, "Review essay," 1460.

⁷³ 'By setting as his goal the acquisition of 'praxeological knowledge' — knowledge about the interaction of individual actors and objective structures — Bourdieu attempts to avoid the pitfalls of a "philosophy without subject", structural explanation resting on little more than the interpretative skill of its purveyor.' in Paul DiMaggio, "Review essay," 1462

⁷⁴ Paul DiMaggio, "Review essay," 1463.

⁷⁵ Paul DiMaggio, "Review essay," 1464.

區塊之間來說。」⁷⁶ 他重視法國社會統治階級中，擁有經濟資本的一方與擁有文化資本的一方之間的顛倒邏輯。最後，Bourdieu 最關心的「階級」與馬克思建立於生產關係上的「階級」不盡相同。DiMaggio 認為：「階級，對 Bourdieu 來說，同時是涂爾幹式的團體分享經驗和集體表現的範疇，和韋伯式的行動者為了不同的貨物和服務而力圖獨佔市場的概念。馬克思的影響比較多出現在爭論的風格而非其內容中。」⁷⁷ 很顯然，Bourdieu 所談的階級並非一個權力固著的團體，而是一種以最大效能為驅使、因「慣習」而結合、以相似的策略追求集體利益的一群人。⁷⁸ 總的來說，DiMaggio 從 Bourdieu 在教育 and 人類學著作的角度出發，具體而微地分析這個猶如百科全書式的社會學家，如何修正傳統社會學的取徑，與透過社會觀察建構出介於結構和行為者間的理論框架，並且影響到歐陸以外的英美社會學界。

截至 1989 年，Bourdieu 已有七本英譯出版；隨著其著作的重要性增長，Rogers Brubaker 針對 1987 年英譯的《所述之言》進行評論。⁷⁹ 《所述之言》內含四個訪談與十一篇包含講課與演說的小篇文章；Brubaker 認為在 Bourdieu 廣受歡迎卻時常被表面解讀而誤解的情形下，是適合讀者簡明理解其概念的重要著作。Rogers Brubaker 指出，雖然這本口語著作被某些學者認為概念重複、過分簡化等缺點，但它使繁雜觀念更容易理解且清晰化的特性，瑕不掩瑜。在文末，Brubaker 也指出理論的侷限，Bourdieu 雖自許其社會理論為「普遍的人類學」（“universal anthropology”），實際上卻可能不適用於法國以外的國家。Brubaker 認為 Bourdieu 重視跨一場域（cross-field）更甚於跨一國際（cross-national）；⁸⁰ 因此，其理論是否能放諸四海皆準，仍必須審慎考慮。

David Gartman 對《區分》一書的評論中，⁸¹ 認為 Bourdieu 與法蘭克福學派（Frankfurt school）對大眾文化的哲學與抽象思考相比，他對文化品味的分析全

⁷⁶ ‘Bourdieu is concerned with class struggle. But the struggles that concern him most are not battles between workers and capitalists but conflicts within the dominant class—between sectors rich in, respectively, economic and cultural capital.’ in Paul DiMaggio, “Review essay,” 1465.

⁷⁷ ‘Class, for Bourdieu, is both a Durkheimian category of groups sharing experiences and collective representations, and a Weberian notion of sets of actors attempting to monopolize markets for different goods and services. Marx’s influence appears more in argument’s style than in its substance.’ in Paul DiMaggio, “Review essay,” 1470.

⁷⁸ Paul DiMaggio, “Review essay,” 1470.

⁷⁹ Rogers Brubaker, “Review of Pierre Bourdieu, *Choses Dites*,” *Contemporary Sociology* 18: 5 (1989): 783-84.

⁸⁰ Rogers Brubaker, “Review of Pierre Bourdieu, *Choses Dites*,” 784.

⁸¹ David Gartman, “Culture as Class Symbolization or Mass Reification? A Critique of Bourdieu’s *Distinction*,” *American Journal of Sociology* 97: 2 (Sep., 1991): 421-447.

然是經驗性的；並且幾乎拋棄了法蘭克福學派所認為的文化共謀的觀點。⁸² 此外，Gartman 指出兩個 Bourdieu 理論的瑕疵：

其一，我認為 Bourdieu 過分地將他作為階級象徵的文化模型擴展到競爭遊戲中。……Bourdieu 忽略了物質文化的具體化，因為其理論是非歷史的且無法掌握資本主義文化的特殊性和立基於生產關係之上的改變。

第二，我認為 Bourdieu 無法掌握物質文化的具體化的原因在於一個更基礎的瑕疵——一個結構主義者的文化概念，將文化選擇約減到結構必然的被動再製中。⁸³

關於非歷史的問題，Gartman 指出，Bourdieu 為解釋文化合法性，沿用韋伯的信念系統（system of beliefs）概念，卻忽略了韋伯將神寵的權威（charismatic authority）用於前資本主義的社會；因此 Bourdieu 把前資本主義社會的神寵意識形態泛化到資本主義的社會，而無法解釋歷史的特殊性。⁸⁴ 而針對第二點，Gartman 認為，「Bourdieu 意義上的行為者事實上沒有實踐或選擇任何事情……因為他們的行為和選擇都先被他們的慣習決定。」⁸⁵ 通篇看來，Gartman 似乎無法接受 Bourdieu 避談歷史及現實物質的問題，而經常陷入其理論建構的套套邏輯，反面論述因此遠多於正面評價。

Bourdieu 的許多理論架構看似容易援引，卻具有其模糊性和不同案例的適用性。以 Bourdieu 和 Passeron 創發的「文化資本」（cultural capital）的概念為例，Michèle Lamont 與 Annette Lareau 認為由於文化逐漸被重視與討論，這個概念經

⁸² David Gartman, "A Critique of Bourdieu's *Distinction*," 422.

⁸³ 'First, I argue that Bourdieu overextends his model of culture as class symbols in a game of emulation....Bourdieu ignores the reification of material culture because his theory is ahistorical and fails to grasp the specificity of the culture of capitalism and the changing relations of production on which it is based.'; 'Second, I show that Bourdieu's failure to grasp the reification of material culture is grounded in a more fundamental flaw — a structuralist conception of culture that reduces cultural choices to passive reproductions of structural necessities.' in David Gartman, "A Critique of Bourdieu's *Distinction*," 422.

⁸⁴ David Gartman, "A Critique of Bourdieu's *Distinction*," 436.

⁸⁵ 'So Bourdieu's actors do not really act or choose anything — 'these enacted choices imply no acts of choosing' (Bourdieu, *Distinction*, 474) — for their actions and choices are predetermined by their habitus.' David Gartman, "A Critique of Bourdieu's *Distinction*," 438.

常被使用，卻容易混淆。⁸⁶ 他們認為「文化資本」的說法比起過去理論者（韋伯、韋伯倫）對階層和文化關係的解釋更為複雜，但卻有助於我們理解社會階層化系統如何維持，並持續發生效應。⁸⁷ 而研究或應用「文化資本」的難題在於，這項概念雖然起始於 Bourdieu 對教育的調查，⁸⁸ 卻幾經轉換，從《繼承人》、《再製》到《區分》意義不盡相同。他們指出：「在《區分》中，文化資本扮演一個極端不同的理論角色：它是一個階級位置的指標和基礎；文化態度、愛好和行為被概念化為『品味』，而『品味』被社會選擇所驅使。」⁸⁹ 與之前《繼承人》與《再製》中帶有學院標準或文憑的意味全然不同。由於「文化資本」意義在不同時期的遞嬗，導致它形成無法構成階級位置、反映階級特性、構建權力來源等矛盾且模糊的狀況。Lamont 和 Lareau 因此提出建言：

因為這項原因，我們提議將文化資本定義為**機制化的，亦即，廣義共有的，高度地位的文化信號（態度、喜好、正式的知識、行為、商品與證書）作為社會和文化排除**，前者涉及職業和資源的排除，後者則是高度地位團體的排除。⁹⁰

這個定義將重心放在高度社會地位的群體，如何相對於普羅大眾產生排除性，並且重視被生產出來的指標，包括對奢侈品或文化貨物的擁有、態度等等。最後，這篇論文除分析和提出文化資本的新定義外，也思考用於美國文學的可能方法，透過評估文化資本在美國的相關性、美國作品的高度地位之文化信號以及在美國機構與學校中資本如何轉變為利益等等，藉此理解美國文化正統和象徵界域的衝

⁸⁶ Michèle Lamont and Annette Lareau, "Cultural Capital: Allusions, Gaps and Glissandos in Recent Theoretical Developments," *Sociological Theory* 6 (fall, 1988): 153-168.

⁸⁷ Michèle Lamont and Annette Lareau, "Cultural Capital," 154.

⁸⁸ 「文化資本」的概念最早出現在 "The School as a Conservative Force," (Bourdieu, 1966) 一文中。而「文化資本」的理論框架也大多是與 Jean-Claude Passeron 合作研究（約 1964-1970）時所開發。見 Michèle Lamont and Annette Lareau, "Cultural Capital," footnotes 2: 154.

⁸⁹ 'In *Distinction*, cultural capital plays a radically different theoretical role: it is an *indicator and a basis of class position*; cultural attitudes, preferences and behaviors are conceptualized as "tastes" which are being mobilized for *social selection*.' in Michèle Lamont and Annette Lareau, "Cultural Capital," 155.

⁹⁰ 'For this reason, we propose to define cultural capital as *institutionalized, i.e., widely shared, high status cultural signals (attitudes, preferences, formal knowledge, behaviors, goods and credentials) used for social and cultural exclusion*, the former referring to exclusion from jobs and resources, and the latter, to exclusion from high status groups.' in Michèle Lamont and Annette Lareau, "Cultural Capital," 156.

突。⁹¹ 在 Lamont 和 Lareau 的研究之下，Bourdieu 的理論顯見有在其他國家修正並發展的可能。

專書方面，Bridget Fowler 與 Derek Robbins 對其文化理論有完整討論。此外如 Loic Wacquant、David Swartz、Craig Calhoun 等人對其社會學概念都提供了詳實及廣博的基礎。⁹²

綜觀上述 Bourdieu 學說的闡釋，大幅釐清 Bourdieu 方法論及文化理論的問題，也使其概念得到廣泛的運用。對於「慣習」、「場域」及「資本」等相關於文化的基本意涵皆有深刻討論。但現有的討論對於 Bourdieu 的理論及論述對象，即場域自主化及十九世紀藝術史的關係，甚至於社會學能提供史學的可能方法，並沒有精確地被指出及探討。其中，Fowler 的研究提到 Bourdieu 以馬內為主的現代藝術中有所忽略，除新的史料增多外，最大的原因在於他未注意到寫實主義（Realism）的影響力。雖然點出此項重要的問題，Fowler 也僅追隨藝術史家 T.J. Clark 的成果，詳述城市景觀對印象派的影響，並未深述寫實主義及這些畫家的社會關係和階級問題。為補足這方面的研究，本文將在下半部合併 Bourdieu 社會學和藝術史的方法，理解現代藝術向資產階級及其傳統反動的原因。

第四節、研究限制

本論文實行的問題與限制，主要可分為兩個方面：其一是，雖然 Bourdieu 的理論在臺灣是為顯學，然而，真正對其藝術理論研究的面向甚少，是一般讀者與研究者較不被討論的一個區塊。即便大陸地區有許多學位論文談及 Bourdieu 的文化社會學，大都是對譯作或二手文獻的直接整理，較少涉及西方學界的看法。未免落於中文世界的閉門造車，這使得論文資料必須涉入較多的外文文獻，而外文的 Bourdieu 文化研究也是汗牛充棟，因此必須謹慎篩選分析，對研究者來說

⁹¹ Michèle Lamont and Annette Lareau, "Cultural Capital," 164.

⁹² 相關討論可參閱 Bridget Fowler, *Pierre Bourdieu and Cultural Theory: Critical Investigations* (London: Sage Publications, 1997); Craig Calhoun, Edward LiPuma and Moishe Postone ed., *Bourdieu: Critical Perspectives* (UK: Polity Press, 1993); Derek Robbins, *Bourdieu and Culture* (London: Sage, 2000); 布赫迪厄 (Pierre Bourdieu)、華康德 (Loïc Wacquant), 《布赫迪厄：社會學面面觀 (An Invitation to Reflexive Sociology)》, 李猛、李康譯 (臺北：麥田、城邦文化出版, 2009); 戴維·斯沃茲 (David Swartz), 《文化與權力：布爾迪厄的社會學 (Culture and Power: the Sociology of Pierre Bourdieu)》, 陶東風譯 (上海：上海世紀出版團, 2012)。

是一大挑戰。

再者，以 Bourdieu 社會學作為最主要的參照，可能忽略橫向對其他文化社會學理論的比較。雖然筆者不會處理許多學位論文已討論過的，Bourdieu 與馬克思、韋伯與涂爾幹等傳統社會學的關係；但之於理解方面，由於研究者個人學力的限制，無法觸及所有文化社會學的理论，可能導致對相關文化領域的掌握不夠全面。最後，將兩種高度成熟的兩種學門置放一起談論，考驗著筆者對於兩種理論的熟悉度及論述能力。這些問題，皆有待未來研究者及先進們的指正與建議。



第二章、文化生產場域的概念

從藝術史的觀點解讀 Bourdieu 因此就像身經一位在街上疾呼著厄運迫近的傳教士。使人難以忽視他的存在，他可能甚至說了某些使人道德覺醒的言詞，但這並不能全然保證任何有關變節的恐慌或思緒。⁹³

Bourdieu 作為二十世紀影響最鉅的社會學家之一，其重要性不僅顯現於調和二次世界大戰後歐陸學界僵持的主客體論學說，實際進入社會世界操演量化數據、藉此分析社會經驗與規則在實作中發生的作用；更由反思的角度，呼籲研究者必須審視自身分析對象時的位置與態度，而非孤高地沉醉於理論的象牙塔中。

本章主要分為兩個部分：前半部審視其理論源於反思的批判價值及他對藝術論述的態度，後半部解釋主要支撐其藝術論的「文化生產場域」之相關概念。

第一節、反思與調和的社會學

一門真正的反思社會學必須不斷地警醒自身，來反對這種「認識中心論」（epistemocentrism）或「科學家全體自我中心主義」（ethnocentrism of the scientist）。⁹⁴

如果說「反思」⁹⁵ 是 Bourdieu 抗拒純理論建構自始自終的態度，那麼，其

⁹³ 'Reading Bourdieu on art history, then, is like walking past a street preacher who is shouting of impending doom. It is difficult to ignore him, and he may even say something which picks the conscience, but it is not enough to warrant anything like panic or thoughts of conversion.' in Bridget Fowler ed., *Reading Bourdieu on Society and Culture* (UK: Blackwell Publishers, 2000), 227.

⁹⁴ 布赫迪厄、華康德著，《布赫迪厄：社會學面面觀》，118。

⁹⁵ 學者華康德認為，Bourdieu 反思性作法不僅是一種身為學術人對自我位置的分析，也是對「知識分子和社會學的對象化『注視』方式的分析」，也就是說知識分子之於研究對象的關係其實反映了一種宰制性的社會權力，它並不是超然或客觀的。另一方面，華康德指出 Bourdieu 不是第一個也不是唯一一個提出「反思社會學」概念的學者，他將提出反思性論述的學者羅列於下引書，註 75。布赫迪厄、華康德著，《布赫迪厄：社會學面面觀》，74-75。

源頭則是對高等哲學教育體制的質疑。在《自我分析綱要》(Sketch for a self-analysis)⁹⁶中，Bourdieu 鏗鏘有力地批判「法國高等師範學校」(École normale supérieure, rue d'Ulm à Paris)的學科框架疏離於社會，他們的訓練目標是以沙特(Jean-Paul Sartre, 1905-1980)為典範的全知知識分子，後起之秀更有關注權力與政治的德勒茲與傅柯(Michel Foucault, 1926-1984)等哲學家。Bourdieu 自身亦受過高等師範學院的教育，然而，對於法國哲學主流的不信任促使他轉向採取「人類學」的研究方法。因為，不論是沙特或後者，法國哲學界普遍瀰漫著一種「在『幻象』中『共謀』」(collusio in the illusio)⁹⁷的氛圍，這種幻象將理論哲學奉為知識分子的最高追求。看待這種共構的「優越本質」(superior essence)，⁹⁸ Bourdieu 不諱言地指出，這是菁英全體之慣習作用下的結果。Bourdieu 曾如此描述成為一個哲學家的條件：

一個人成為「哲學家」是因為他被聖化了(consecrated)及他透過維護「哲學家」有名望的身分來聖化自己。⁹⁹

「聖化」引介的宗教涵義標明這個詞彙帶有強烈的排他性，肯定全知(精通所有文史科目)的菁英分子意味著其他人非我族類。而這種信仰機制的源頭即是一個共謀的高等教育知識分子體系。從進入高等師範學院前的訓練與競爭過程，包含「法國高等教育文科預備班」(Khâgnes)¹⁰⁰ 考試審查團的權力都掌握在以梅洛龐蒂(Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961)為首的知識份子集團手上。筆者認為，知識分子所共謀的象徵權力是 Bourdieu 時時刻刻意圖解構的目標。因此，關於學術人共謀看法不僅只於哲學界的討論，在第三章討論法蘭西藝術學院的案例中，也可見到他對十九世紀藝術教育和競賽機制結構的爭論。

另一方面，「調和」則試圖解決二次戰後兩大主要學說的困境：一者是以李維史陀(Claude Lévi-Strauss, 1908-2009)為典範的結構主義，相信社會被建構的語言、文學、關係等等皆可在規則中得到解釋；另一則是受戰後經驗影響，

⁹⁶ Pierre Bourdieu, *Sketch for a self-analysis*, trans. Richard Nice (Cambridge, UK: Polity Press, 2007).

⁹⁷ Pierre Bourdieu, *Sketch for a self-analysis*, 7.

⁹⁸ Pierre Bourdieu, *Sketch for a self-analysis*, 7.

⁹⁹ 'One became a "philosopher" because one had been consecrated and one consecrated oneself by securing the prestigious identity of "philosopher".' in Pierre Bourdieu, *Sketch for a self-analysis*, 5.

¹⁰⁰ Pierre Bourdieu, *Sketch for a self-analysis*, 5.

彰顯人的自由與意志的存在主義。¹⁰¹ 這兩種學說其實各有明顯的瑕疵，因為日常的行為總存在無法用規則概括或總結的意外事件與抗拒行為，而個體也不可能總是憑藉自由意志、在不考慮常規下做出任何選擇。調和與改進的方法即結合這兩者的長處，Bourdieu 認為個人之所以做出一系列選擇的原因，不全是受制於社會規則也不是自由使然，而是個體在兼顧規則、符合自為意志下所做出的「策略」(strategy)。¹⁰² 「策略」考慮到的社會結構與能動性更適合於解釋後現代情境下的社會世界與日常生活，社會學家如 Michel de Certeau 的「戰略」(tacit) 概念亦與之呼應。¹⁰³

「策略」比起自由行為，更切合人在社會常規下的侷限性與能動的應對方式；另一方面，強調關係性的「場域」(field) 則取代單一「結構」對行為的解釋與劃分方式。

「場域」作為 Bourdieu 試圖超越上述兩個客觀與主觀主義的經典概念，它不僅同時強調「實作」(practice) 和「結構」來理解社會施為者的行動與關係，還帶有反思學術界象徵權力的積極企圖。「場域」的概念早在卡爾比的人類學的研究中隱然顯現。他在農民曆與居民生活中，發現「圖示」(outline) 與「實作」間的模糊關係，及策略在實作中隱而微的顯現。「場域」雖然不若「圖示」呈現某些常規的線索，卻是一個制定自主社會默認的規則以及影響個體可能策略的環境。與現代社會型態的演變直接相關，「場域」顯現出現代社會的運行邏輯，即進入社會就承認一套「規則」(nomos)，而這套規則是場域中任何施為者共同承認，亦會經由鬥爭改變、真正實行在社會互動關係的標準。

筆者企圖關注的是當「場域」的概念介入文學與藝術研究時，它能夠提供什麼樣的解讀方式，分析出文學與藝術生產的哪些特質。或者，Bourdieu 的觀點中，常規的藝術論述（美學、文藝批評、藝術史）有什麼盲點，而以「場域」為主要的研究方式又能解決什麼問題。因此，下一節將討論 Bourdieu 對常規文藝論述的思考。

¹⁰¹ Michael Grenfell ed., *Pierre Bourdieu: Key Concepts* (UK: Acumen, 2008), 43-44.

¹⁰² Michael Grenfell ed., *Pierre Bourdieu: Key Concepts*, 44.

¹⁰³ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (US: University of California Press, 1984).

第二節、文學與藝術的超然建構

所有的科學活動都有一樣實作優位性作基礎，而這樣的優位性於科學活動（只要這裡的科學不僅有「認識論斷裂」作條件，也有「社會隔離」作條件）控制得最幽微之處，就在於：只要沒看出有這樣的優位性存在，就會生成一套隱性的實作理論而不自知，只要忽略科學之得以存在有其社會條件，必然會有這樣的結果。¹⁰⁴

這段出自於《實作理論綱要》的文字反映出 Bourdieu 思考人類學家的觀察和分析位置。如果設想自身是公正的旁觀者，雖然保持一種優越與超然的態度，那麼與其研究與社會現象分離是必然的結果。弔詭的是，社會科學研究如果保持其優位性，不盡然接近於社會現實也不會遭受批評，反倒是當專業的學科以一種極為平凡日常的語句書寫則會被指責為不專業。這似乎是因為科學領域有其自身的術語、慣例及脈絡，旁逸斜出比落於窠臼更該被排除。

因此，關於文學和藝術領域的提問便成為十分有趣的思考點，Bourdieu 在《藝術的法則》中即自問：「我們難道應該允許社會科學將文學經驗——人們可能擁有的與愛情一樣最崇高的經驗——約簡為有關閒暇活動的調查嗎，當它（文學經驗）涉及我們生活的特殊意義時？」¹⁰⁵ 由於我們對文學與藝術投以愛慕和想像，使得這個問題很難回答，Bourdieu 正是用我們游移的態度，揭開知識分子建構在文學與藝術上的獨特性及連帶的人們對它們的幻想。談論文學藝術者從柏格森（Henri Bergson, 1859-1941）到海德格（Martin Heidegger, 1889-1976）始終構建著它們的超驗性，這種說法幾乎宰制了文藝評論的空間。

當我們分析 Bourdieu 面對文藝理論的看法時，會發現他迥異於戰後典型的社會學者如班雅明或阿多諾的態度，不同於他們憐懷藝術而喟嘆藝術受工業侵入而失落的情境。相反地，Bourdieu 試圖把藝術作品當成「一個被其他事物困擾和控制的有意圖的符號」(an intentional sign haunted and regulated by something else)

¹⁰⁴ 皮耶·布赫迪厄（Pierre Bourdieu），《實作理論綱要（Esquisse d'une Théorie de la Pratique）》，宋偉航譯（臺北：麥田、城邦文化出版，2009），8。

¹⁰⁵ 'Shall we allow the social sciences to reduce literary experience—the most exalted that man may have, along with love—to surveys about our leisure activities, when it concerns the very meaning of our life?' 這句話是 Bourdieu 引用自法國作家 Danièle Sallenave 的著作《死者的禮物》（*Le Don des morts*）。Pierre Bourdieu, *The Rules of Art*, xv.

與「徵兆」(symptom)；¹⁰⁶ 以及一個必須被科學檢視的被特殊化的對象，抽絲剝繭地理解藝術之所以獨特的原因。這是因為人類學始終相信社會帶有建構的特質與前提，而社會學的目的為追求客觀的研究方法。¹⁰⁷

除了藝術的「超然性」應當被質疑外，Bourdieu 還強迫我們去思考下列問題：除了規範社會的明確律法，為何人會遵守社會某些特殊的潛規則呢？又或者，為何在各項學科中，「文學」和「藝術」如此特殊呢？既然它們除賞心悅目之外的用途，不是人類生活的必需品，為何會被諸如「史學」、「哲學」等學科，奉為特殊之物，彰顯（或強調）藝術「超然的趣味」(detached interest)、「無功利」(disinterestedness)的精神呢？¹⁰⁸ 這些問題都反映了藝術及文學作品做為一個「社會特殊」之物，似乎毫不猶豫地被學科菁英、社會大眾默認為有價值的對象。Bourdieu 相信，人們對這些價值對象的理解及感受，絕非先天擁有，而是經由後天建構。Bourdieu 在文化領域試圖解決的是，藝術作為一種超出日常象徵系統，諸如語言、社會常規、律法之外的領域，其實際的地位與運作模態是不言明但卻被遵守的「社會邏輯」。為解決對「社會突出物」或「菁英學科」或「成規」的問題，一連串有關「場域」的思考即為 Bourdieu 的龐雜社會理論中的反思工具。

作為一位社會學家，Bourdieu 認為揭開社會無意識的種種過程，才能理解隱含在其中的各種利益關係。他的藝術論緣起於對一般社會將藝術與文學場域理所當然地承認「無關利益 (disinterestedness)」與「超歷史 (transhistoric)」的特性，而不質問它們之中含有關現實與利益的懷疑。因為他認為作家與藝術家和一般人同處於社會結構之中，不可能脫離社會權力與利益而活，唯一會導致藝術與文學獨立於社會的原因就是他們是有意的、有計畫的達到自身的利益目的。Bourdieu 檢視諸如哲學、藝術史、語言學等探討藝術與文學的領域，它們都共同賦予其「特殊地位 (status of exception)」，共構藝術獨特的自為範疇，避而不談論形成藝術與閱讀文學在現實中形成的條件。欲瞭解文學與藝術擁有獨立於社會世界的原因，應該大膽地將藝術的超然性拋除，然後尋找生成這些獨特性的歷史原因，亦即：

¹⁰⁶ Pierre Bourdieu, *The Rules of Art*, xx.

¹⁰⁷ 涂爾幹 (Émile Durkheim) 著，許德珩譯，《社會學方法論》(台北：台灣商務印書館，1999)。

¹⁰⁸ Bourdieu 的論述特性是，列舉藝術本質論的哲學、藝術史、語言學家的例子，把這些彰顯本質或超然的學說視為一體，進行批判。其中，T. E. Hulme (1883-1917) 認為藝術是「超然的趣味」(detached interest) 是其中一例。見 Pierre Bourdieu, *The Rules of Art*, 285. 此外，Bourdieu 在此書前言集中於對海德格等哲學家，把藝術視為「超驗性」(transcendence) 的批評，見 Pierre Bourdieu, *The Rules of Art*, xvi.

「……尋找藝術作品具有歷史性的，然而也是超歷史性的存在原則，就是把藝術作品當成一個被其他事物困擾和控制的有意圖的符號，而且作品也是這種事物的徵兆。」¹⁰⁹ 因此，探求藝術成為自為世界的源頭，必須還原到文學與藝術獨立於外在世界的根源與歷史動力。

第三節、場域的研究架構

本節擬處理場域的研究步驟及操作目的。首先，場域是解構學科慣性、重新建置權力關係模型的方法學。不同於詮釋學對文學與藝術的意義閱讀，文化生產場域所顯現的是施為者的立場及權力關係的空間。也因此，這種方法適用於各學科領域的組成分析，它的目的之一是解除知識領域的幻象，使隱藏在智識化或理性化的真正權力關係更加明晰。

如果說，文學與藝術的學科意義首重本質與人文價值，那麼這種人為的建構就是「場域」率先解離的目標。Bourdieu 認為：

建構一個像文學場域一樣的對象允許而且使我們能夠與本質主義的思考（就如恩斯特·卡希爾所稱之）決裂，本質主義傾向於強調個體或可見的個體間的互動，而犧牲了被社會施為者佔據與操作的社會位置間——不可見的或只通過他們的作用可見的——結構關係，而這些施為者可能是孤立的個體、團體或機構（制度）。¹¹⁰

Bourdieu 認為，文學與藝術所要求的超然和無功利特質實質上是人文學科所構建

¹⁰⁹ 'To seek in the logic of the literary field or the artistic field — paradoxical worlds capable of inspiring or of imposing the most disinterested "interests" — the principle of the work of art's existence in what makes it historic, but also transhistoric, is to treat this work as an intentional sign haunted and regulated by something else, of which it is also a symptom.' in Pierre Bourdieu, *The Rules of Art*, xx. 參考中譯：皮埃爾·布爾迪厄 (Pierre Bourdieu), 《藝術的法則：文學場的生成與結構 (Les Règles de l'art. Genèse et Structure du Champ Littéraire)》，劉暉譯 (北京：中央編譯出版社，2011)，前言頁 5。

¹¹⁰ 'Constructing an object such as the literary field requires and enables us to make a radical break with the substantialist mode of thought (as Ernst Cassirer calls it) which tends to foreground the individual, or visible interactions between individuals, at the expense of the structure relations — invisible, or visible only through their effects — between social positions that are both occupied and manipulated by social agents which may be isolated individuals, groups or institutions.' in Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 29.

的產物，其構建的過程正是權力場域結構的歷史。

由於建構過程具有歷史累積的特質，場域分析因此必須通過「時間—結構—位置」的三個向度對「權力關係」進行理解。「時間」代表著場域歷史切面權力變化的比較。例如，十九世紀中後期的藝術在社會中的權力與先前學院和沙龍時期的權力有何不同？從它們對比於其他場域的權力可看出藝術到底受制於什麼？或具有什麼樣的合法性？另一方面，場域內部「結構」的分布顯現出位置之間的權力如何運作，它們競爭的合法性價值為何。最後，「位置」的要素反映結構與施為者之間的互為關係。施為者佔據位置，必須先服膺於結構中位置的要求，然而，他卻有競爭與改變位置屬性的能力。Bourdieu 所列出的三項分析步驟為：

第一，分析文學（等）場域在權力場內部的的位置及其時間進展；第二，分析文學（等）場域的內部結構，文學場域是一個遵循自身的運行和變化法則的空間，也就是各種位置間的客觀關係結構，從競爭合法性的觀點來看，個體或集團佔據著這些位置；最後，分析這些位置的佔據者的慣習生成，慣習即秉性系統，這些系統作為文學（等）場內部的一種軌跡和一個社會位置的產物，在這個位置上找到了一個多多少少有利的現實化機會（場域的構造是社會軌跡構造的邏輯的先決條件，社會軌跡是在這個場中被連續佔據的一系列位置）。¹¹¹

這個分析的**第一個步驟**說明了文學（等）場域並非起初就是自主而外於社會的存在，它的走向的確受到外在常規權力的場域影響，因此，自主是歷史化的產物。就其觀點來說，自主代表藝術與權力的關係由僱傭走向市場，而非藝術家天生就

¹¹¹ 'The science of cultural works presupposes three operations which are as necessary and necessarily linked as the three levels of social reality that they apprehend.) First, one must analyse the position of the literary (etc.) field within the field of power, and its evolution in time. Second, one must analyse the internal structure of the literary (etc.) field, a universe obeying its own laws of functioning and transformation, meaning the structure of objective relations between positions occupied by individuals and groups placed in a situation of competition for legitimacy. And finally, the analysis involves the genesis of the habitus of occupants of these positions, that is, the systems of dispositions which, being the product of a social trajectory and of a position within the literary (etc.) field, find in this position a more or less favourable opportunity to be realized (the construction of the field is the logical preamble for the construction of the social trajectory as a series of positions successively occupied in this field).' in Pierre Bourdieu, *The Rules of Art*, 214. 參考中譯：布爾迪厄，《藝術的法則》，劉暉譯，頁 191。此外，Bourdieu 指出為了對文化生產場域的特性有清楚的認識，他在此先擱置特定（藝術、宗教、政治、司法、哲學等）各種場域的特定邏輯，但並表示忽視，而是將場域是為一個鬥爭邏輯的特別場所。

是自主的。**第二個步驟**則指出文學(等)場域有一套運作規則，這套規則被建構，亦可經鬥爭而改變的，找出其運作規則為理解藝術家行為的方法之一。**第三個步驟**則回到結構與個體的關係，一個場域位置本身即反映某些特性，而其佔據者的特性如何與之互為影響是重要的課題，結構與個體絕非平行發展。

值得注意的是，文學(等)場域不是自身發展的封閉結構，其內部變化同時受到內部參與者與外部權力場域的影響，並且與外部權力競爭場域的主導權。由上述觀點來看，Bourdieu 不僅重視權力關係，也十分注意這些關係的歷史變化；此外，位置與佔位者取代結構的說法，反映佔位者與場域結構各自具有不同特性，並在過程與事件中交互改變。

筆者認為，場域研究的架構具有其普遍性，亦適用其他專業領域如科學、司法等等的研究。但文學與藝術場域的特殊性在於，作品與作者的「信仰」及「象徵」價值。這兩種特質構作出一個顛倒與經濟和政治場域的藝術世界，讓世人認為藝術無法簡單地用金錢衡量，也不該依附於任何的政治權力之下。藝術作品的生產因此不單是「物質生產」，更重要的是「信仰再製」；因此場域的潛規則規約新進藝術家或外行人深信，藝術自為立法的象徵價值。由此可以歸納出藝術生產的幾項特性：

1. 藝術作品的價值不僅於物質，還是集體信仰的產物。
2. 藝術作品從不單獨存在，它的社會價值在作品場域的關係中顯現，作者的地位亦然。
3. 藝術作品的價值是社會集體的構成，包含整套社會仲介者的協作（whole set of agents），仲介者包含學院、畫廊、藝評、學校等能評價作品並再製這些觀念的機制或人物。

因此，藝術生產的過程包含物質生產與信仰再製的兩個部分，後者對文化領域特別重要：「……藝術作品的社會學，不只把藝術作品視為物質生產，而且它還是作品的象徵生產，亦即，作品價值的生產或它產出的在作品價值信念中的相同事物。」¹¹²

¹¹² '……the sociology of art and literature has to take as its object not only the material production but also the symbolic production of the work, i.e. the production of the value of the work or, which amounts to the same thing, of belief in the value of work.' in Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 37.

第四節、文化生產場域與權力場域的關係

前兩節討論了「場域」理論的梗概，本節將進入文化生產場域的核心論述。比起前述的文學與藝術場域，文化生產場域更廣泛的指涉包含戲劇或其他文化範疇的生產。文學與藝術是西歐文化發展中最菁英的區塊，古典藝術的受眾通常是教會或貴族。因此，在資產階級社會中，原先的菁英意識成為抵抗強勢的經濟主流，其反抗意識成為場域自主化最關鍵的因素之一。Bourdieu 試圖解決的問題，是當文化生產在資產階級社會下，由限制變為開放的生產結構之時，我們如何解釋藝術與政治或經濟的關係，才能夠理解不同立場的藝術或藝術家相應的消費結構、某些論述及策略的意義。本節將透過「文化市場的出現」與「文化場域中的自律與他律」等概念，釐清 Bourdieu 藝術與權力場域的關係。

Bourdieu 指出，文化生產場域是經濟與權力場域裡的一個次場域。文學與藝術作品的生產目的，必須透過其他資本交換的因素來檢視；文化作品的價值與規則之所以不清晰的原因在於，一套估量、計算的法則不是社會制定，而是共謀的結果。然而，就市場的角度來說，藝術仍然是一種介於商品與象徵之間的型態，它本質上是經濟世界基本的供給與需求型態，只是受眾因作品類型而異。例如，Bourdieu 就文學市場所舉的例子，詩歌的對象是文化涵養高、顧影自憐的文學家同業；相比之下，戲劇的受眾則傾向資產階級，所需的文化資本相對較低。

文學與藝術在十九世紀之所以有條件形成較開放的市場，擺脫過去由少數王公貴族控制的原因除了歐洲資產階級的興起之外，還與受教育的知識人口增加有極大關係。這項人口的條件，不僅意味著文化的需求大幅增加，同時代表有更多投入文化產業的工作者。上述兩項條件支撐著以下 Bourdieu 討論的文化生產與消費型態的新發展：

壹、文化市場的出現

十八世紀下半葉開始，藝術主導權逐漸由宗教與政治解放，加諸資本介入等社會條件，藝術作品轉為開放多元的產品，允許各種形式的創發，消費者由固定趨向變動，形成一個以「市場」為基礎的文化流通模態。而 Bourdieu 對文化市場

的構想，與藝術和公眾的對應關係無法分離。

以社會場域的觀點來看，資產階級持有經濟資本，藝術家持有文化資本，在十八世紀中葉之前的宰制關係是平衡相對的私人關係。市場機制的來臨，使得這個「被宰制的宰制者」位置產生變化，文化的生產與消費不再是單線的鏈結，而重新由一種 Bourdieu 所說的場域間的「同構」(homology) 所支撐。場域間的「同構」代表不同領域的結構存在相互依存與類同的關係，例如，資產階級存在就有相對的資產階級藝術。Bourdieu 稱這種同構所形成的、不同生產者與消費者群體之間的關係型態為「從屬結構」(structure subordinate)。其中有「市場」(market) 和「持久的連結」(durable links) 兩種方式構聯藝術的生產體系。Bourdieu 分述外部的權力場域與內部的藝術世界，以及作為兩者媒介的從屬關係。這種聯繫等同於供需關係，卻不全然由經濟主導，有時根據象徵資本，也就是認可程度決定。

「市場」由文化作品的銷售數量、票房成績衡量，以商業利益為導向，消費者包括貴族、資產階級與一般公眾。Bourdieu 以文學的體裁簡單地畫分他們的經濟利益等級，最高層是戲劇，中間是小說，底層為詩歌。戲劇與小說大多傾向於資產階級，部分的作家獲得極大的經濟利益。劇作家出身大多富裕家庭，創作符合上流階級的喜好，小說接近公眾，詩歌則是少數文學家所堅持的體裁。值得注意的是，為藝術而藝術的作家反抗資本取向的文化作品，他們創作的對象並非公眾，而是其他同樣具有場域素養的作家或藝術家同儕。通過同行的相互評斷與認可，某些作家或藝術家嶄露頭角，並形塑出場域自身的規則。

「持久的連結」是價值體系和生活型態的近似性。藝術家作為品味的製造者，引導某些新潮的生活方式，同時吸引上流社會的人士仿效或贊助。生活的連結涉及到美學價值的建立，與「市場」相同，它也形成兩種極端的情形。一方面，接近上層人士的藝術家承襲或改造古典品味，受到資產階級的青睞與仿效。另一方面，從十八世紀末開始，反對現實社會的作家開始創造「波希米亞」(Bohemia) 的生活與人物，與舊貴族階級與資產階級的價值觀產生衝突。

波希米亞的生活方式，無疑地產生重大的貢獻（許多幻想、雙關語、笑話、歌曲、飲料與許多形式的愛情），這種生活風格之確立，既有悖於官方畫家和雕刻家循規蹈矩的生活，也有悖於資產階級生活的陳

規陋習。將生活的藝術變成美術的一部分，就預示著要從事文學；但放蕩不羈文人的文學人物的出現不是一個簡單的文學事實：從穆傑和尚弗勒里到巴爾札克和《情感教育》的作者福樓拜，小說家們尤其通過創造和傳播放蕩不羈的文人這個觀念本身，大大促進了對新社會存在的公開認可，及對身分、價值、規範和神話的建構。¹¹³

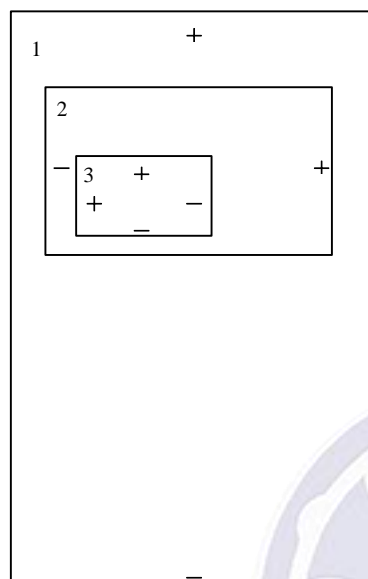
事實上，這種寫作的觀點表現出激進美學與傳統倫理學的衝突。「波希米亞」的生活，即是內在於美學心靈，外在於行為教養的革命；因此是一種「反—布爾喬亞」社會的體現。除去有規範的社會文化禮俗，「波希米亞」人以一種戲謔、放肆的型態出現，挑釁資產階級的道德成規。體裁的區分顯示出政治目標的差異。通俗小說引發暴發戶、宮廷和內閣的喜愛，對思想較不具威脅性，容易宣傳道德觀、受管制與操控。相反地，詩歌是場域內部的作家投入理想的鬥爭媒介，波希米亞文人和社會主義者藉此表達對上層階級的不滿，因而是政治家的肅清對象。

在文學與藝術場域中，即便象徵認可的價值凌駕於市場估算，但每個內部的位置都應對到外部經濟或其他場域的相關位置，因為社會空間本質上仍然是權力與經濟配置的結果，Bourdieu 將場域間的近似關係稱為「同構」(homology)。也因此，不同領域、具有相同條件立場，位於類似座標的位置彼此相互連結，因為他們擁有相同利益背景，聚集成集團。舉例來說，王公貴族的沙龍聚集了自身的作家與畫家，資產階級也有愛好的戲劇與小說，而為藝術而藝術的作家擁有他們的作家同好。透過藝術行為、作品與展示，政治、商業與作家聯手構築了差異化與不同群聚的空間，為文化總體生產場域的供給與消費添入更完備的因素。

¹¹³ 'The bohemian lifestyle, which has no doubt made an important contribution (with fantasy, puns, jokes, songs, drink and love in all forms) to the invention of the artistic lifestyle, was elaborated as much against the dutiful existence of official painters and sculptors as against the routines of bourgeois life. Making the art of living one of the fine arts means predisposing it to enter into literature; but the invention of the literary personage of bohemia is not simply a fact of literature: from Murger and Champfleury to Balzac and to the Flaubert of *Sentimental Education*, novelists contribute greatly to the public recognition of this new social entity—especially by inventing and spreading the very notion of bohemia—and to the construction of its identity, values, norms and myths.' in Pierre Bourdieu, *The Rules of Art*, 55-56. 參考中譯：布爾迪厄，《藝術的法則》，劉暉譯，頁 11-12。

貳、文化場域的自律與他律

Bourdieu 透過文化生產場域與權力場域的圖表解釋其規則。解釋及圖表如下：



圖表 權力場域與文化場域關係圖

在圖一中，文學與藝術場域（3），被包含於權力場域（2）中，而它佔有一個相對自主性的位置，特別是有關經濟和政治階級化的原則。它在權力場域中佔據一個**被支配的位置**（在負極），權力場域自身位於階級關係場域（1）的主導端。¹¹⁴

上圖顯示層級包含的場域，它標示出文學與藝術場域的外在權力關係。這三個矩形外到內分別為「階級關係場域－權力場域－文學與藝術場域」；正負極代表宰制權力的多寡，傾向正極的地位較高、主導性強。其間關係透露兩個訊息：

¹¹⁴ 'In figure 1, the literary and artistic field (3) is contained within the field of power (2), while possessing a relative autonomy with respect to it, especially as regards its economic and political principles of hierarchization. It occupies a *dominated position* (at the negative pole) in this field, which is itself situated at the dominant pole of the field of class relations (1).' in Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 37-38.

1. 文化場域是權力場域和階級關係的次場域。
2. 雖然圖像呈現三者間的包含關係，卻不全然表示數學集合（完全包含）的意義；原因在於，文化場域雖然部分受到他律原則（外部經濟或政治因素）的影響，仍保有其自主運行的原則。

受制於外在與內在的因素，Bourdieu 認為文化生產場域擁有兩項主要的原則：

1. 他律原則 (*heteronomous principle*)：¹¹⁵ 受經濟與政治情勢左右，在權力場域中被統治的原則。包含所有商業、政治等外部成功的指標，如銷售數字、觀眾人數、政府授譽的頭銜等（例如：資產階級藝術）。
2. 自律原則 (*autonomous principle*)：¹¹⁶ Bourdieu 認為自主的程度依照其特殊的神聖化程度 (*degree specific consecration*) 決定，而這些神聖化的指標，包含名聲、認可度等，屬於非實質利益卻可以在場域中獲得合法化的條件（例如：藝術為藝術）。

然而，文學或藝術場域有沒有可能完全自主？或到什麼時候才能自主？Bourdieu 認為：「……不論其獨立的程度為何，它將持續地受到環繞它的場域之律法的影響，也就是那些的經濟和政治利益。」¹¹⁷

總的來說，Bourdieu 衡量藝術的方式，建立於經濟與政治權力的條件上；他力圖告訴我們，即便最不受權力束縛的自主場域，也通過對抗權力來達成。因此：

生產的場域就其本身而言有其相對的結構，介於有限生產場域作為一個生產文化貨物（與挪用這些貨物的手段）客觀地注定為文化貨物的生產者眾所服務；與大規模文化生產場域，在文化商品的生產意義上說來，為非一般文化貨物的生產者，也就是為「一般大眾」所服務。相對於大規模文化生產場域，服膺於為多數可能性市場的競爭規則；有限生產場域則傾向於發展自身評價產品的準則，要在此獲得認可，必

¹¹⁵ Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 38.

¹¹⁶ Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 38.

¹¹⁷ '...but also that, whatever its degree of independence, it continues to be affected by the laws of the field which encompasses it, those of economic and political profit.' in Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 39.

須獲得同時是特許顧客及競爭者的同儕團體的一致肯定。¹¹⁸

一個生產文化產品的場域，鑒於經濟市場對它的影響，實際上存在一大部分為大眾生產的區塊，只需透過票房或銷售量即可決定商品的成敗；另一小部分則是為作為生產者的文化人所保留的區塊，需要同時獲得同儕或有評價能力的顧客肯定才得以生存的空間。

基於自律和他律兩種原則，文化生產場域基於兩種根本與全然不同的對立：首先，限制生產場域（field of restricted production）的次場域與大規模文化生產場域（field of large-scale cultural production）的次場域（介於兩種經濟，兩種時間軸，兩批觀眾）間的競爭；再者，於限制生產場域的次場域中，被尊崇的前衛派與新來者（新的藝術世代，藝術世代的交替）的競爭。¹¹⁹ 這兩項對立形成場域持續變動的結果。



前述理解文化生產場域與外部權力關係的問題，那麼其內部理論又是如何構成的呢？Bourdieu 提出了一種近似於結構，卻更加具有能動性的空間，亦即，場域是「位置」與「位置採取」的空間，本節擬釐清這兩種說法。

Bourdieu 認為解決本質分析對藝術說法的空洞和封閉的根本作法，是將文學和藝術世界返回到它們在社會中的基本面貌來看待；亦即，把藝術場域看作「位置」空間，重新還原與組構藝術世界的模態形成的社會動力及歷史過程。「位置」

¹¹⁸ 'The field of production *per se* owes its own structure to the opposition between the *field of restricted production* as a system producing cultural goods (and the instruments for appropriating these goods) objectively destined for a public of cultural goods, and the *field of large-scale cultural production*, specifically organized with a view to the production of cultural goods destined for non-producers of cultural goods, 'the public at large'. In contrast to the field of large-scale cultural production, which submits to the laws of competition for the conquest of the largest possible market, the field of restricted production tends to develop its own criteria for the evaluation of its products, thus achieving the truly cultural recognition accorded by the peer group whose members are both privileged clients and competitors.' in Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 115.

¹¹⁹ Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 53.

空間涉及一種「位置採取」的空間概念，可以同時處理作品與作者、作者與作者、作品與作品之間的重構與孕生關係；其中，Bourdieu 特別著力於理解這些單位所攜帶的權力與資本如何被運用，以及轉化為其可用的、可再行操作的資源或籌碼，進而保衛或改善施為者所處的位置與情境。「位置」空間的理論運用抽象「結構」與歷史「場域」諸事件的兩種參照相互來回辯證，目的是為了處理文學與藝術事實總是含混不清的問題。

壹、位置分析

「場域」異於其他結構分析，最大的差異在於「關係性」同時涉及內部網絡和外部社會的思考，牽涉到一個獨立體與外部場域的關係及變化；而不單單是類似「語音學模型」(phonological model)的「變調」(transposition)，在一定的界域或模組內部進行演繹，它同時構連了外部場域和真實社會運行的情況。¹²⁰

當它運用了不只在象徵系統的關係性思考時，可以理解，不論是語言學（像索敘爾）或神話（像李維史陀），或其他組象徵物，例如，衣著、文學作品等等（就像所有的所謂「結構主義者」的分析）；還有這些象徵系統或多或少被轉化為表達的社會關係。¹²¹

因此，「場域」與發生於「系統」(systemic)內或「符號學」的思考不相同，因為它拒絕將文化生產視為「自存的」(exists by itself)。¹²² 實際上，文化生產是社會的一環，同樣具有經濟結構運作中宰制與被宰制的一面。然而，場域理論亦設法解決結構主義把人看作是被動地受社會建構或符號的宰制，施為者與場域間處

¹²⁰ Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 32.

¹²¹ 'This is understandable when it is seen that it applies relational thinking not only to symbolic systems, whether language (like Saussure) or myth (like Levi-Strauss), or any set of symbolic objects, e.g. clothing, literary works, etc. (like all so-called 'structuralist' analyses), but also to the *social relations* of which these symbolic systems are a more or less transformed expression.' in Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 32.

¹²² Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 32.

於動態競爭的關係，並且肯定施為者有能力改變環境。

但凡 Bourdieu 談到「場域」的結構，必先指出它是由各個「位置」組成，因此是「分析位置」的科學。這項研究方式，首先指出作品與作者在特定場域中如何被系統界定及透過什麼樣的方式被界定。因而可稱，它是瞭解對象間的關係及權力布排的科學。

文學場域的科學是一個位置分析的形式，位置分析建立每個位置——例如，一項與體裁像是小說有關，或在其下一個像「社會小說」，或「流行小說」的次分類——是一個客觀上由它可以被定義與其他位置關係的特徵區分系統所定義的；每個位置，即使是宰制的位置，都依據其特有的存在，及其加諸於佔據者、建立場域的其他位置的決定因素；且場域的結構，亦即，位置的空間，就是一個特殊屬性的資本的分配結構，它決定在一個場域的成功與否及贏得外部或特定利益（像是文學名聲）在場域中的利害關係。¹²³

再者，場域涉及到利益分配，分配利益的主宰即權力，權力的擁有與獲取主要取決兩種權威；一者依賴外部權力場域（包括經濟或政治）的世俗力量，另一則與場域自主化所產生的象徵權力的合法權威有關，它基本上反抗外部權力的宰制，試圖發展出自為立法的文學或藝術世界。文學與藝術場域的「位置」比起任何場域都更具有不確定性，「位置」形成於一連串的折衝、鬥爭中，並且仍舊處於變動狀態。因為，文學與藝術場域的位置從未受到社會明文律法的界定，也因此是最少被機制化的場所，真正的合法性必須透過象徵權力來界定。Bourdieu 將這些特殊的場域喻為「出類拔萃鬥爭的競技場」(arena par excellence of struggles)，

¹²³ 'The science of the literary field is a form of *analysis situs* which establishes that each position — e.g. the one which corresponds to a genre such as the novel or, within this, to a sub-category such as the 'society novel' [*roman mondain*] or the 'popular' novel — is subjectively defined by the system of distinctive properties by which it can be situated relative to other positions; that every position, even the dominant one, depends for its very existence, and for the determinations it imposes on its occupants, on the other positions constituting the field; and that the structure of the field, i.e. of the space of positions, is nothing other than the structure of the distribution of the capital of specific properties which governs success in the field and the winning of the external or specific profits (such as literary prestige) which are at stake in the field.' in Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 29-30.

¹²⁴ 作品與作者的位置經由鬥爭而被界定。

回到對象間關係的問題，我們所談的「文化生產場域」中異質作品的權力「關係」，確切來說，是「文學或藝術位置採取的空間」(*space of literary or artistic position-takings [prise de position]*)。¹²⁵ 「位置採取的空間」不僅涉及「位置」與「其他位置」之間的相關性或「作品位置」在「整體場域」之中的「權力位置」，也表現了佔位者主動爭取更好位置的企圖。一方面，文化生產場域包含作品系統的結構，每種作品在等級系統中都被界定特定位置；就小說的脈絡來看，屬於其下的類型（次集合）包含社會小說（*society novel*）及流行小說（*popular novel*）等等，通過小說的特性，我們可判定它接近經濟原則主導的一極，它的生產目的是為大眾或特定群眾所定義。¹²⁶ 另一方面，作品在兩種的等級化原則（*principle of hierarchy*）之下反映出立場，此即自律與他律的雙重原則，Bourdieu 認為兩者永久處於相互鬥爭的狀態，端看自主的程度是否能翻轉受眾對於作品的評價。¹²⁷ 就十九世紀下半葉的文學來說，他律的原則（經濟角度）所排列的是戲劇優於小說，小說優於詩歌；反之，自律的原則則將詩歌擺在首位，小說次之，戲劇最末。這兩種原則的界定，顯現了場域外部與內部權力之間的角逐與劃分，同時也與正在發展的大眾相關。

貳、位置採取的空間

一件作品或一個舉措往往不是純粹的美學或政治問題，而有策略和理由上的多重考量，所以既是場域內部也是外部的問題。場域的概念因此可以解決外部與內部分析之間的矛盾問題；可以分別以場域處理作品和作者各自的位置和位置採取的問題。然而兩者之間也以同構的方式存在，所以，理解一件作品的產出不單只是因為美學的內容或政治的傾向而出現，更多時候是基於文學場域和權力場域之間的交互考量而實踐的。¹²⁸

¹²⁴ Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 61.

¹²⁵ Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 30.

¹²⁶ Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 30.

¹²⁷ Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 30.

¹²⁸ Pierre Bourdieu, *The Rules of Art*, 205.

文學或藝術場域位置採取的空間，亦即，被結構的一套社會施為者的表現形式的包含在場域中——文學或藝術作品，當然屬之，還包括政治運動或公告、宣言或論辯，等等——它與，由決定性的特定資本量（認可）的擁有，同時，透過佔據在特定資本分配結構中統治位置所決定的文學或藝術位置的空間是分不開的。¹²⁹

「位置採取」不僅說明了藝術家通過自身的資本及行為爭取更好的位置，也反映了場域是一個永遠存在對立與鬥爭的空間，鬥爭即普遍性的原則。¹³⁰

此外，施為者由其慣習與利益而產生的對於作品或行為的估量或謀劃反映出一種可能性空間。同時，透過對位置採取、可能性空間和衡量相對性來確定自身。

文學或藝術場域是一個**力量的場域** (*field of forces*)，但是也是一個**鬥爭的場域** (*field of struggles*)，傾向於轉換或保護這個力量的場域。介於位置之間的客觀關係網絡，對應與引導不同位置佔有者在他們的鬥爭中實行的策略，他們鬥爭的目的在於保衛或改善他們的位置（亦即，他們的位置採取），這些策略仰賴他們所在位置的力量與形式，在位置上每個施為者都佔據權力的關係。¹³¹

因而，「純粹」的作家與藝術家（為藝術而藝術）也是鬥爭出來的位置，他

¹²⁹ ‘The space of literary or artistic position-takings, i.e. the structured set of the manifestations of the social agents involved in the field – literary or artistic works, of course, but also political acts or pronouncements, manifestos or polemics, etc. – is inseparable from the space of literary or artistic positions defined by possession of a determinate quantity of specific capital (recognition) and, at the same time, by occupation of a determinate position in the structure of the distribution of this specific capital.’ in Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 30.

¹³⁰ Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 34.

¹³¹ ‘The literary or artistic field is a *field of forces*, but it is also a *field of struggles* tending to transform or conserve this field of forces. The network of objective relations between positions subtends and orients the strategies which the occupants of the different positions implement in their struggles to defend or improve their positions (i.e. their position-takings), strategies which depend for their force and form on the position each agent occupies in the power relations [*rappports de force*].’ in Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 30.

們並非一開始就存在，他們佔據在場域中的位置經由建構而成。而這個位置的目的是在於，對抗國家體制與市場機制，在文學與藝術中達到自由。建構的行為經由與國家學院、布爾喬亞等一連串的決裂，逐步創制一個不具規範的位置，因此，Bourdieu 說文學與藝術的自主場域是一個機制化程度最低（the lowest degree of institutionalization）的領域。¹³² 這些反抗最終都會回到一個「合法性」的問題。與藝術相關的人，透過反覆的論述、聲稱、評價與認可企圖使藝術「純粹」生產與被凝視。

第六節、場域遊戲

事實上，我們可以將一個場域小心地比做一種遊戲（jeu），儘管場域與遊戲有許多不同：場域不像遊戲，是深思熟慮的創造行為產物，而且它所遵循的規則，或更恰當地說，它所遵循的常規，並不是明白無疑、編纂成文的。¹³³

Bourdieu 將場域比喻作遊戲無非是因為它們同樣涉及：投資、競爭、衡量資本、打出王牌等特性。而所謂的藝術價值必須透過合法性的遊戲獲得，且其參與者不僅是藝術家個人，還包括了一群如評論者、經紀人、博物館長這樣的文化相關人士。因此，「藝術作品價值的生產者不是藝術家，而是生產場域作為一個信仰的世界，透過藝術家的創造權力中生產作為偶像的藝術作品的價值。」¹³⁴ 文化生產場域的施為者信服遊戲規則的原因，立基於一個共同支持藝術價值的幻象。這個幻象受到施為者的支持，即便施為者所持的立場不同，進入場域的施為者仍

¹³² Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 63.

¹³³ 皮耶·布赫迪厄（Pierre Bourdieu）、華康德（Loïc Wacquant），《布赫迪厄：社會學面面觀（An Invitation to Reflexive Sociology）》，李猛、李康譯，頁 159。

¹³⁴ 'The producer of the value of the work of art is not the artist but the field of production as a universe of belief which produces the value of the work of art as a *fetish* by producing the belief in the creative power of the artist.' in Pierre Bourdieu, *The Rules of Art*, 229. 參考中譯：布爾迪厄，《藝術的法則》，劉暉譯，頁 205。

會遵守這一套基礎的遊戲規則。

場域內部的潛在邏輯影響每個內部行動者的意圖與行為，致使他們從本身的位置出發，爭取各自的利益。Bourdieu 強調，每個場域（包括宗教、藝術、科學、經濟等等）都有自身的遊戲規則，為它們的合法性與行為與內部分配建立基礎。其中，爭取藝術行為或作品的合法性，是每個不同的立場的集團或施為者在文化場域中爭取的最高目標。

為壟斷合法的文化產品而定義而進行的鬥爭有利於持續地再製對遊戲的信仰、持續地再製對遊戲和賭注的即幻象的興趣，鬥爭也是幻象的產物。每個場域投入到遊戲的意義上，都生產其幻象的特定形式，遊戲使行動者擺脫不相關的狀況，使他們傾向於或準備從場域的邏輯的觀點進行恰當的區分，區分出從場域的基本法則的觀點來看重要的東西（「對我重要」，利益攸關，與「對我來說無所謂」、不感興趣相對立）。¹³⁵

施為者把握這些共同基礎與鬥爭條件，因為它們有利於藝術家價值的建立。這些基礎來自於集體對藝術的信仰，它們是歷史累積的產物，而且也透過外部的貴族或大眾來確定。Bourdieu 指出：「關於遊戲（幻象）極其重要的神聖價值的集體信仰，同時是遊戲進行的條件和產物；集體信仰是認可權力的根源，這種權力使得藝術家有可能通過簽名（或印章）的奇蹟把某些產品變成聖物。」¹³⁶ 從此來看，杜象的《噴泉》就是在幻象中將一般物提升成藝術聖物的絕佳例子。因

¹³⁵ 'The struggles for the monopoly of the definition of the mode of legitimate cultural production contribute to a continual reproduction of belief in the game, interest in the game and its stakes, the *illusio* — of which the struggles are also the product. Each field produces its specific form of the *illusio*, in the sense of an investment in the game which pulls agents out of their indifference and inclines and predisposes them to put into operation the distinctions which are pertinent from the viewpoint of the logic of the field, to distinguish what is important ('what matters to me', is of interest, in contrast to "what is all the same to me", or in-different).' in Pierre Bourdieu, *The Rules of Art*, 227. 參考中譯：布爾迪厄，《藝術的法則》，劉暉譯，頁 203-204。

¹³⁶ 'The collective belief in the game (*illusio*) and in the sacred value of its stakes is simultaneously the precondition and the product of the very functioning of the game; it is fundamental to the power of consecration, permitting consecrated artists to constitute certain products, by the miracle of their signature (or brand name), as *sacred* objects.' in Pierre Bourdieu, *The Rules of Art*, 230. 參考中譯：布爾迪厄，《藝術的法則》，劉暉譯，頁 205-206。

而，Bourdieu 認為，即便丹托（Arthur Danto, 1924-2013）透過藝術世界的概念來說明現代藝術合法性的獲得，但仍省去了對現代藝術世界的制度如何生成和結構的解釋。

在漫長的幻象遊戲過程中，藝術家或作品的價值可能數度轉換。場域內部的立法從未被明定，而是默認，因此信用價值的操作是不穩定的。十九世紀中葉，長久擔任最高認可機構的法蘭西學士院受到波特萊爾等人的嚴重挑戰，以往可以獨斷區分藝術合法的代表逐漸瓦解，使得場域內部的集團有機會重新制定文化生產的規則。

文學（等）競爭中心賭注之一是對文學合法性的壟斷，也就是說，對話語權的壟斷，即以權威的名義說出誰被允許自稱「作家」（等），甚或說誰是作家和誰擁有權力說誰是作家；或者如果願意這樣說的話，就是對生產者或產品的認可權力的壟斷。更確切地說，文化生產場域對立兩極的佔據者之間的鬥爭是以壟斷作家的合法定義的規定為賭注，鬥爭圍繞著自主與非自主之間的對立而形成是可以理解的。¹³⁷

標舉自主人士在革命初期力圖制定新的場域定義與運作規則。這些規則嚴格的標舉出藝術家應當如何，將不是「為藝術而藝術」的作家，也就是商業藝術家被排除在場域之外。Bourdieu 指出：「我們今天自然而然地接受的最嚴格和最狹隘的作家（等）的定義，是一長串排除和驅逐活動的產物，這種活動力求拒絕將各種各樣的生產者看作是名副其實的作家……。」¹³⁸ 這一連串的驅逐活動，是

¹³⁷ 'One of the central stakes in literary (etc.) rivalries is the monopoly of literary legitimacy, that is, among other things, the monopoly of the power to say with authority who is authorized to call himself writer (etc.) or even to say who is a writer and who has the authority to say who is a writer; or, if you prefer, the monopoly of the *power of consecration* of producers and products. More precisely, the struggle between occupants of the two opposite poles of the field of cultural production has at stake the monopoly on the imposition of the legitimate definition of the writer, and it is comprehensibly organized around the opposition between autonomy and heteronomy.' in Pierre Bourdieu, *The Rules of Art*, 224. 參考中譯：布爾迪厄，《藝術的法則》，劉暉譯，頁 200。

¹³⁸ 'The strictest and most restricted definition of the writer (etc.), which we accept these days as going without saying, is the product of a long series of exclusions and excommunications trying to deny existence as writers worthy of the name to all sorts of producers who could live as writers in the name of a larger and looser definition of the profession.' in Pierre Bourdieu, *The Rules of Art*, 224. 參考中譯：布爾迪厄，《藝術的法則》，劉暉譯，頁 200。

特定藝術家的自為合法，目的在於爭取藝術家爭取文化終極的象徵權力。實際上，十九世紀大量出現的文藝生產者、新的文化商品，成為威脅傳統藝術場域權威的一項因素，突顯重新劃定與維護藝術場域界線的重要性。

場域的分析拒絕以單向的作品論、個別作者論或神聖化的傳記評價藝術行為與作品的成功，因為它可能受到更複雜的外部與利益因素的影響。Bourdieu 同時批評藝術史「只是從表面上與最傳統的對象建構的前提決裂」，與藝術社會學「侷限於對（尤其是通過藝術家的社會出身和他的教育被把握的）單個藝術家的社會生產條件進行分析，聽任藝術『創造』的傳統模式的原則強加給自己……。」¹³⁹ 他認為，藝術價值並非由藝術家個人創造，而是透過包括文化從業人士（作家、藝術家、博物館館長、評論家、畫廊經濟）、收藏家（貴族、資產階級）、教育體制或相關機構的共同產製及宣揚的結果。整體連結的價值體系，就是一個集體的信仰空間。藝術信仰空間囊括實體的文學藝術作品生產、評論的生產，以及不可或缺的審美能力的培養。因此，如果重建無數的場域活動，也就是關於作品、藝術家、評論家、集團與機構之間的各種象徵行為、信用交換、展出與序言的真實效果，就可以瞭解到它們是無限的行為循環與象徵地位的建構。無論是消除一項作品或一位藝術家的合法性，或重新認可未曾被發掘的二流藝術家，信用認可權都作為文化場域最基礎且歷久不衰的法則。

第七節、小結

場域的說法試圖解決，知識分子過分重視藝術超然性而忽略其社會建構和權力結構的問題。在 Bourdieu 看來，知識分子掌握一種與文化生產者相同的象徵權力，他們「……能夠將那些或多或少含混模糊的、未表明，甚至無法表明的自然世界或社會世界的經驗，以明確的狀態揭露出來，使之客觀化，並以此而使之

¹³⁹ 'Indeed, by limiting itself to an analysis of the social conditions of production of an individual artist (grasped most often through his social origin and education), the latter gives in to the whole traditional model of artistic 'creation' which makes the artist the exclusive producer of the work of art and its value. Despite its interest in recipients or patrons of the work, it never poses the question of their contribution to the creation of the value of the work and its creator.' in Pierre Bourdieu, *The Rules of Art*, 229-230. 參考中譯：布爾迪厄，《藝術的法則》，劉暉譯，頁 205。

存在。」¹⁴⁰ 因此，藝術作為一種象徵、超然之物的概念，也在知識分子群體的不斷積累和建構中產生一種不可動搖的特殊性。我們對於知識份子的期待，間接成為特殊化文化產物的幫手。

Bourdieu 認為打破知識分子自體想像、建構常規的方法，就是去除疊床架屋的文化分子的自我頌揚。回歸最實際對社會結構的分析：場域，透過這個清楚地標明施為者之間，乃至於集團、機構間權力關係的方法，認定藝術家或藝術作品在一個被合法化邏輯構造的世界的位置為何。這種方式，不僅解釋了藝術家為什麼必須不斷推翻那些已被熟知的概念或手法、強調反抗與標新立異，更指出藝術世界便是通過把已知、陳舊的東西推向過時的一極，再造新的合法性來定位自己的型態。藝術的純粹價值，經由場域內部不斷拒絕外在要求而建立，同樣的，是通過合法性的幻象遊戲而確立。此外，任何藝術家並非循著一種既定的軌跡或畫派的理想前進，Bourdieu 對藝術家創作或政治行為的解釋，僅是為了保衛或爭取更好的位置、或者創造新的位置而已，任何行為皆有利益的估算。

Bourdieu 文化場域理論的特殊之處在於，他不僅考慮藝術世界自身的變化，還認定現今我們所見的當代藝術即是反抗外部世界而來的。因此，對任何一個文化次場域來說，它都受到內部與外部原則的制約，任何看似最純粹、無目的的作品，往往都預先決定了它要被看的對象，然後為他們的受眾生產。這點出了純粹的藝術作品並非不想吸引觀眾，相反地，是藉由吸引能夠支撐它們的象徵價值的特定群體來觀看，並以此確保它的價值，受大眾喜歡反而會降低藝術作品的崇高性。

從文化場域的外部到內部，Bourdieu 似乎想提供一種對施為者及其作品生產的包覆性解釋。一個施為者的屬性，是由他所屬的位置、其位置所屬區塊，區塊分布在文化場域或權力場域的方位決定。因此，施為者從不是自身定義，而是從社會關係中定義，並攜帶自身的資本在場域遊戲中進行投資與賭注。這樣的構想，反映了 Bourdieu 社會決定論的傾向，雖然施為者仍有機會和能力改變屬性與位置，社會出身卻在未來投資中佔據極大位置。綜言之，場域將藝術幻象還原到一個社會結構的斷面，試圖用科學分析取代哲學闡釋，它一定程度上提供了藝術世界從十九世紀以來與社會世界分道揚鑣、自立門戶的解釋，亦還有待更細緻的對

¹⁴⁰ 皮耶·布赫迪厄 (Pierre Bourdieu)，《所述之言》，陳逸淳譯，頁 272。

作品及當代變化的分析。

總的來說，釐清「場域」之於藝術的積極意義，不是針對那些已經完備的美學概念、固定的藝術對象或附加於作品上的許多社會或歷史含意的再認識，也無益於增長知識；相反的，分析這些場域的實行原則之所以被有意或無意地施行的各種生成原因，才是目的。



第三章、藝術場域的失序—學院機制與馬內的象徵革命

Bourdieu 透過分析十九世紀官方藝術（學院與沙龍）的邏輯及失序，勾勒出一個現代藝術場域及感知模式生成的原因。他認為，自主場域出現的原因是藝術生產及信仰結構的變化，從「學院生產大師」到「文化市場產出異端」意味著機制的價值與恆定性遭受破壞。「失序」這個概念源於涂爾幹探討現代社會的生產由集體到分工時，單一標準與集體意識消失的混亂狀態。Bourdieu 用此來解釋一個現代藝術世界多元生發的狀況，但顯然，藝術不同於其他專業領域，藝術樂於維持異端與分歧，這與它自主性的脈絡有關。同時，也與藝術是「信仰」遊戲的產物有關，無論在現在與過去、無論機制的榮譽辦法或遊戲規則如何訂定，無論藝術與官方、資產階級合作或拆夥，總脫離不了爭奪「象徵權力」的核心問題。

Bourdieu 追根究柢探問現代藝術的「純粹性」究竟如何出現，及它為何以其自外於任何與政治或經濟利益的姿態而高傲自負。最終，他在法國大革命後累積的社會條件變化中，看到馬內的象徵革命爆發所導致場域自主化的原因，連帶出現的是純粹感知模式的興起。本章擬透過分析這個複雜的生產及信仰論述，探勘馬內及其象徵革命所開創的自主化議題。

第一節、官方藝術—學院與沙龍機制

法蘭西美術學院(École des Beaux-Arts, 1648-)和沙龍競賽(Salon, 1667-1890)為 Bourdieu 談論十八到十九世紀官方藝術機制的典型，這兩者通過一系列的階級榮譽、教育機制和官方展覽的規則訂定和實踐，完成遵循範式和規則的古典權力的展演，並透過大師教育傳衍其合法性。本節將討論兩者的運作與國家權力的關係。

壹、學院與國家權力

十八世紀後半葉與之前的時代相比，國家與藝術權力的關係變動更加劇烈。其中，有兩項主要的原因：藝術家立場交纏複雜的政治國家意識；以及官方對學院與沙龍的控制，塑造學院藝術家的鮮明形象，明顯異於大量的非學院藝術家。

藝術中政治國家意識的形塑與法國大革命後的政權轉換有關。現代國家的形成使得十九世紀繪畫不能單純透過風格和主題的角度來比較與前幾個世紀的類同或差異。舉例來說，七月革命時期的藝術深受政治政策和社會環境的影響；藝術風格因此不是簡單的畫家個人的選擇，而是與政治比肩一呼應政治上選擇「獨裁」、「無政府」抑或中間「中庸之道」的緊張立場。藝術局勢類比於此，具體顯現在安格爾（Jean Auguste Dominique Ingres, 1780-1867）主張的線性派和德拉克洛瓦（Eugène Delacroix, 1798-1863）的色彩派的對立上，因此，不屬於兩者的畫家被譽為中間路線的第三勢力。¹⁴¹ 對應於此，Bourdieu 提到：「此外，學院藝術價值的重新評估非常清楚地深植於歷經革命與帝國危機之後，透過政權尋找合法性，試圖重建一種折衷文化的中庸之道（*juste milieu*）一致。」¹⁴² 此種比喻方式幾乎將藝術風格的變異政治動盪畫上等號，藝術作為不同政權的擁護者，相悖於哲學家席勒所寄望的理智世界中做為人的罅隙。

另一方面，由官方品味的角度來看，雖然美術學院象徵權力的質量，在法國大革命之後，王權和共和體制交替之下稍有立場和品味的轉變；但不變的是，它始終是隸屬於法蘭西官方之下的最高美術權力機構。學院的權力很明顯不是自主的，換句話說，學院權力與政治權力構聯並放大，由於聯合現實利益而享有藝術在「認可」和「評價」權力的獨佔權：

學院即國家，透過保障如金錢或他們所得到及授予頭銜的價值，來確保其價值。它也透過確保在一個現有市場的幾近獨佔，即沙龍（所以

¹⁴¹ 有關這三個流派的說法及藝術表現詳見 Petra ten-Doesschate Chu, *Nineteenth-Century European Art* (London: Pearson Education, 2012), 224-225.

¹⁴² 'Furthermore, it is quite clear that the valorization of academic art is inscribed in the cultural restoration undertaken after the crises of the Revolution and the Empire, through which political regimes, seeking legitimacy, attempted to recreate a consensus around an eclectic culture of a *juste milieu*.' in Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 240.

象徵革命，爆發於與市場中的優先關係，同時透過產生一個價值的崩壞來製造真實效果）以保證他們產品的價值。¹⁴³

學院所授予的一切，包括學院桂冠、獎項、金錢等等榮譽都代表著國家賦權的價值，足以讓不計其數的畫家為進入學院、得到羅馬獎或沙龍獎而努力。因此，學院作為名符其實的國家代言者，沙龍競賽作為隸屬於學院的競賽機制，入選的作品也符合國家的品味。此外，沙龍競賽與市場關係逐漸靠攏、從法國大革命之後不限制只有學院人能夠參賽及 1848 年評審團的改制都累積了沙龍作為象徵革命首當其衝的場所之必要條件。

然而，我們還是可以觀察到這個認可機制由於與官方過於緊密的關係，導致一旦發生政治動盪或革命時，結構容易受到動搖：「官方成功和特殊神聖化之間、暫時的和藝術家的層級之間皆存在全然一致性，因此由官方褒揚的認可案例，也就是最高的藝術權威親近政治權力代表，是唯一的價值衡量標準。」¹⁴⁴ 在這個時期，藝術作品和作者的層級受到外部條件的影響呈短暫排列，而自主化的場域與之的差別在於，這些層級更容易受到經濟條件的影響。特別是當官方和藝術聯合在現當代備受批評的同時，我們可以檢證對藝術價值衡量或定義的時代差異。這種不同領域權力相互呼應或扶持的現象，在自主化的場域的社會以另一種較不穩定的形式合作，但同構性始終存在。

如果我們先從學院作為一種權威論述的歷史角度來看，不難發現法蘭西藝術學院並非在西方文學或藝術中出現的——一種標榜特定文本和典範——話語宰制權威的特殊案例。法蘭西藝術學院從十七世紀創立開始，即逐步為古典繪畫建立完整的規範。筆者認為，繪畫的規範（norm）近似於文學的典律（canon），將兩者相較，能夠知道它們在約束文本書寫或繪畫表現方面的極為強勢的權力屬性。1990 年代藝術史學者 Griselda Pollock 精闢地解構以男性為霸權的話語與文史正

¹⁴³ 'The École, that is, the state, guarantees their value, by guaranteeing, like paper money, the value of titles that they receive and confer. It also guarantees the value of their products by assuring them of a near monopoly of the only existing market, the Salon (so that the symbolic revolution, which breaks up this preferential relationship with the market, will have altogether real effects by producing a price collapse).' in Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 242.

¹⁴⁴ 'There is a total coincidence between official success and specific consecration, between temporal and artistic hierarchies, and thus acclaim by the official instance of approbation, where the highest artistic authorities hob-nob with the representatives of political power, is the exclusive measure of value.' in Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 243.

統時，指出了文化典律的政治權威和延續性——文學的典律除了帶有正統古典範式及敘事的承繼意味，更重要的是，官方文本的霸權具有如宗教權威般的排他性。¹⁴⁵ 而典律的權威更從感知的傳統影響觀者，她認為：「……典律不只決定了我們如何閱讀、如何看、聽從，在畫廊中看和學校中學習或普遍地學習。它也透過畫家他們自身所選擇的其合法性或授權的前輩畫家回顧地形塑我們。」¹⁴⁶ 可以說，視覺之規範與文本的典律早已浸淫在一個時代的日常與特殊領域的常規之中，限制產生於受眾閱讀或觀看之前。而選擇與確立典範的輪廓與內容的，正是在官方或專業體制中，握有政治或知識權力的菁英階級人士長久競爭，並鞏固合法性的結果。然而典律的形塑與 Bourdieu 討論的象徵權力相比還是有些許差異。就權威操作的角色來說，前者傾向握有話語權的論述者（例如：學界權威、批評家、政治家），後者則是與官方權威構聯的被認定者（例如：成名的大師、畫室教師等等）；屬性來說，前者塑造一種話語、心智和實踐結構中的意識，後者的產物則是評價與認可的一套機制。

藝術作為被限制的對象，起初藝術家不一定是自知的；一種明確的藝術理念或風格會遭受質疑或推翻，肯定是意識到侷限或不安定的藝術家或作家對時代的回應。藝術變革的時點因此是一種關鍵，Bourdieu 既然將波特萊爾和馬內定為文學和藝術象徵革命的主要爆發點，他所追溯的社會變化的開始時點必然一定程度反映出思想構築的核心。所以法國大革命不能簡單地被當作社會、經濟和政治變化的現代性起點或背景來談，它是真正導致文化領域一連串事件引爆的原因，換言之，也就是 Bourdieu 持續強調的：「權力」單位及「資本」的質變和「人口型態」的爆量。

貳、學院——「大師」(master) 生產系統

從職業的意義來說，作為美術學院和沙龍這兩項官方機制的產物，十八世紀的學院目的是一種培養「大師」的生涯，其特性不同於以往以智性和技巧精良為主的文藝復興或巴洛克時期畫家，他們擁有更多智識上的獨立、「真、善、美」理念的彰顯和最重要的國家所認可的榮譽及其職業繼承的正統性。精湛技藝與道

¹⁴⁵ Griselda Pollock, "About Canon and Culture War," in *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art Histories* (London: Routledge, 1999), 6.

¹⁴⁶ Griselda Pollock, "About Canon and Culture War," 4.

德智識因此是學院培養的核心目標：

美術學院的純粹產品，是從這個訓練過程產生的畫家，他們不如先前幾個時代所培養的工匠，也不是企圖勝過過去工匠的藝術家。他們真正的意義上是「大師」這個字。與藝術家的現代概念有很大的不同，這些畫家並沒有一種有價值或值得頌揚的「生活」，而是一種生涯，從高等美術學院到機構，透過在沙龍展覽所授予的獎項等級，藝術家被完善定義為榮譽的繼承。¹⁴⁷

學院藝術的「國家—神聖化」，在 Bourdieu 看來，其價值衡量的排他性即一種文化的象徵暴力，先運用獨佔的藝術認可權來評判什麼是好的藝術，再施以政治或經濟的獎勵來嘉勉馴服此規制藝術家。

邁向大師的教育訓練、職業目的和爭取榮譽的一套過程基本上不能分論。學院藝術家的終極目的就是成為大師，從道德標準到技巧精進皆是如此。在繪畫構成和技巧方面學習古典，不避諱表現的相似，藝術家及其古典作品不斷以類似的樣貌出現在沙龍展覽之中：

通過這整個訓練的藝術家，在他整個學徒生涯中經歷這樣的這些方式的認可，並且使他理解進入沙龍的入場券、獎項、學院和官方委員會的選舉不只是簡單的「使一個人出名」，而是一項證明其價值、藝術家價值的真實證明書。因此安格爾，剛被選上學院之時，「想要使他自己成為值得擁有偉大原則，穩定恆久於其眼中的：真、美、善。一個構圖會重述、描繪和使人的偉大聖化。」藝術家是藝術的高級公僕，相當自然地交換他前所未見的短暫認可的象徵神聖化之行為（第一次，

¹⁴⁷ 'Pure products of the École, the painters emerging from this training process are neither artisans, like those of previous ages, nor artists like those who are attempting to prevail against them. They are *masters* in the true sense of the word. Differing greatly from the modern conception of the artist, these painters do not have a 'life' worth telling, or celebrating, but rather a *career*, a well-defined succession of honours, from the École des Beaux-Arts to the Institute, by way of the hierarchy of awards given at the Salon exhibitions.' in Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 241-242.

現存的藝術獲得與最受賞識的過去作品等同的地位：1838 到 1857 年售出的法國繪畫中有百分之五十七來自於在世藝術家，與 1737 到 1756 年的百分之十一成反比)。¹⁴⁸

Bourdieu 希望使我們看到的是，透過學院機制所希望培養的「大師級」畫家，是在一系列的包括家庭、教育、典範養成等背景排除中受到認可，並且以法蘭西國家榮譽及古典範示為尊的畫家。這個機制發展至此，包含著承繼、典範維護及再製的過程，由大師認可和國家授予權力所包裹的一種型態。因而，傳統與前衛決裂的一項分歧點也在此，前衛力圖消除所有附加在畫家身上的政治、經濟力量以及瓦解內部的傳承系統，將藝術家還原成作者本身，並且賦予作者自我認定的象徵權力及價值：

知識分子與藝術生產的自主化過程，與社會職業類別的區分性的建立有關，亦即部份職業畫家或知識份子意圖減少強調傳統這項特定專業的繼承關係，昭示著背離與決裂的觀點。他們為了從外部限制中解放，無視道德非難、美學信仰的變節或學院控制和政治力的操作，傾力將藝術視為宣傳的手段。¹⁴⁹

¹⁴⁸ 'The painter is trained through his whole apprenticeship to experience this approbation in these terms, and he perceives admission to the Salon, the prizes, election to the Academy and official commissions not so much as simple means of 'making a name for oneself', but rather as attestation of his value, genuine certificates of artistic quality. Thus Ingres, having just been elected to the Academy, 'intends to make himself worthy of his great principles that are indissoluble in his eyes: the True, the Beautiful, the Good. A composition which will recount, illustrate, and deify human grandeur.' The artist is a high-level civil servant of Art who quite naturally exchanges its action of symbolic consecration of unprecedented temporal recognition (for the first time, living art attains parity with the most prized works of the past: 57 per cent of French paintings sold between 1838 and 1857 were signed by living artists, as opposed to 11 per cent between 1737 and 1756).' in Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 243.

¹⁴⁹ 'The autonomization of intellectual and artistic production is thus correlative with the constitution of a socially distinguishable category of professional artists or intellectuals who are less inclined to recognize rules other than the specifically intellectual or artistic traditions handed down by their predecessors, which serve as a point of departure or rupture. They are also increasingly in a position to liberate their products from all external constraints, whether the moral censure and aesthetic programmes of a proselytizing church or the academic controls directives of political power, inclined to regard art as an instrument and propaganda.' in Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 112-113.

從另一點來看，關於畫家心智結構造成角色價值的轉變，從 Peter Bürger 討論關於資產階級藝術家自主相關的理論中，可以得到另外一種解釋。他引用 Berthold Hinz 與 Michael Müller 等人的觀點，說明畫家的地位從勞動演進到分工的同時並沒有跟進，畫家仍維持手工藝階段的生產模式，並在宮廷藝術階段肯定繪畫的智性價值。因此，Bürger 認為：「作者並不滿足於只賦予精神客體化特定的社會位置，而試圖從社會動態中推演出意識形態（在此，是藝術生產過程本質的觀念）。他們宣稱藝術自主性為封建場域中出現的現象——是對早期資本主義帶給宮廷社會的轉變的一種反應。」¹⁵⁰ 藝術家職位的提升同時也促使收藏者在市場上爭取名家的作品，加速資產階級把藝術品市場化的過程。

參、沙龍競賽

Bourdieu 認為，「評價」和「認可」的權力牽涉到官方所主導的「沙龍競賽」，以此競爭機制，創制包含教育、正規化和終身榮譽的各種系統。從畫室訓練、製作繪畫、沙龍競賽到開班授課的一整套規範流程，即是學院畫家服從於官方機制的典型。

整個系統透過具主導性、穩定且連續的**競爭榮譽獎項**而運作，最重要的競賽是每年的**羅馬大獎**，優勝者可以到梅迪奇莊園旅居學習。因此，並不意外地由此再看到所有機制遵從邏輯的特性，就像準備班之於高等學院一樣：這種驚人的服從性反映在學院採取一種強加於學生和正規化的作法，那些處於未成熟的學生，依賴競爭邏輯和學院創造的瘋狂期待（沙龍之始興起了藝術激起感傷的舞台），而正規化則是由畫室中的集體訓練與他們的傳授慣例，他們的階級與輩分和能力有關，且他們的課程嚴格規範階段和程序。¹⁵¹

¹⁵⁰ 培德·布爾格（Peter Bürger），《前衛藝術理論（Theorie der Avantgarde）》，蔡佩君、徐明松譯（臺北：時報出版社，1991），頁 48-49。

¹⁵¹ 'It is therefore not surprising once again to find all the characteristics of institutions subjected to this logic, like the preparatory classes to the *grandes écoles*: the incredible docility that it assumes and reinforces in students who are maintained in an infantile dependency by the logic of competition and

沙龍雖然是一個公開的競賽，但十九世紀中葉之前，進入沙龍獲得榮譽的藝術家都必須受法蘭西美術學院從預科班到畫室的漫長訓練；因此，整套競賽機制，即是確保學院生產信仰的手段。多數的畫家在沙龍競賽中反覆經歷失敗，卻也能逐年拿到更好的名次，獲得學院和評論界的肯定，例如某些案例：

經常出身於藝術的職業家庭（大多數印象派畫家），學院畫家必須經歷和克服整個漫長的、被學院謀劃好的考驗：畫室讓他們準備競賽，競賽本身就是高等藝術學院、羅馬學院。在他們之中最高榮譽的畫家，一生之中都在競逐學院的桂冠，他們依序得獎，並且獲得教職或評審團的資格：終其一生 Delaroche 都維持他最重要的畫室；Gerome 於 1865 年在高等美術學院成立並維持超過三十九年的畫室，不懈地教導學院傳統藝術。¹⁵²

Bourdieu 指出讓畫家們終其一生競逐沙龍獎項的原因在於，得獎或桂冠頭銜所賦予的不僅是名聲，而是一項與權威有關的合法性價值。學院的訓練因此不只意在培養技巧純熟的畫家或使其得到名聲，而是使一個進入學院畫室學習的人在漫長的歷程中獲得認可。因此：

從學院機制的特性來看，學院獨佔藝術家生產和其生產的評價，可以推測學院繪畫的特徵為：學院藝術是一個學究的藝術，無疑地表現歷史典型的「學術人」的標準生產。¹⁵³

Bourdieu 之所以特別敏銳地將學院教育視為「學術人」（homo academicus）的培

the frantic expectations it creates (the opening of the Salon gives rise to scenes of pathos), and the normalization brought by collective training in the ateliers, with their initiation rites, their hierarchies linked as much to seniority as to competence, and their curricula with strictly defined stages and programmes.’ in Pierre Bourdieu, *The Field of Culture Production*, 241.

¹⁵² Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 242.

¹⁵³ ‘From the characteristics of the academic institution, which holds the monopoly of the production of painters and of the evaluation of their products, one can deduce properties of academic painting: academic art is a scholastic art which undoubtedly represents the historical quintessence of the typical productions of “homo academicus”.’ in Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 243.

養，在於他將之連結到法國自身在特定學科領域人才培養的慣習及權力指涉，與他研究法國高等教育的結構有關。因而，十九世紀的學院藝術不應只由「官方」這個詞彙來看，因為透過學院這項中介，老師傳授給學生的就不僅是道德、知識與專門技巧，還有權威機制所賦予的法定權威（statutory authority）；透過這個權威定義什麼是大師之作（masterpieces），讓傳授的學生臨摹和學習傳統或大師的經典作品，延續再製學院的這項文化價值和特性。¹⁵⁴

第二節、學院的美學標準與馬內的繪畫爭議

壹、臨摹與歷史主題

為什麼學院必須遵奉普桑(Nicolas Poussin, 1594-1665)、洛漢(Claude Lorrain, 1600-1682)、大衛(Jacques-Louis David, 1748-1825)、格羅(Antoine-Jean Gros, 1771-1835)等古典繪畫大師而視再現為藝術的最高追求呢？為什麼古典繪畫總是反覆表現同樣的聖經或神話故事呢？我們看到諸如大衛的《荷拉斯兄弟之誓》(*Le Serment des Horaces*, 1784)、格羅的《拿破崙視察賈法的黑死病人》(*Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa*, 1804)等名畫，與神話或英雄題材的主題在十七世紀末葉後反覆以類似的形象出現。這些繪畫的重複性確實引起關注，Bourdieu 認為它們的功能和意義不在他處，而是學院教育本身典範所維持的合法性：

在以臨摹為主的學校中訓練，即認定藝術是從遵循典範而來，特別是那些定義合法繪畫主題及必須用合法的方式表現它們；學院畫家，以某些選擇為前提時，引導他們研究更多文學內容而非純粹的圖像創造。

155

¹⁵⁴ 此外，Bourdieu 把學院機制中賦予的法定權威比喻為猶如宗教秩序般的僧侶制度，這樣的經典認定具有其合法性的規制，受到學院人的捍衛。Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 243-244.

¹⁵⁵ 'Trained in the school of copying, convinced that art arises from obedience to canons, and especially

「範式」與「程序」是固著與維持「意義準則」的最有效方式，同時提供一種置放道德和美感的空間。繪畫的目的不是天馬行空的描繪些什麼，而是表達一種「真、善、美」的理念，因此合宜的文學敘事及角色、不違反政治或道德權威及適切的表現場景才是得其所適的方法。當然，精巧流暢的表現、構成方式和適切的畫布尺寸呈現是畫家的基礎要求。因此，學院繪畫從大衛以降作為絕佳的政治歷史畫，寓道德或國家的崇高於神話或歷史場景，完美形塑的場景與人物讓意欲傳達的教條不破壞觀者對畫作的想像與共感。

歷史畫既然作為一種學院和官方讚揚的美學形式，它的功用除了能夠賦予特定敘事和意義之外，顯然作為一種展示及言說的委婉修辭也是不可否認的，其中最重要的一項態度便是與當下產生距離：

歷史是將現實產生距離感，製造一種理想化與精神化效果，並因此似是而非地創造永恆的最有效方式。一種歷史化的神聖化和去現實化所提供的包括，施加層次調性於顏色和連續的接替形式間的技巧的形式主義，用來形塑學院藝術所散發之冰冷的外在性的印象。¹⁵⁶

當學院中歷史畫發展的越久，除了形態越固定、越粉飾，在當時代的脈絡看來就越不自然。在歷史畫種被製造的場景中，Bourdieu 借用 Schlegel 的說法，稱歷史畫「啞劇」(pantomime) 般的展陳為角色的戲劇化自然 (theatrical nature of the personage)，也就是將所有有關高貴「靈魂」的一切屬性和現世「道德」加之流行或高貴戲服的，將當時代與歷史矯揉再製的面貌。¹⁵⁷ 因此，任何觀念經由授意皆有可能注入繪畫敘事和角色中，代替當權者婉言發聲，形塑權威。總的來說，

to the rules which define legitimate topics of painting and legitimate ways of treating them, the academic painters, when given the choice, direct their research more towards literary content than towards purely pictorial invention.' in Pierre Bourdieu, *The Field of Culture Production*, 243-244.

¹⁵⁶ 'History is one of the most efficient ways to put reality at a distance, to produce an effect of idealization and spiritualization, and thus paradoxically to create eternity. A historicization which sanctifies and derealizes contributes, with the technical formalism which imposes gradations between colours and the continuous relief of forms, to producing the impression of cold exteriority the academic paintings impart.' in Pierre Bourdieu, *The Field of Culture Production*, 246.

¹⁵⁷ Pierre Bourdieu, *The Field of Culture Production*, 246.

歷史畫得以：「……允許畫家發現在現時中的過去。」¹⁵⁸ 繪畫從歷史題材、構成和色調上刻意與現實保持一種若即若離的關係，它的不真實成分除了避免觸怒當時觀眾的眼睛或理念，也透過與現實拉出距離強調繪畫本身的神性地位。

貳、歷史畫的「合法性」與「可讀性」意義

即便學院藝術的技法和外貌是寫實的，其敘事內容並不是開放給所有大眾的，而是僅開放給有識讀能力的文化群眾。敘事由各式樣的常規象徵（conventional symbols）組成，並放入同形異體的構圖中。觀畫因此是一種解碼的過程：

簡言之，這種「可讀的」作品意圖使之被「閱讀」而非「觀看」。它召喚了立基於文學文化的學術地解碼，特別是那些在法國大革命之前在耶穌會學校或是之後在預科班被教育的人，這種文化由古典語言和文學主導。¹⁵⁹

「可讀性」成為教養階級的特權，繪畫的內容和符號成為順應階級和教養的文化產物，用以區辨高貴藝術和俗民繪畫的觀眾。不僅如此，藝術作為可讀的產物，浸潤到倫理與美學的脈絡，日積月累地歸化到教養，與心智結構締結為某種觀賞習性，甚至挪移到現實生活的文化消費中，Bourdieu 稱之為「半反射性動作」（quasi-automatic reactivation）。¹⁶⁰ 要言之，藝術的可讀性是一種階級結構的作用，但它並不生硬地套在人的身上，而透過潛移默化同時出現在結構與慣習的實踐中。

¹⁵⁸ '(The Orient, which ignores the most aggressive forms of urban civilization,) allows painters to discover the past in the present(……).' in Pierre Bourdieu, *The Field of Culture Production*, 246.

¹⁵⁹ 'In short, this "readerly" painting is intended to be "read" rather than "seen". It calls for a scholarly decoding based on a literary culture, precisely the one that was taught before the French Revolution in Jesuit schools and afterwards in the lycées, and which was dominated by classical languages and literatures.' in Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 245.

¹⁶⁰ Pierre Bourdieu, *La distinction, Critique sociale du jugement* (Paris: Minuit, 1979, new edn augm. with an introduction, 1982); English trans.: Richard Nice trans. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Cambridge: Mass.: Harvard, 1984), 226.

就文化受眾的階級而言，俗民並非不重要。早在十六世紀，藝術即有「雅」與「俗」的差異，但「俗」的功用與現代「大眾化」的概念天差地別，它的存在彰顯了「雅」的稀有性以及鑑賞必須透過學習而獲得的高貴。¹⁶¹ 所以說，Bourdieu 認為文化品味「區分」的具體顯現即是文化合法性的構建與其利益的挪用。他說：

這與這就是階級社會中合法性文化的差異，一個優勢主導預先主宰了表達或合法的主導方式，並且差異化小的或不被差異化的社會的文化，用一種文化承繼的管道中的挪用手段是完全等同於分布的，因此這樣的文化完全的等同於由所有團體中的成員主導，並且不像文化資本那般運作，亦即，作為一種主導的手段，或者只在一個很小的限度內與一個很高程度的虛飾之中。¹⁶²

然而，當封建愈解放、市場愈自由、文化教育愈普及之時，意義閱讀反而成為一種協助統治合法性的好手段。歷史畫為服務拿破崙以來的統治者因而降低敘事結構的難度，另一方面，現代化的競賽展覽機制——沙龍——也為其擴增其文化受眾。形成一種生產與觀看的調節：

因此純繪畫介於藝術家和「資產階級」之間的鴻溝被縮小了，因為資產階級可以透過不斷造訪沙龍（在 1816 年之後）觀看經典內容和技巧。這項習得的閱讀方式，具有歷史及文學意識的暗示，因此非常接近古典文本的學院詮釋，在作品中尋找歷史但並不打算像現代藝術召喚感知一樣於歷史中再定位作品。¹⁶³

¹⁶¹ Pierre Bourdieu, *Distinction*, 226.

¹⁶² 'This is the difference between the legitimate culture of class societies, a product of domination predisposed to express or legitimate domination, and the culture of little-differentiated or undifferentiated societies, in which access to the means of appropriation of the cultural heritage is fairly equally distributed, so that culture is fairly equally mastered by all members of the group and cannot function as cultural capital, i.e. , as an instrument of domination, or only so within very narrow limits and with a very high degree of euphemization.' in Pierre Bourdieu, *Distinction*, 228.

¹⁶³ 'Thus is minimized the gap which pure painting will create between the artist and the "bourgeois", who can rely on the classics for the content and, for the technique, on successive visits to the salons (after 1816). This learned reading, which is aware of historical and literary allusions and is thus very close to academic interpretations of classical texts, looks for history in the work but without

但這並不表示，歷史畫不需要閱讀或者信眾大增。事實上，歷史畫真正成一種僅限於官方贊助和榮耀藝術家的畫科，僅有極少數藝術家能靠此維生。因此它的象徵意義遠高於實質獲利，至少在 1863 年的沙龍落選展以前都扮演維持學院派正統性的角色。

參、歷史畫的目標：精湛技藝、可讀性、完成性

結合精湛技藝和古典主題可讀性的目標，最終歷史畫需要給出觀眾一種「完成的」(finished) 感覺，這並不意味著簡單的完成作品，而是至始至終小心維持畫面精熟的態度，如同 Bourdieu 所說：「對可讀性的關心和精湛技藝的尋求與要求『完成的』美學相關，這種美學是正直和謹慎的明證，同時滿足深植於學院立場的所有要求和道德期待。」¹⁶⁴ 波特萊爾於 1845 年沙龍展有關 Corot (1796-1875) 風景的評論，將兩種繪畫美學：完成 (finished) 與圓滿 (completed) 略作比較，Linda Nochlin (1931-) 進一步說明：「前者是指細節分明、圓滑流暢、工致典麗之作、而後者則雖任意自然、不加琢磨且有粗糙之氣，但卻已臻至圓滿無疑。」¹⁶⁵ 換言之，與要求「完成的」不同美學出現，顯露出某種與學院繪畫歧異的藝術風格出現，預示學院機制將受到巨大挑戰。

綜上所述，Bourdieu 認為學院繪畫——即典型的歷史畫——的幾個要素包括：(一) 精湛技藝 (二) 可讀性 (三) 完成性，從這些屬性來看，表面上是畫家對形式不懈的追求，實則隱含學院施加於其學徒身上的對創作規制要求。

雖然 Bourdieu 從圖像和繪畫手法上探討學院體制的問題有別於之前他大部分經由社會結構和概念來分析對象，但不可忽略的是，他仍舊如同早期研究觀者

attempting to resituate the work in history in the work but without attempting to resituate the work in history, as would the perception demanded by modern art.' in Pierre Bourdieu, *The Field of Culture Production*, 245.

¹⁶⁴ 'The concern which readability and the search for technical virtuosity combine to favour the aesthetic of the "finished", which, as proof of integrity and discretion, also fulfils all the demands and ethical expectations inscribed in the academic position.' in Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 246.

¹⁶⁵ 諾克林 (Linda Nochlin), 《寫實主義 (Realism)》, 刁筱華譯 (臺北: 遠流出版社, 1998), 頁 170。

感知的立場一樣，非常重視繪畫、畫家和觀者之間來回的交互關係，因為繪畫的美學與理念的傳達絕非畫家個人自身構建，探討具有多重指涉的學院繪畫，其符號的製造與解譯也十分重要。Bourdieu 的典範性雖然從美學層次討論，但他並非意圖使用圖像學的方法，告訴我們如何解畫；他更關心的是，在不同種製碼和閱讀的方式之間存在的衝突應該如何理解。前述的學院繪畫顯然在十九世紀中葉，自然主義興起後遭遇到前所未有的挑戰，並且在沙龍體制中產生巨大的效應。這些美學衝突，顯然超越品味問題，進入到捍衛價值與意識的層次。Bourdieu 意圖告訴我們，藝術形象的改換不僅是藝術家的自由心證，更涉及到一連串機制與社會意識的相悖或反抗。前述已知學院的歷史畫是精心構造的，如果用學院畫家對美學的要求，方能夠更清楚藝評家對印象派畫家的攻擊為何如此激烈。

肆、馬內關於學院繪畫的爭議

衝擊學院藝術的美學，馬內在沙龍掀起波瀾的主要原因是他背離學院美學的要求，同時因為他的才華與師承而使其議題的爭議擴散。馬內並非沒有接受過古典藝術的訓練，他師承學院派畫家庫蒂爾（Thomas Couture, 1815-1879），遊走德國、荷蘭、義大利地區，投注心力於美術館臨仿古典繪畫。但是，他最景仰的並不是典型學院派的藝術，而是同時代的前輩藝術家庫爾貝、德拉克洛瓦等人。¹⁶⁶ 馬內 1859 年第一件送選沙龍的作品《喝苦艾酒的人》（*Le Buveur d'absinthe*, 1859）【圖 1】雖然沒有入選卻也造成極大爭議，引起波特萊爾和德拉克洛瓦等文藝界的重視，Cachin 認為這可視為一種獲得同好肯定的成功。¹⁶⁷ 這件作品所吸引的關注及 1861 年首次入選的《西班牙歌手》（*Le Chanteur espagnol*, 1860）【圖 2】，使他更大膽地在沙龍展出《草地上的午餐》（*Déjeuner sur l'herbe*, 1862-1863）【圖 3】及《奧林匹亞》（*Olympia*, 1863）【圖 4】。這些作品的共通性，在於馬內用最直接的畫法不加矯飾地畫出資產階級的生活圖像或休閒娛樂，這是與先前的學院派和寫實主義（已經獲認可的前衛派）最不同之處。

¹⁶⁶ François Cachin 原著，李瑞媛譯《馬內：「我畫我看到的！」》（*Manet: j'ai fait ce que j'ai vu*）（台北：時報文化，2001），頁 22-23。

¹⁶⁷ François Cachin，《馬內：「我畫我看到的！」》，頁 26。

Bourdieu 認為馬內的爭議性反映在與之對立的保守派評論者對他的批評中，並指出：「……馬內在其關於新的革命中扮演分析者的角色，迫使批評者必須澄清學院觀點的，大部分是不言明的要求和設想。」¹⁶⁸ 這些批評集中於圖像傳統的議題，學院派對馬內的批評大致有三個方面：首先，馬內不重視繪畫的基礎技巧，畫風幼稚，不重視色調層次，使畫面流於「平面」，**缺乏繪畫最重要的完成感 (finish)**。¹⁶⁹ 第二，相較於學院繪畫強調的一種意義的「可讀」與再現敘事，馬內與庫爾貝一樣都因為**不欲透過畫題表達意義**而招致批評。¹⁷⁰ 第三，**追求形式而消除了繪畫對象間的層級關係**，也就是說，原本繪畫應該構思好的秩序（例如：角色的輕重，主角應該較配角或物件描繪得更細緻）；在馬內表現重於構成的觀念中蕩然無存。如同 Thoré 所說的：「將一個人看成不過是一個拖鞋（和）有時候一束花的重要性甚至超過一個女人的臉」，¹⁷¹ 因為形式的表現而犧牲繪畫個體的意義。這些備受爭議的原因雖然都指涉出馬內的繪畫方式與傳統背離，然而，Bourdieu 卻是經由回顧學院教育和榮譽系統的方式來說明這些傳統之所以深根柢固，進而造成前衛繪畫與古典繪畫對立的理由。

第三節、歷史畫合法性失效的相關問題

我們已然透過 Bourdieu 分析歷史畫的教育即要求、馬內所受的批評中，看到其合法性和常規受到激烈反抗的事實，它們的爭議點主要是美學和圖像成規。然而，這裡我想借用藝術史家 Mainardi 的研究來看歷史畫的其他問題：**經濟支持與統治合法性**。可以肯定的是，歷史畫長久以來在學院的主導地位與它能維護國家和王權的功能絕對有關。然而，正因為它表現出如此明確的目的性，其產量稀

¹⁶⁸ '(To deepen this analysis of the fundamental principles of academic art one can recall the initial criticisms of Manet, who,) in his revolutionary novelty, functions as an analyser, forcing critics to clarify the demands and presuppositions, most often tacit, of the academic vision.' in Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 247.

¹⁶⁹ Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 247.

¹⁷⁰ Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 248-249.

¹⁷¹ '……the source of all Manet's mistakes, says Thoré in 1868, is a "sort of pantheism attaches more importance to a bouquet of flowers than to the face of a woman" (as did Degas in *La femme et le bouquet*).' in Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 249.

少、贊助者也固定，這樣的經濟結構事實上只能維持於穩定的宗教或君主制：

雖然學院和國家支持，然而，歷史畫從來都沒有真正流行。保守的十九世紀評論者批評中產階級由於法國大革命的賦予權力，而使歷史畫黯然失色，但即便在舊政權之下，私人藏家也較喜歡風俗畫、風景畫和肖像畫。1748 年成立的沙龍審查團本身，最初的組成排除歷史畫家，希望增強藝術生產分支和對抗較低範疇的流行。Jean Locquin 曾經論及歷史畫的興衰，歷史畫與十八世紀政權的政治經濟連續變化的運行相關：當政府有津貼，它則興盛，但當政府委託變少時，藝術家則必須轉向較小的畫類才能維生。¹⁷²

歷史畫的需求既然不多，畫家便需要其他畫類支持生活。因此，我們可以看到風俗畫在沙龍獲得讚許的程度越來越大，甚至 1849 年庫爾貝巨大尺幅的《奧南的晚餐後》（*After Dinner at Ornans*, 1849）【圖 5】破例獲得沙龍二等獎，也足見沙龍的準則越趨多元。

另一個使這些製造歷史、製造神性的繪畫產生危機的原因與工業博覽會和畫家的生產系統有關。Mainardi 曾仔細分析萬國博覽會對學院傳統和歷史畫的衝擊。她認為法國在萬國博覽會興起的十九世紀下半葉，工業能力孱弱尚無法與歐洲諸國相比，文化因此誓維持第二帝國政權合法性的重要手段；與此同時，循著楓丹布羅學派（School of Fontainebleau）提供歷史畫支持帝王合法性的學院傳統逐漸消亡，在安格爾之後沒有大師可繼承。¹⁷³ 如此看來，歷史畫作為統治者的工具，同時在學院內部供應不濟、經濟贊助支撐不足和藝術市場逐漸出現的情況下，它

¹⁷² ‘Despite Academic and state support, however, history painting was never really popular. Conservative nineteenth century critics blamed the middle classes empowered by the Revolution for its eclipse, but even under the Old Regime, private collectors had preferred genre, landscape, and portraiture. The Salon jury itself, instituted in 1748, was originally composed exclusively of history painters and was intended to strengthen that branch of art production and to combat the popularity of the lower categories. Jean Locquin has charted the vicissitudes of history painting as a function of the political economy of successive eighteenth-century regimes : When subsidies were available, it flourished, but when government commissions grew more scarce, artists turned once again to the minor categories that could ensure their livelihood.’ in Patricia Mainardi, *The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic* (New York, USA: University of Cambridge, 1994), 13.

¹⁷³ Patricia Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire: the Universal Expositions of 1855 and 1867* (US: Yale University Press, 1989), 152.

的統治地位及合法性最終還是無法抵禦經濟結構和社會信仰改變的衝擊。

第四節、機制的失序：競爭權威

「失序」的概念出現於涂爾幹的《社會分工論》，他觀察到的是分工的專業化導致情感和意識的孤立，混沌的狀態隨之而來。分工雖然是現代社會的既成事實，但涂爾幹仍堅信社會的團結意識能夠調和競爭、以有機團結的型態維持平衡的相互關係，如果這種關係或規定沒有成立，那麼十分容易陷入失序的狀態。¹⁷⁴

對涂爾幹來說，失序絕對不是好的社會現象。但是從 Bourdieu 的觀點來看，失序的型態對於藝術場域未嘗是件壞事。那麼 Bourdieu 所指的藝術場域的失序是指什麼呢？

當它不再以一種由職業身分的階層化機制所控制，藝術作品的生產者世界緩慢地變成一個競爭藝術合法性專利的場域。從此開始沒有人可以宣稱自己是絕對的典範握有者，即便每個人如此宣稱。¹⁷⁵

雖然「失序」在社會學上的意義既牽涉到勞動從集體走向分工分時，集體意識的失效，它對藝術的實際作用卻是藝術權力的自由解放。¹⁷⁶ 例如，古典藝術

¹⁷⁴ 涂爾幹 (Emile Durkheim) 著，《社會分工論 (De la Division du Travail Scoial)》，渠東譯 (台北：左岸文化，2002)，頁 279-296。

¹⁷⁵ 'As it ceases to operate as a hierarchical apparatus controlled by a professional body, the universe of the producers of art-works slowly becomes a *field* of competition for the monopoly of artistic legitimation. From now on no one can claim to be an absolute holder of the *nomos*, even if everyone has claims to the title.' in Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 252.

¹⁷⁶ 其實，涂爾幹認為失序 (即失範) 的分工是病態的，林端指出：「涂爾幹也觀察到現代社會共同道德衰落之後，產生一種『失範』(Anomie, 或譯『脫序』) 的狀況，什麼是失範狀態呢？當社會的集體意識不明，社會共同的道德逐漸消失的時候，社會中的個人，當他在社會裡行動的時候，並沒有一套明確的社會的道德標準，來告訴他怎麼樣做才是正確的，來告訴他孰是孰非。因此，沒有社會提供的軌道的指引，個人莫知所往，完全亂了方寸，他所面臨的就是所謂失範的狀態。涂爾幹是在分工的問題裡面提到失範的問題，相對於正常的分工，涂爾

的工作的階層建立於歷史畫到風俗畫類的高低區分，在新的藝術工作領域則是失效的。舊時代的標準在藝術市場化後對大部分的藝術來說是無效的，在印象派之後藝術能否激起議題或銷量競爭才是這個場域所關注的重點。一個自主的場域不需要奉為圭臬的獨一典範，藝術的合法性經由競爭而來：

場域的建立體現了一個詞的真正意義，失序的機制化。這是一個真正影響深遠的革命，至少新的藝術領域正在產生，棄絕所有與可以訴諸裁判的終極權威有關之物，中心立法者的單神殿讓路給一種多樣不確定神祇的競爭狂熱的多重性。¹⁷⁷

可以確定的是，學院體制既非一夕形成，那麼單一神祇絕對不是在一個時間點遭到罷黜的。它是許多藝術事件和社會成因共同損害信仰體制所累積的結果，Bourdieu 認為它們最終集結在一個明確讓學院尊嚴毀損的事件上：沙龍落選展。

對於這個機制來說，在最後分析到的，因為它從國家獲得權威性，最終的致命傷無疑是一個國家的計畫：1863 年《沙龍落選展》的創造，造成一種對評審團和學院的否定，這「傷及護衛真實和排除性美學原則的自身尊嚴」。¹⁷⁸

數以千計的觀眾和藝評家對年輕作家的評議遠多於逐漸沒落的學院藝術。彰


幹提到所謂病態的分工，而病態的分工裡面，失範的分工是最明顯。」林端，〈《社會分工論》導讀〉，收錄於涂爾幹 (Emile Durkheim) 著，《社會分工論 (De la Division du Travail Social)》，渠東譯，XVII。

¹⁷⁷ 'The construction of a field is, in the true sense of the word, an *institutionalization of anomie*. This is a truly far-reaching revolution which, at least in the realm of the new art in the making, abolishes all references to an ultimate authority capable of acting as a court of appeal; the monotheism of the central *nomothete* gives way to a plurality of competing cults with multiple uncertain gods.' in Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 253.

¹⁷⁸ 'It is not easy to establish which were the decisive triggers of this sort of bankruptcy of central bank of symbolic capital in art world. One may doubt, however, that the individual or collective exhibitions or the artists' and critics' never-ending criticism of the jury or changes in its composition might have stuck, as J. Letheve suggests, "irreparable blows to the public trust".' in Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 252.

顯國家精神和迎合君主品味的學院藝術在學院大師後繼無人的景況下沒落，正如 Mainardi 所指出的，學院派在最後一位大師安格爾逝世後，其權力交棒給沙龍評審團，缺乏正統大師繼承人的情況下，使得政府都不願意指定新的代表、賦予官方的保證。¹⁷⁹

新藝術的受眾及感知系統隨著純粹感知的形成一起出現，藝術的純粹化是自主化場域的另一個產物。Bourdieu 認為，一個場域將會越來越趨向其本質發展，因為新出現的前衛總是不斷挑戰既存的正統。馬內及印象派解放美學要求及敘事情節，如同左拉（Émile Zola, 1840-1902）所寫的：「繪畫—做為形式表現、價值和色彩—為其自身和觀看本身存在」，¹⁸⁰ 繪畫不再是其參照物，而是其本身。其中一項原因歸功於工業革命讓畫家對繪畫材質和視覺科學的重視。因此，這個時期的藝術在「阿多諾現代性主義體制架構」中被歸結為新媒材和事物化所導致的「現象即是真理」也就不足為奇。¹⁸¹



第五節、機制失序的研究方法及問題

壹、關於社會結構的研究

歸結 Bourdieu 認為馬內的象徵革命所產生的場域自主的有三項原因，這個革命造成藝術這個社會特定領域的權力機制失序及後續藝術世界評價方式及面貌的全然改變。他所指出的三項原因分別是：（1）**人口形態學的變化**：由於沒有固定職業的畫家人數激增，造成無名畫家與成名畫家之間的衝突，是學院體制被推翻的驅力之一；（2）類比於宗教革命，**這個象徵革命可以視為藝術家的集體變節（collective conversion）**，它涉及經濟型態（藝術市場興起）和人口形態等因素，由於無名畫家與作家的互利關係，而足以撼動權力上層結構—學院—的單一認可

¹⁷⁹ Patricia Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire*, 152.

¹⁸⁰ ‘……is meant to be beheld in itself and for itself as a painting — as a play of forms, values and colours — and not as a discourse……’ in Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 264.

¹⁸¹ 詳見圖表。陳瑞文，〈啟蒙與救贖——阿多諾的現代藝術體制〉，收入氏著《美學革命與當代徵候評述》（台北：台北市立美術館，2002），頁 156。

標準；(3) 當今藝術的觀看方式是這項集體變節的產物，藝術的象徵革命不僅改變扭轉畫家被認可的標準或成名的方式，更改寫了繪畫感知和判斷的範疇。¹⁸² 分析這三項原因，Bourdieu 巨觀的從一個特殊領域的生產結構出發，再考慮這個領域的心智－信仰結構的異變，最後將這些歷史變化歸結為當今藝術要求自主的原因。三項原因表面上屬於結構或偏抽象的推論，實際上，Bourdieu 援引大量的藝術史素材放到其社會主體與歷史結構的論述中，這種研究取徑在其研究的最後幾年中尤為明顯。¹⁸³

Bourdieu 擅於將歷史的常規或論述作為批判的對象。他認為歷史事實和風格分析雖然提供藝術變化的良證，但是他也建議我們運用另一種社會結構的方式，來解釋學院藝術為何易於被政治取用的原因：

但是我們也可以，不需要否定前述的論點，對此種藝術採取一種結構的解釋方式，透過將當時期藝術與其生產的機制條件連結：它的美學深植於（我可以實際地推論這點）僵化的學院機制的運作邏輯之中。

184

由此可察覺，Bourdieu 所關注的議題並非全然的圖像學或主流或次要風格的論述，如何解釋權力在藝術機制或界定中的作用才是重要的。例如：藝術生產的主流和次要的畫類如何被界定？什麼樣的權力和社會結構界定了作為社會生產的藝術作品或畫家的差異層級？另一方面，在看似連續的歷史體制或條件之下，哪些社會程序、人口組成和社會條件在那些時點形成不同的結構介面並具體對藝

¹⁸² Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 238.

¹⁸³ 例如 Bourdieu 在 “Manet and the Institutionalization of Anomie” 一文中援引的重要藝術史文獻有 Micheal Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley: University of California Press, 1980) ; J.C. Sloane, *French Painting between the Past and the Present: Artists, Critics and Traditions, from 1848 to 1870* (Princeton University Press, 1951) ; Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* (London: Phaidon, 1971). 等等，詳見 Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 299-303. 而《馬內：象徵革命》討論 T.J. Clark 等人的理論。

¹⁸⁴ ‘But one can also, without negating the aforementioned argument, undertake a structural explanation of this art by relating it to the institutional conditions of its production: its aesthetic is inscribed (to the point that one can practically deduce it) in the logic of functioning of a sclerotic academic institution.’ in Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 240.

術評價的方式或體制造成影響？

這種不採取針對藝術本質的論述方式可被視為近似於藝術史中機制研究的方式。然而，有別於機制研究對藝術展覽、商業、流通的研究方式；Bourdieu 更強調機制結構在作為施為者的藝術家或畫家身上的強制力。因此，學院就不單只是一種最高層級的官方教育單位，而必須從「認可」權力的角度解釋：學院作為藝術評價的獨佔的機制，它標榜的象徵價值及合法性體系如何擴散及運作？針對法蘭西學院的案例，教育體系與競賽機制如何賦予少數畫家權力、權力如何傳承等等，才是 Bourdieu 研究藝術機制的重心所在。

那麼 Bourdieu 從那些軸線開展機制問題的研究呢？筆者認為，思考這個問題的同時亦可發現其藝術場域研究的幾項特性：（一）他集中探討的藝術世界的「認可」和「評價」模式，綜合考慮其「生產程序」和「時代特徵」，換言之，畫家在一個特定時代的機制下，須經由什麼程序（在學院的例子中主要是畫室學習和競賽等）能夠使作品和自己獲得認可？而作品須要具備什麼特徵或條件才能獲得肯定？而這些認可能夠產生什麼實質效用及利益（像是某階層或社會普遍的榮譽或經濟保障等等）？由這項論述的邏輯來看，社會權力先於藝術風格之前，似乎先有評價標準才定位選擇作品的品味，這樣的推斷正服膺於 Bourdieu 所認為社會和結構條件為生產前提的標準。（二）「法蘭西美術學院」（教育體制）與「沙龍競賽」為探討十九世紀法國藝術權力機構的雙軸線，透過理解這兩項機制的操作，Bourdieu 試圖勾勒出上述學院藝術生產的程序與作品的特定型態。Bourdieu 特別重視這兩項機制運作與非文化創作者權力的構聯關係，包含學院與國家、沙龍與市場等關係。通過不同脈絡權力的構聯，藝術的價值擴展到社會效用的層次（例如在政治動盪下召喚法蘭西的國家精神），被利用於與純粹藝術感知無關的事物上。因而，透過分析藝術與政治力量的拆夥，Bourdieu 認為，有助於理解當代藝術場域的現象及觀念如何生成，換言之，藝術的獨立價值所謂何來。

貳、Why Manet? 馬內與藝術場域自主化的關係

Bourdieu 認為藝術場域自主化源於兩種立場的衝突——十九世紀藝術家馬內所代表的前衛派與法國學院體制的典範之間的對立。雖然 Bourdieu 在研究藝術

場域之前已大抵完成文學場域的分析，且多數有關場域及內容的理論概念也融入其藝術世界的探討；但較完整和獨特的見解、針對畫家與學院社會歷史結構的研究於 1993 年〈馬內和失序的體制化〉(“Manet and the Institutionalization of Anomie”)一文才出現。由於藝術場域的研究晚於文學場域，且 Bourdieu 主張兩者之間存在高度共構的概念；因此不難發現他大量將場域的理論架構和文學場域的特性應用於思考藝術的現象，特別是，前衛作家和畫家集體對學院體制的象徵革命、競爭位置和認可權、政治或經濟權力關係等社會行動的概念與因素。

然而，不可否認的是，文學和藝術必擁有自身的屬性和型態；換言之，作品在創造的同時就反映了作者的部分意圖，以及它以某種方式被書寫的慣性。例如，藝術史解讀作品必然先從所有與圖像和材質有關的因素著手，母題、風格、作者分析等都是藝術史學科必要分析的內容，分析的本質大致是相同的，朝向一種窮盡圖像及其概念的學科慣性，取徑則是分析家的立場略微不同。Bourdieu 也察覺到這點；從 1999 年開始的一系列的課堂講稿反映出，舊概念融合新素材與模型所發展出的藝術論雛形：《馬內：象徵革命》中，講述內容先是涉及大量對於場域卡位、佔位、認可權的解釋、對文學和藝術關係的描述；後來加入更多的藝術史或其他學科的素材，從而漸進到象徵革命、並建立以馬內為核心的藝術論述課題。

「從馬內的象徵革命開始」，這是 Bourdieu 藝術場域自主化的最關鍵命題之一，並且是導致法蘭西美術學院機制失序的原因。馬內所帶動的「象徵革命」，集結波特萊爾等人在文學場域的革命成果，對藝術領域及其價值造成全面且深遠的影響。不可否認，馬內確實為現代主義最重要的先聲之一，由於藝術文史哲方面的大量書寫，其代表性在知識領域的高能見度中顯現；然而，馬內的重要性反倒造成 Bourdieu 研究對象的另一種問題，即以重要畫家論證藝術場域自身的迫切性和目的性為何？難道他有把握提出嶄新的觀點或推翻舊的立論？或者是意圖操作其理論的策略性使用？除此之外，由歷史證成理論難道不會有後設的危險？要釐清上述提問似乎不大容易，這些問題也是最初研究者對 Bourdieu 應用素材和演譯理論時最大的疑惑。後來發現，既然 Bourdieu 由學院機制及其失序開始思考藝術場域自主化的問題，那麼他的著眼點也應該是機制環節的變化。Bourdieu 最終將變化的引爆點歸結到 1863 年的落選展沙龍，藝術機制所積累的象征革命條件由此發酵，而馬內正是由沙龍的內而外扮演異端者的最重要角色。

於是，以馬內為核心，關係性的探討他周圍的人物和社會要件。因此，這個角色很難是我們下一章所提到的庫爾貝，也很難是其他印象派藝術家莫內（Claude Monet, 1840-1926）或秀拉（Georges-Pierre Seurat, 1859-1891）；關於前者，學院和沙龍體制尚未崩頹，關於後者，已經不再是臨界的革命角色。

除了從 Bourdieu 的研究對象思考，我們也可從馬內在學界的熱議現象來考慮。Liz Kim 在對《馬內：象徵革命》的書評提到，Bourdieu 研究藝術場域的原因與 1980 年代學界對馬內的高度討論有關。¹⁸⁵ 1983 年為馬內逝世一百週年，引發學界一段時間的研究熱潮，其中的重要學者包括：藝術史家 T.J. Clark(1943-) 與 Michael Fried (1939-)，這個潮流延續到 1986 年奧賽美術館的馬內展。¹⁸⁶ 雖然，Kim 認為 Bourdieu 開始討論文化場域自主化的研究對象是作家而非畫家，他將文學與藝術的研究分開進行；¹⁸⁷ 但是他的確將這個議題延續到馬內這個重要角色身上並發展出新的討論方式。研究者認為，馬內在 Bourdieu 的書中類比於文學場域的福樓拜與波特萊爾，作為藝術場域的最重要對象；可能不僅有與學界對話的意圖，更重要的是完整實踐他對創作者的文化場域的研究目標。從最早調查美術館觀眾的《藝術之愛》到分析階級與品味關係的《區分》，其目標大多放在文化如何透過社會感知再製，使不同區塊民眾的品味產生差異，著重於分析接受者及社會模式的分析；反之，《藝術的法則》到最後未完成的《馬內異端：藝術和批評場域》（*Manet l'hérésiarque Genèse des champs artistique et critique*）手稿則可看到 Bourdieu 分析文學與藝術生產者的努力，筆者認為，這個轉向並非對前期感知研究的補充，而帶有解除現代藝術論複雜的神話色彩，進而清楚的理解現代藝術的自主化的基礎從何而來。

¹⁸⁵ Liz Kim, "Manet and the Logic of Practice", in *Association of Historians 2015*, (website: https://www.academia.edu/10355190/Manet_and_the_Logic_of_Practice, 檢索日期：2015/5/3) 215.

¹⁸⁶ Liz Kim, "Manet and the Logic of Practice", in *Association of Historians 2015*, 215.

¹⁸⁷ Liz Kim, "Manet and the Logic of Practice", in *Association of Historians 2015*, 215.

第六節、小結

或許十八到十九世紀法國官方藝術塑造合法性的機制—學院和沙龍—是顯而易見的事實，但是當 Bourdieu 意欲檢視一種機構到場域之間的流變，論述這個藝術單神殿的結構就有其必要性。一方面，學院經由控管官方藝術領域生產者的素養及美學，制定一套維護其合法性的流程，包括：訂定和執行生產流程（學院訓練到沙龍的鐵律）、仿效的對象—大師及價值信仰（真、善、美）、成為典範性作品的條件（精湛技藝、可讀性和完成性）。另一方面，在文化人口結構改變、工業經濟型態轉變之時，古典機制因政治政策出現相對的開放空間—沙龍成為新藝術突破的缺口。馬內等藝術家就是在古典機制的戰略之外，尋求對藝術信仰新解的途徑。

學院與沙龍從合作到分離，在歷史證據上有跡可循，除涉及審查權力的移轉之外，也代表著藝術從繼承式的技藝傳授、畫室的集體生產完全走向單一個體的創作，藝術家從一種教師的技藝中解放。從「機制」、「競賽」、「藝術家身分」到「教學型態」，這些變化的線索都指向單一美學價值的斷裂，亦即，藝術不再有一種統治性原則，宣揚繪畫必須是歷史和美感的，而提供了另外一條與美感衝突的可能路徑。

從 Bourdieu 論述藝術場域的素材及策略可知，其批評的事件核心在於十九世紀中葉後藝術由學院典範轉向眾聲喧嘩的切面。此轉向並非指陳一種權力的單向遞嬗，而是涉及權力型態由單一到多元、宰制者由上層解放到較下層的布爾喬亞等權力結構的移轉。Bourdieu 將新的權力從屬關係稱之為「場域」，由於場域反映現代世界的特殊形態，所以，「場域」確切來說是一種與原先社會型態斷裂之後所產生的起源，並透過「反」和「替代」舊權力來達到預期的新社會的目標。但 Bourdieu 也意識到，即便新的權力結構與過往相差甚遠，藝術生產的程序與目標仍維持對「大師」、「典範」、「象徵」的崇敬。換言之，現代藝術對杜象「噴泉」的狂熱遠不下學院藝術對於拉斐爾、大衛的崇敬，這些大師的名字在其時代和藝術理念中不斷複刻於新的作品生產中；因此，藝術生產在 Bourdieu 來看，本質上就是「信仰」的生產，基於藝術作品的基本公設：理念遠高於物質本身，它永遠無法擺脫舊有象徵對新作品的影響。

藝術場域的出現不僅牽涉到藝術家從隸屬於機制走向相對離散自由的空間，

也同時影響觀看者的感知及教育。前述提及，當藝術家服從學院規範、繪製歷史畫時，他必然遵循一套學院的觀看邏輯，Bourdieu 將此稱之為「學院凝視」(academic gaze)；然而，當學院機制的權威弱化時，並不意味著觀看常規全面消解，反倒促使另一種常規的興起——「純粹凝視」(pure gaze)。「純粹凝視」在二十世紀後大行其道，幾乎成為主宰現當代藝術的準則；它的重要精神在於：透過一種對所有現實有價值和道德標準的拒絕，來宣揚與捍衛自身作為純粹藝術的立場。與「為藝術而藝術」不盡相同的是，「純粹藝術」涵納較多立場的藝術型態，前者可以做為後者的一部分。「為藝術而藝術」為了全然反對資產階級的侵略，選擇完全極端與現實的一方；然而，只要是批判政治、資產階級或道德標準的任何左派藝術，都有可能吸納到「純粹藝術」之中，這也因此是當代藝術多元又複雜的原因之一。





第四章、以象徵資本分析庫爾貝「寫實主義」的藝術訴求

盛行於 1840 年到 1880 年左右的法國，寫實主義的活動與法國 1848 年的政治革命和藝術場域的自主化密切相關。對藝術與文學來說，這不啻是風格與哲學思想裂變的時代，同時也是前衛藝術家與資本主義社會正式宣戰的濫觴。也許，寫實主義在媒材表現方面尚未激進到足以彰顯現代藝術反叛自身的特質；然而庫爾貝所觸及的社會議題與繪畫革命，已然揭露了現代藝術家受時代政治、藝術環境與同儕影響而更迭改換的個人策略與創作途徑。其作品《奧南的喪禮》(*A Burial at Ornans*, 1849-1850)【圖 6】在沙龍展出時備受爭議；一方面，繪畫形式顛覆歷史畫的傳統，另一方面，選擇「外省群眾」做為描繪對象，同時挑釁了學院體制與資產階級的象徵地位。此外，1855 年的個展與之後幾項有關「寫實主義」的宣言，更反映出庫爾貝在前衛畫家中的醒目地位。

為理解庫爾貝的寫實主義藝術的特殊歷程，本章聚焦於 1849-1855 年其生涯的藝術重大事件，希望結合文獻、圖像與社會學的分析，參酌 Bourdieu「藝術場域」的理論，將庫爾貝「寫實主義」藝術地位的確立視為「象徵鬥爭」(symbolic struggle)的過程。

第一節、有關庫爾貝「寫實主義」的研究回顧

十九世紀的寫實主義轉變了長久以來畫家對於繪畫定義的真實，為現代藝術理念與技術革命的開端。庫爾貝被視為寫實主義的健將，主張藝術是畫家對當代事物的具體呈現。然而，他的繪畫長久以來存在許多爭議，寫實主義的風格也非一朝確立。庫爾貝早期(1841-1848)接受浪漫主義的訓練，臨摹蘇巴蘭(Francisco de Zurbarán, 1598-1664)與林布蘭特(Rembrandt van Rijn, 1606-1669)等大師作

品，也嘗試從巴洛克到浪漫主義風格的肖像畫；卻在 1848 年革命之後轉向個人的寫實主義，運用對比鮮明的色彩與僵滯的輪廓產出表現勞工與鄉村民眾的題材的作品。其多變與獨特的風格一再地被藝術史學者討論，多數認為其風格養成深受浪漫主義及藝術氛圍影響；中期公眾形象的描寫反映當時的政治革命、勞工與資產階級之間的議題；此外，1848 年與作家或政治份子的交友，使他將民謠、版畫等方興未艾的文化元素融入《奧南的喪禮》等作品的構成中。無可否認，十九世紀的文化產物與政治事件的確左右了庫爾貝作品的風格與元素，然而更重要的問題是，這些形式與主題的運用在其藝術中扮演什麼樣的角色？難道僅僅為了再現公眾形象或服務藝術理念？為什麼他刻意創作有別於古典題材與範式的作品，公共體制或論述在此發揮了多少作用？與他作為外省資產階級二代的身分有無關聯？庫爾貝的寫實主義到底具體陳列在那些對象中？

歷來有許多關於庫爾貝作品議題性的考察，研究者大多以「圖像－形式－思想」及「圖像－論述－社會」的取徑理解其作品與社會歷程。Meyer Schapiro(1904-1996) 首先探討庫爾貝特殊藝術風格成因及繪畫的圖像素材；並且深入研究《奧南的喪禮》的圖像來源及政治議題，認為此畫的構圖與大眾版畫雷同，而原因除了與平版印刷術 (lithograph) 的興起外；將外省平民入畫更與其交友圈和 1848 年的革命議題緊密相關。¹⁸⁸ 接續，Gerstle Mack (1894-1983) 對庫爾貝的生平與作品進行詳細的編年整理，建立基礎的傳記式材料。¹⁸⁹

Linda Nochlin 曾指出寫實主義不僅與視覺藝術的問題相關，更牽涉到哲學價值和社會議題變動的問題。藝術家拋棄長久以來繪畫描寫理想化真實的題材，寧取較為低俗、世俗的現實、不追求繪畫的永恆與真實，訴諸日常現實的題材，表現「當代性」。¹⁹⁰ 與巴比松畫派 (Barbizon school) 及其他寫實主義畫家相比，庫爾貝的寫實主義的表現出極為特殊的個人特質，風格歷程也十分曲折模糊。針對《奧南的喪禮》之研究，Nochlin 援引當時的評論，比較同時期歷史畫家庫蒂爾的作品，點出此畫與歷史典範的最大差異在於畫面人物行列的平均布排與突兀的

¹⁸⁸ Schapiro 從時代的藝術氛圍和大眾版畫著手，分析庫爾貝寫實主義的「天真樸素」(Naïveté) 繪畫風格來源。十九世紀浪漫主義的畫家經常進行風格嘗試，而多數革新的畫法，因畫面過於混亂，常被譏為過分或幼稚的綜合主義。庫爾貝受到浪漫主義及其他風格的影響，作品中組構的人物也經常僵硬不自然。詳見 Meyer Schapiro, "Courbet and Popular Imagery: An Essay on Realism and Naïveté," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 4: 3/4 (Apr., 1941- Jul., 1942): 164-191.

¹⁸⁹ Gerstle Mack, *Gustave Courbet* (New York: Da Capo Press, 1989).

¹⁹⁰ 諾克林 (Linda Nochlin), 《寫實主義 (Realism)》, 刁筱華譯 (臺北: 遠流出版社, 1998), 頁 3-65。

地景等特徵。最終，Nochlin結合畫面構成、政治與公眾議題，將庫爾貝這件展現外省鄉民喪禮的作品手法稱為「平等主義」（*égalité*）。¹⁹¹

藝術史學者T.J. Clark認為，應避開單以作品圖像推論特定意識形態的說法，並開闢藝術家社會歷程的研究，標示出藝術家在社會遭逢中選擇特定形式與表現的潛在因素。¹⁹² 他分論庫爾貝的波希米亞的生活理念與作品風格，分析其繪畫的形式轉變及相關的社會思想因素。舉例來說，庫爾貝的繪畫思想與交友圈和1848年的革命有極大的關連，他與寫實主義作家尚弗勒里（Jules Champfleury, 1820-1889）、無政府主義作家普魯東（Pierre-Joseph Proudhon, 1809-1865）、布香（Max Buchon, 1818-1869）、波特萊爾等人活動，期待革命能夠改造文學與藝術世界。¹⁹³

綜觀這些藝術史學家豐富的研究成果；首先，我們的確可以發現庫爾貝的藝術與複雜的政治議題（如法國二月革命）相關；再者，波希米亞的生活型態影響他在藝術上的表現；此外，其作品形式與圖像來源複雜，不僅學習古典作品的元素，亦挪用大眾版畫的構圖形式。然而，從圖像或文獻論述的解讀，或許能給出藝術史及其脈絡的詳實資訊；某種程度上，卻可能忽略藝術家作為社會個體，實踐的藝術行為與作品（無論是使用傳統風格或反古典構成等）本身就是一種回應社會機制（沙龍）、找尋位置（藝術地位），甚至聯合其他文化人士，集體行動的過程。Bourdieu認為，藝術家作為社會施為者（*social agent*）必然存在受社會結構制約與回應的方式。簡略說來，藝術家的創作動機或行為在有意或無意的條件與情況下，受到社會體制及場域中的各種權力關係影響或宰制；而社會中的集團或個體在不同情境下運用各種手段或策略，具體或隱蔽地回應社會。

筆者認為，庫爾貝的藝術爭議發生於體制、藝術場域、集團和施為者的交互關係之中。因此，透過Bourdieu藝術場域的相關論述，標示庫爾貝所處時代的重要符號（*sign*）、資本（*capital*）、權力（*power/force*），有助於理解藝術家模糊與曲折的社會歷程及其成因。無可否認，十九世紀的法國的藝術是變化最劇烈且難以掌握的篇章，藝術表現不單受到政治革命的影響，新型態的社會階級與資本興起也加速藝術場域的變化。因此，如何理解庫爾貝同時做為：與家庭矛盾的外省

¹⁹¹ Linda Nochlin, *Courbet* (London: Thames & Hudson Ltd. Press, 2007), 19-28.

¹⁹² T.J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution* (London: Thames and Hudson, 1982), 13.

¹⁹³ T.J. Clark, *Image of the People*, 47-76.

青年、追逐沙龍成名的畫家、渴望擁有輝煌前程的藝術理念者等三種角色時，所進行的社會實踐與策略？沙龍體制與公論如何回應新的畫家群體？這些涉及到場域、個體與外部世界的關係問題，需要從社會標的人（或物）、結構與個體的互為關係深入理解。本文視《奧南的喪禮》及其寫實主義的代表作，包含〈寫實主義宣言〉等一連串寫實主義風格確立與理念宣示的歷程，為藝術場域中象徵權力鬥爭的表現，接續將深入釐清此概念。

第二節、藝術場域與象徵資本

Bourdieu認為唯有理解當時藝術家與其社會的權力關係，亦即十九世紀法國「藝術場域」的分布與「權力場域」的連結，方有助於我們認識藝術作品樣貌的驟變。其「藝術場域自主化」（the autonomy of artistic field）的概念，說明了藝術家既是資本體制的被統治者與藝術權力的施為者的雙重身分，以及他們如何回應與鬥爭的過程。Bourdieu「藝術場域」的論述取代藝術史將社會視為畫家或作品背景的說法，給予作者行為的社會世界一項獨立性。¹⁹⁴ 他認為：

這個在藝術場域、文學場域、科學場域等場域中各有其特殊之處的文化生產場域的概念，使我們能夠脫離那些對社會世界的模糊指涉，像是某些諸如「脈絡」、「環境」、「社會基礎」、社會背景（social background）等字眼的指涉，這些模糊的指涉通常自滿於藝術和文學的社會史。……如果我們能夠觀察到，在整體的社會場域，或者是政治場域，與文學場域之間存在著各式各樣的結構或功能的同構（homologie），像是每個場域各有其宰制者和被宰制者、保守份子和前衛份子、各有其顛覆性的鬥爭和再製的機制，那麼這些現象的內部也都各自披覆著徹底獨特的形式。¹⁹⁵

¹⁹⁴ Bourdieu 在《藝術的法則》一書中完整的分析文學與藝術場域的自主過程。此外，Bourdieu 經常把文學與藝術的作品或事件合併成文化生產場域的角度來解釋，因為它們的結構在權力場域中相似，具有場域的同構性。見 Pierre Bourdieu, *The Rules of Art*, 214-215.

¹⁹⁵ 皮耶·布赫迪厄（Pierre Bourdieu），《所述之言》，陳逸淳譯，頁 261-278。

首先，「權力場域」(field of power)的是一項從物理轉向社會學的用語，目的在於強調環境中人物之間的引力關係與交互作用。¹⁹⁶ Bourdieu 進一步將現代社會空間的型態視為權力場域，意指「權力」鬥爭與各種代表性「資本」交換的場所。其中，權力場域包含宰制階級與被宰制階級、左派與右派等幾種對立的關係。而社會空間即是文化生產場域及其他政治或經濟場域層疊而成，彼此之間存在著差異或同質性。由於 Bourdieu 將文學與藝術場域是為文化生產場域，所以從市場產品的供給與需求的角度來看，文化場域的結構必應對到經濟場域的結構。這種關係稱之為「同構」的系統，意指不同場域之間的「等價」關係。Bourdieu 將藝術場域比喻為內部世界，內部的位置會對應到外部世界(經濟、政治等其他場域)的等價位置。舉例來說，資產階級的位置對應於資產階級的戲劇，勞工或大眾則相應於連載小說或版畫。因此，單純地使用「脈絡」或「環境」思考，可能會簡化社會之中各種權力場域之間作用的複雜性。文化場域的諸種角色，不能被理解為單一理想或態度的行為者，因為經歷不同的社會歷程可能會改變行為者的理念與策略。

再者，「場域」是由諸種不同的「位置」(position)關係所組成的。Bourdieu 認為：「場域是位置—比如，符合一種體裁如小說或一種次體裁如上流社會小說的位置，或從另一個觀點來看，一個生產者集團的連絡地點的雜誌、一個沙龍或小團體所處的位置—之間的一個客觀關係網絡。」¹⁹⁷ 一個位置就是座落在場域中的特定座標，由多寡不均的經濟資本、文化資本、象徵資本、社會資本等因素決定。此外，「所有的位置，從其存在本身和它們加在其佔據者身上的決定性看，依賴於它們在場域中的狀況，資本(或權力)的擁有，支配著場域中所牽涉的特殊利益的獲取(比如文學權威)。」¹⁹⁸ 因而，每個位置有其自身的屬性，資本

¹⁹⁶ 「場域」概念借自牛頓在科學上提出的「環境」(milieu)，巴爾札克(Honoré de Balzac, 1799-1850)在《人間喜劇》(*La Comédie Humaine*, 1842)的序言中把它進一步帶入文學。見 Pierre Bourdieu, *The Rules of Art*, 9-10.

¹⁹⁷ 'The field is a network of objective relations (of domination or subordination, of complementarity or antagonism, etc.) between positions—for example, the position corresponding to a genre like the novel or to a subcategory like the society novel, or from another point of view, the position locating a review, a salon, or a circle as the gathering place of a group of producers.' in Pierre Bourdieu, *The Rules of Art*, 231. 請參考中譯：皮埃爾·布爾迪厄(Pierre Bourdieu),《藝術的法則》，劉暉譯，頁 207。

¹⁹⁸ 'All positions depend, in their very existence, and in the determinations they impose on their occupants, on their actual and potential situation in the structure of the field—that is to say, in the structure and distribution of those kinds of capital (or of power) whose possession governs the

的多寡不僅決定了佔據者的條件籌碼，也預示著他的社會行為，如投資、志向等等。

此外，Bourdieu 將個體用以決定且能夠修改的心智結構稱為「慣習」(habitus)，他認為：

在建構主義方面，我想說的是，有某種社會生成的認知、思考、行動的圖示，這些圖示乃是我稱為「慣習」的東西的構成要素；另一部分則是一些社會結構，特別是我們稱為「場域」和「群體」的那些東西；群體則特別指那些我們一般稱為社會階級的東西。¹⁹⁹

這個認知與思考的結構產生行動的圖示，構成個體在實際操作中的傾向或方針；因此，「慣習」說明除了社會建構會影響社會個體之外，更重要的是，會因實際運用或情況的不同而產生改變，如此得以解釋社會個體的選擇或策略時常轉換的現象。這亦是集結庫爾貝及其群體的重要因素，因為有了近似性的社會「慣習」與「階級」才得支持或反抗其他更高「階級」對它們的壓迫，形成一個暫時的集團，表達集體的訴求。

值得注意的是，象徵資本 (symbolic capital) 為 Bourdieu 認為文學與藝術場域中最重要且最特殊的鬥爭焦點。這是一種難以量化或言明但卻是涉及社會正當性的依據，能被「感知然後承認的資本」，也是一個場域自主化的重要條件。象徵地位代表在場域中的合法性或正當的群體認可，場域的參與者得以用特殊的方式證明自身邏輯的有效性。他指出：

舉例來說，文學場域無疑與其他場域相同，是個諸力量關係（即各種鬥爭的力量關係）的場所，然而這些施加於進入場域中施為者身上的力量關係（它以一種獨特的野蠻對新進者施以壓力），具備了某種獨

obtaining of specific profits (such as literary prestige) put into play in the field.' in Pierre Bourdieu, *The Rules of Art*, 231. 請參考中譯：皮埃爾·布爾迪厄 (Pierre Bourdieu)，《藝術的法則》，劉暉譯，頁 207。

¹⁹⁹ 皮耶·布赫迪厄 (Pierre Bourdieu)，《所述之言》，陳逸淳譯，頁 232。

特的形式：事實上，在這基礎上擁有一個極為獨特的資本類型，它同時既是場域中競爭鬥爭的工具，也是鬥爭的利害點；要知道的是，象徵資本是資一種被承認與否、被普遍的認可與否、被制度化與否有關的資本，不同的施為者或機構能夠藉由某種努力或是某些獨特的策略，而在過去的鬥爭中累積象徵資本。還必須進一步說明的是，這種承認（reconnaissance）的本質不能以商業成就來衡量，甚至可能反而傾向反對商業成就，也不可能以單純的社會認可（consécration sociale）來衡量，例如隸屬於某個學院、獲得某些獎項等等，亦不能以簡單的聲望來衡量；當人們在聲望方面出了問題，甚至可能導致信譽掃地。²⁰⁰

象徵資本的多寡，顯示出行為者在場域中被認可的程度，透過各種競逐策略或鬥爭的方式累積。象徵資本作為一種累積性的指標，前項（代）的結果會被留下，作為後項（代）場域的既存條件，如已被承認的前衛派會再面對新生代的挑戰。藝術場域在自主化的初期，就是倚賴場域內部既有的象徵資本來維持聲譽。作為與經濟資本對抗的工具，象徵革命的最終目標是成為場域內部的某種必然規則，使得進入文化場域的人不自覺地遵守這項邏輯。

此外，象徵資本重要性的提升與文學及藝術場域的自主化有關。資產階級的興起對藝術場域造成衝擊。首先，資產階級社會促使文化生產場域（藝術與文學等）的市場化；因此，藝術家在經濟與聲望上的成功，不再是特定贊助者或少數貴族可以決定，必須受到資產者或公眾的市場機制決定。另外，十九世紀初期受文化教育的人口激增，大量憧憬藝術或文化事業的外省青年湧入巴黎，要從文藝界脫穎而出非常困難，遑論未接受正規學院教育的庫爾貝欲競逐的沙龍獎項。

在此基礎上，筆者認為庫爾貝實踐特殊的「寫實主義」，獲取藝術地位過程，即是一連串象徵資本的鬥爭行為。綜觀他從無名到成名的過程：從出身外省的小資產階級家庭，到進入巴黎的文化青年；1848年二月革命之後取得機會在沙龍獲獎，接續利用《奧南的喪禮》等作品在體制內引起醜聞，最終在體制外以宣言確立其寫實主義的地位。庫爾貝藝術的問題性在於，他將公眾圖像結合古典繪畫形制，在官方沙龍的體制內反叛古典典範，並透過作品爭議與支持者在體制之外建

²⁰⁰ 皮耶·布赫迪厄（Pierre Bourdieu），《所述之言》，陳逸淳譯，頁 263。

立自身的藝術地位。

第三節、庫爾貝早期繪畫生涯（1840-1848）與文化集團

接續，筆者將從四個重大議題探討庫爾貝的寫實主義可視為一系列象徵革命的理由：

一、1849年《奧南的晚餐後》獲得沙龍二等獎，風俗畫（日常生活或鄉野群眾繪畫）獲得沙龍競賽的極高評價。

二、1850-51年《奧南的喪禮》的沙龍醜聞。1849年沙龍得獎後獲免審查資格，隔年展出更具爭議性的作品，進行象徵資本的鬥爭。

三、1855年「寫實主義」有意樹立典範。於「巴黎萬國博覽會」外舉辦「寫實主義」個展並發表〈寫實主義宣言〉（“The Realist Manifesto,” 1855）。

四、1861年地位確立，發表〈藝術不能被教授〉（“Art Cannot be Taught,” 1861）。

本節從其繪畫生涯的早期開始，梳理庫爾貝的慣習以及身為「外省人」和「革命份子」為基調的藝術立場。

壹、出身與早期繪畫

Bourdieu 認為文學家或藝術家的創作傾向與社會出身有緊密的關聯，不僅是因社會階級的直接影響，更重要之處在於社會慣習的養成。同時，階級身分的差異會在施為者社會化的過程中具體顯現。他認為：

位置／投資意識似乎是與社會出身和地理出身關係最密切的配置之一，因此，透過與之相應的社會資本，成為這些中介之一，社會出身

之間的對立，特別是巴黎出身和外省出身之間的對立，通過這些中介，表現在場域的邏輯中。²⁰¹

由此觀點可以合理推測，庫爾貝社會身分與其後作品多繪製外省景色及群眾的潛在關係。他生於法國東部近瑞士邊境的奧南（Ornans）小鎮的富裕家庭，遠祖是西班牙人，出生之前家族已久居法國東部。父親雷吉斯·庫爾貝（Régis Courbet）在奧南南方的弗拉捷（Flagey）擁有農地與葡萄園，而母親希薇·奧杜（Sylvie Oudot）出生於此。然而，身為地主的父親與庫爾貝的理想南轅北轍，庫爾貝在學習過程不斷與家庭發生爭執，父親希望他學習法律，他則一心專注於藝術，不惜發動家庭革命。²⁰² 階級的藩籬仍高築於法國當時的社會，資產階級取代封建階級主導社會的價值觀，這也形成了庫爾貝繪畫中持續探討自身與資產階級關聯的重要原因。

1839 年，庫爾貝如願所償願到達巴黎，向一位名氣不高的畫家斯圖本（Charles de Steuben, 1788-1856）學習。然而，畫室對他的影響不大，大部分的繪畫風格是自學而來。1848 年以前，庫爾貝深受多種流派畫家的影響，包括西班牙（Spanish）畫家蘇巴蘭、維拉斯奎茲（Velázquez, 1599-1660）、荷蘭（Dutch）和法蘭德斯（Flemish）的畫家，尤其是林布蘭特的作品，另一方面，也嘗試從巴洛克到浪漫主義風格的綜合〔例如：《雕刻家》（*Sculptor*, 1845）【圖 7】〕。這些看來古典與傳統的學習方式，與他在 1848 年革命之後確立個人的寫實主義，運

²⁰¹ 'The sense of placement/investment seems to be one of the dispositions most closely linked to social and geographical origin, and consequently, through the social capital which is its correlative, one of the mediations through which the effects of a contrast in social origins, and especially between Parisian and provincial roots, manifest themselves in the logic of the field.' in Pierre Bourdieu, *The Rules of Art*, 262. 請參考中譯：皮埃爾·布爾迪厄（Pierre Bourdieu），《藝術的法則》，劉暉譯，頁 237。

²⁰² 庫爾貝的學習生涯屢經波折，最大的原因在於學習藝術的志向有違家庭期待。1831 年，庫爾貝進入當地的學校就讀，被認為是麻煩的學生，不久，在一位波神父（père Baud）老師的影響下，對素描產生興趣。波神父從前是新古典主義畫家尚·格羅（Baron Antoine Jean Gros, 1771-1835）的助手，鼓勵學生們對大自然進行寫生。1837 年，庫爾貝進入貝桑松（Besançon）皇家學院（Collège Royal）學習，順從家人的意思學習法律。然而，最令他感到歡愉的部分，是他在當地的藝術學院聽一位二流畫家弗拉侖羅（Charles-Antoine Flajoulot, 1774-?）的美術課，並且認為自己是班上表現最好的學生。外地求學時期，庫爾貝在書信中經常表露對家鄉的思念與理想。經過短短的幾月，他便透露出離開學校的想法，數度與父親冷戰。在 1837 年 11 月底與往後一個月，他反覆地表現反抗的文辭，目的想要脫離學校規制，轉而追求他的志向。從賣掉學校制服到打包行李，他的不滿在 12 月中旬達到頂峰。最後，他仍然留在貝桑松，與校長助理協商，完成遲到的三月制學期課程。庫爾貝相關書信參見 Petra ten-Doesschate Chu, *Letters of Gustave Courbet* (Chicago: University of Chicago Press, 1992), 16-17.

用對比鮮明的色彩與僵滯的輪廓，產出表現勞工與鄉村民眾的題材的作品大相逕庭。²⁰³

在十九世紀上半葉，沙龍仍作為當時藝術場域最高的象徵權力認可機構，是絕大多數巴黎畫家欲求進入的對象，對庫爾貝來說亦是如此。1841 到 1847 年之間，他送件參展的作品包括肖像畫、狩獵畫、風景畫、風俗畫，甚至有宗教畫等等幾乎全數落敗；僅有三件作品入選，分別是 1844 年的《與黑狗的自畫像》(*Self-Portrait with Black Dog*, 1844)【圖 8】、1845 年的《吉他手》(*Guitarrero*, 1845) 和 1846 年的《X 先生的肖像畫》(*The Portrait of Monsieur X*, 1846)。1848 年革命之前，隸屬法蘭西研究院美術學會 (*Académie des Beaux-Arts*) 所組成的「沙龍」評委，並不青睞風格跳脫古典、且持續改變的庫爾貝。這段時間是他摸索個人繪畫風格的重要關鍵。在繪畫方面，他開始嘗摸索風格時並不突出，與許多當時的畫家一樣，都選擇在巴洛克與新古典這兩種不相容的風格上尋找一致。綜觀此時期的庫爾貝藝術的風格表現，1845 年完成的《雕刻家》，雖然略顯笨拙，但庫爾貝逐漸發展出個人版本的浪漫主義風格，並且進一步走向現代的浪漫主義之路。1845 年後，他的風格再次轉變，從十七世紀的荷蘭畫家林布蘭特與蘇巴蘭的作品中找尋新的元素，在主題方面也由情節複雜的浪漫主義逐漸轉向波希米亞，持續在《波特萊爾肖像畫》(*Portrait of Charles Baudelaire*, 1848)【圖 9】與《馬克·查巴圖正在翻閱出版書》(*Marc Trapadoux is Examining the Book of Prints*, 1848) 的肖像中發明新的形式語言。²⁰⁴

從庫爾貝早期的作品可以發現，他熱衷於繪畫肖像，特別是其鄰近友人和自己，再現的形象包含作家、小提琴手與閒散的文士。在這些富有文化涵義的場景中可以發現，庫爾貝似乎有意無意地要形塑一種不經意的生活片段，或更似貼近對現代英雄的紀錄。Nochlin 認為，寫實主義刻劃平常生活的背後，亦含有塑造「史詩向度的意圖」，他們既要符合自然純樸，也要完成一種長程意義與重要性。²⁰⁵ 筆者認為，庫爾貝早期透過肖像追尋尚在形成的繪畫理想，這些人物題材還未若中期描繪工作者般貼近大眾，卻已然從浪漫主義中抓到了以藝術形塑英雄的重要手段。也可理解他往後在《奧南的喪禮》中，嘗試以歷史群像畫的尺幅描繪

²⁰³ 關於 Courbet 繪畫的師承與臨摹可見 Gerstle Mack, *Gustave Courbet*, 24-31.

²⁰⁴ 早期風格形塑詳見 T.J. Clark, *Image of the People*, 36-46.

²⁰⁵ 諾克林 (Linda Nochlin), 〈現代生活中的英雄主義〉, 《寫實主義 (Realism)》, 刁筱華譯 (臺北: 遠流出版社, 1998), 頁 215-246。

公眾的意圖。

貳、文化集團

庫爾貝的寫實主義無疑與其文化同好的活動密切相關。1848 年開始，庫爾貝經常在安德烈啤酒館（Brasserie Andler）與一群文化朋友聚會，也逐漸形塑出以勞工或群眾為對象的繪畫模態。Bourdieu 認為，由於藝術場域的情勢不利於外省小資產階級出身的庫爾貝，因此他藉由「外省形象」社會特徵的確立，與文化場域中類似地位的人士合作，進而找出與資產階級抗衡的方式。

與巴黎的和資產階級的藝術家和作家的衝突，將出身民眾階級或外省小資產階級的作家和藝術家推向一邊，他們就是在這種衝突中，最終發現了使他們從否定方面與眾不同的東西，或者甚至例外地以庫爾貝的方式承受他或要求他，庫爾貝把他的外省口音、他的方言及「民眾」風格變成了一個流派。「按照尚弗勒里（寫實主義小說家，庫爾貝和克拉岱爾的朋友）的描述，巴黎的德國啤酒酒店裡產生了寫實主義運動，德國啤酒酒店曾是一個新教村，在這裡盛行質樸的風度和率真的快樂。頭目庫爾貝是一個『夥伴』，他跟人握手，聊天，吃的很多，像是農民一樣強壯和固執，與三四十年代的紈褲子弟完全相反。他在巴黎的表現是自願民眾化的；他**不加掩飾方言土語**，他向平民一樣吸菸、唱歌和開玩笑。他的包含平民和鄉村自由的技巧給觀察者留下了深刻的印象……杜岡寫道，他畫畫『就像擦靴子』。」²⁰⁶

²⁰⁶ 'It is in confrontation with Parisian and bourgeois artists and writers, which pushes them back towards the people, that writers and artists from the working class or the provincial petite-bourgeoisie come to discover what distinguishes them negatively, and even, exceptionally, to accept and proclaim this, in the manner of Courbet, who makes much of his provincial accent, his patois and 'people's' style. 'According to the description by Champfleury [realist novelist, friend of Courbet and Cladel], the German Brasserie in Paris, where realism was hatched as a movement, was like a Protestant village where rustic manners and a plain gaiety reigned. Its leader Courbet was a "companion", he shook hands, ate and spoke a lot, was strong and obstinate as a peasant, exactly the opposite of the dandy of the thirties and forties. His behaviour in Paris was *deliberately working class*; he spoke *patois conspicuously*, he smoked, sang and joked like a man of the people. Observers were impressed with his plebeian and rustically free technique [...]. Du Camp wrote that he painted his canvases "like one shines boots".' in Pierre Bourdieu, *The Rules of Art*, 263-64. 請參考中譯：皮埃爾·布爾迪厄

此外，政治兼評論家 Jules-Antoine Castagnary (1830-1888) 也在 1860 年指出，雖然庫爾貝的寫實主義早已在畫室醞釀成形，但小酒館對他來說是文化的「洗禮池 (baptismal font)」、「與外界聯通的管道」(“It was at the brasserie that he established contact with the outside world.”)，許多奇異、放蕩不羈的想法都在餐飲與玩樂間焉然而生。²⁰⁷

1848 年受政治革命影響，庫爾貝的朋友立場分歧，大多數對革命抱有相同的期待，但最後也因共和革命的結束分道揚鑣。然而，政治在庫爾貝生涯早期對政治興趣不高，在二月革命之時，他的角色傾向一個樂觀旁觀者而非激進份子。從他每月的家書可以看到，雖然庫爾貝疲乏於政治運動，卻期待政治情勢的轉變會有利於繪畫生涯。他寫道：

我站在成功的起始點，因為我身旁有一群對報業和藝術有重要影響的人，他們對我的作品十分有熱忱，最終我們將創造一個新的流派，而我將成為繪畫領域的代表。²⁰⁸

不難想見，一位在沙龍屢遭失敗的藝術家，希望透過同儕團體的奮鬥，實踐藝術理念與獲得藝術地位。從庫爾貝的朋友中，或許可以理解藝術家同儕對他的影響。Clark 提出六位對其藝術生涯有重要影響的人，從政治立場域職業可以反映出這些文化人士的複雜性。他們分別是尚弗勒里、無政府主義作家普魯東、布香、波特萊爾、威 (Francis Wey, 1812-82)、查巴圖 (Marc Trapadoux)、邦萬 (François Bonvin, 1817-1887) 與杜彭 (Pierre Dupont, 1821-1870)。²⁰⁹

其中，查巴圖曾被庫爾貝提及與描繪過，邦萬是寫實主義繪畫的盟友，其他人則較具實質影響。而文學界的前衛作家波特萊爾與庫爾貝的關係則十分微妙，

(Pierre Bourdieu), 《藝術的法則》，劉暉譯，頁 239。

²⁰⁷ Gerstle Mack, *Gustave Courbet*, 57-58.

²⁰⁸ ‘I am on the threshold of success, for I am surrounded by people, very influential in the press and arts, who are enthusiastic about my work. At last we are about to found a new school, and I shall be its representative in painting.’ in T.J. Clark, *Image of the People*, 48.

²⁰⁹ T.J. Clark, *Image of the People*, 52.

Clark 如此評論：

波特萊爾與他的關係是個謎：他是庫爾貝在 1849 年的朋友與合夥人，難對付的模特兒、生活依賴者、引領麻醉夢想的生活風尚者、懷疑者、分裂教會者、寫實主義的反對者，但是混含在寫實主義的人群裡，比起他後來願意承認的關係更深許多。「他們告訴我，我被畫出了榮耀，雖然我從未值得耕耘到如此收穫。」是他對自己在《畫室》的出現下此評語。²¹⁰

事實上，波特萊爾與庫爾貝的社會實踐是極為不同的。庫爾貝終其一生沒有放棄爭取官方機制的肯定，在他的發展理路中，受到社會機制的讚許是潛藏在其獨創繪畫下的清晰傾向。相反地，波特萊爾歷經二月革命，更加確定與資本主義和官方分裂的決心，他拒絕法蘭西學院院士，立志作一個自為立法的戰鬥份子。²¹¹ 而杜彭與波特萊爾相同，都強烈支持革命份子。他因革命而出名，寫過有關工作階級生活的民謠與左翼報紙的政治歌曲，也因與庫爾貝出身接近，對公眾具有極大熱忱。此外，威也是政治運動份子，不過他在六月革命中是支持政府的一方。尚弗勒里則是名副其實的寫實主義寫手，亦是大眾小說的暢銷作家，他為庫爾貝辯護過多次，直到 1855 年之後覺得庫爾貝的藝術退步才停止評論。筆者認為這些角色在庫爾貝正式發表寫實主義前，共同形塑了庫爾貝的藝術理想與利益。

第四節、《奧南的喪禮》之爭議

筆者認為，庫爾貝《奧南的喪禮》的形式爭議，本質上是一場象徵資本的鬥

²¹⁰ 'Baudelaire, of course, is the enigma: Courbet's friend and collaborator in 1849, impossible sitter, sponger, dictator of opium dreams, doubter, schismatic, schismatic, opponent of Realism; but involved with Realists far more deeply than he liked to admit afterwards. 'They tell me that even I have been done the honor though I have always worked hard not to deserve it'; his comment on his own presence in *The Studio*.' in T.J. Clark, *Image of the People*, 52.

²¹¹ Pierre Bourdieu, *The Rules of Art*, 60-68.

爭。1849 年由於沙龍評審團的改組使得庫爾貝的作品有機會獲獎，《奧南的晚餐後》一舉獲得二等獎，同時獲得沙龍免審查的資格。²¹² 《奧南的喪禮》是庫爾貝於 1849 得到沙龍獎後，隔年對古典體制進行更大膽的挑戰。《採石工》（*The Stonebreakers*, 1849-1850）【圖 10】、《奧南的喪禮》與《弗拉捷的農夫從市場歸來》（*The Peasants of Flagey Returning from the Fair*, 1850-1855）【圖 11】是庫爾貝 1849 年的十月到 1850 年夏天，繪製於奧南的系列作品。雖然，這三件作品描繪的對象看來清晰明白，卻顯露出資產階級與勞工階級間、巴黎與外省村民間的衝突性，直接挑釁學院藝術以神話或歷史為主題的典範。

Nochlin 指出，《奧南的喪禮》經常被視為十九世紀藝術界樹立的重大事件，革命性的特質經常被視為藝術家對主題選擇的作用，而非繪畫技法革新的結果。²¹³ 從技法的層次來說，庫爾貝在畫法上沒有創新之處，頂多留下較多使用畫刀的痕跡。而表達語彙方面，從《奧南的喪禮》到《畫室：一項對於我七年藝術與道德生涯的總結的真實寓意畫》（*The Painter's studio: A Real Allegory Summing Up Seven Years of My Artistic and Moral Life*, 1855）【圖 12】，場景與人物都屬於個人隱晦的象徵符號的表達。這些形式與主題的進展，通常被視為與 1848 年的二月革命有關。

而三聯作的內容如下，《採石工》表現兩個貧窮的鄉下礦工，一前一後工作的景象。《奧南的喪禮》描繪眾多鄉村中產階級民眾穿著黑色禮服，參加鄉下無名人士的喪禮。《農夫從市場歸來》，則描繪從農市回村莊的農夫、農婦和牲畜在路上遇見正在遛豬的鄉下中產階級男子。這些作品的爭議性，除了表現的對象是不具社會地位的中低階層的勞動者與鄉民之外；還有作品的構成不具古典繪畫的「戲劇性」，人物動態僵硬、笨拙，空間景深不足導致視覺效果扁平等問題。

針對《奧南的喪禮》在沙龍與古典體制中的突兀，Clark 寫道：

²¹² 1849 年的沙龍於 6 月 15 日開展。評審團與前代有很大的不同。新的評審團不像以往，從法蘭西研究院美術學會（Académie des Beaux-Arts）的傳統派中選出，而是由展覽的畫家中選出代表性的十二位成員。其中包括 Paul Delaroche(1797-1856)、Eugène Delacroix (1798-1863)、Jean Auguste Dominique Ingres(1780-1867)、Jean-Baptiste Camille Corot(1796-1875)等，新古典、浪漫主義到巴比松畫派的有名畫家。庫爾貝送交七件作品全數獲選，最受爭議的是《奧南的晚餐後》。詳見 Gerstle Mack, *Gustave Courbet*, 64-76.

²¹³ 'While Gustave Courbet's *A Burial at Ornans* is generally held to constitute a landmark in the art of nineteenth century, its revolutionary quality is usually considered a function of the artist's choice of subject rather than a result of pictorial innovation.' in Linda Nochlin, *Courbet*, 19-28.

在一種層次上，這三件作品對於當時來說是清楚直白的圖像，甚至太過蓄意：它們取用鄉野間的普遍題材，並且一件一件交互地被描繪出來。在另一個層次上，它們使觀眾感到困惑，並且極度的含糊不清。如果我們提出幾個簡單的問題——它們的主題是什麼？它們如何被選擇？它們與什麼有關？——它們的明白特質便消失了。²¹⁴

Clark 提到的主題空缺，本質上來源於學院繪畫特徵的空缺。從描繪的對象來看，此三聯作的出現對傳統繪畫的敘事建構提出質疑，古典繪畫使用巨大尺幅描繪歷史場景、神話事件或政治儀式；然而，這三件作品畫幅巨大，前兩幅甚至大於真人比例，場景與敘事卻全然與典範不符。《奧南的喪禮》中雖有眾多角色，卻缺乏對人物的構成布排，畫中的中後的群眾大多因黑色禮服混雜一起，毫無歷史畫群像的節奏調性。更甚者，對大眾觀者來說，《奧南的喪禮》缺乏道德觀懷，畫中群眾不知為誰哀悼？目的為何？信仰不明確。總的來說，意義不明。

雖然庫爾貝 1849 年才開始創作這幅繪畫，但一般推測，創作這件作品的動機為庫爾貝為紀念 1848 年去世的外祖父奧杜。作品中包含四十幾位角色，人物全來自於奧南家鄉的群眾。如果認為畫中的群眾僅是庫爾貝為家族事件而作的群像，那就忽視了這件作品所使用的表達語彙本身就是十分激進的。²¹⁵ 以下是這

²¹⁴ 'On one level the three pictures done in that time are plain images, purposely so: they take the common matter of the countryside and paint it piece by piece, alternatively. On another level, they are puzzled their audience at the time, and they are still profoundly obscure. If we ask the simplest questions of them – what are their subjects, why were they chosen, what are they about? – their plainness disappear.' in T.J. Clark, *Image of the People*, 78.

²¹⁵ 這件作品中包含四十幾位角色，人物全來自於奧南家鄉的群眾。依據可知的人物身分，大致可分出官員、禮儀人員、親人朋友與鄉民等四類人，錯落於隊伍之中。為清楚分析，將畫面分為三區段：由畫面最左到身著紅衣的儀仗官為左側區塊，中間跪姿的挖墳者到右側戴高帽、穿長靴的退役軍人為中間區塊，退役軍人後方持手巾女子至畫面結束為右側區塊。左側區塊主要描繪喪禮儀式的執行者與男性親友。畫面最左的男子是庫爾貝已故的祖父奧杜（Jean Antoine Oudot），圖像取用自 1844 年的肖像畫。接續是四位扶棺者，他們身著黑衣、頭戴禮帽，刻意將眼神從棺木上移開。在最右側扶棺者帽緣上方，是友人布香的側面，他的前面則是教堂看守者古齊（Cauchi），幾乎擋住後方觀禮者的面容。他們前方站著一位手持大十字架的柯拉（Colart），職業是種葡萄的農人，在他旁邊有兩位唱詩班的少年。往右最顯著的是側面的牧師波納（Bonnet）為死者誦祈禱文與身著紅袍搭配黑絨絲的兩位儀仗官，分別是以大鼻子出名的製鞋者，與種葡萄的農夫。中間的部分，有公證人、市長等幾位地位重要的人物。在儀仗官右方，戴高帽的祭悼者是沙齊（Sage），他臉朝右鄰近市長代理人湯尼·馬拉（Tony Marlet），其後是兄長阿道弗（Adolphe）。貝爾丁（Bertin），在中央拿者手帕啜泣，後方是戴著高帽的雷吉斯·庫爾貝，也就是畫家的父親。在前景有這場喪禮的公證人與法官代理人普

件作品的兩項爭議：

首先，當時的觀眾面對到巨幅畫作與主題內容的衝突問題。尚弗勒里曾評論此畫：

庫爾貝是煽動性的，因為他真誠地以實際尺寸再現了布爾喬亞、農民、鄉村女性。這是他第一項被攻擊的原因，沒有人會同意一個礦石工有等同王子的價值：貴族看到大尺幅的油畫表現一般群眾而被激怒，因為僅有君王有權利被畫出等身尺寸，配戴他們的裝飾、衣繡品與官方的面容。什麼！一個奧南的男子，一個農夫躺在他的棺木中，竟然冒失地招來了廣大的群眾參加喪禮——農夫、低階層的人們——而且他們還與拉傑利爾畫地方官員去參加聖禮的主題佔據同樣大小的空間……。

216

在此作品中，各種階層的人被聚集在一起，背離傳統繪畫中僅有君王、宗教神祇與神話人物才值得描繪的教條，以公眾的在場對古典意識提出批判。Nochlin 從歷史畫的角度切入，認為《奧南的喪禮》的手法打破構圖成規的侷限，發展出

魯東，皮耶·約瑟夫（Pierre Joseph）的表堂兄弟，他正式的穿著和在畫面中央的顯著位置，標明出他是主祭者。此外，肥胖的奧南市市長沙奇（Prosper Teste de Sagey），和兩位年長的老兵，1793年革命後退役的卡德（Jean Baptiste Cardet）與沙凱騰（François Pillot-Secrétan），穿著他們十八世紀的過時禮服。在畫的右邊佔據著哀悼的女人，同禮俗般與男人分開站，但稍微與中間的團體重疊。在後方的隊伍中到市長右側的人是約瑟芬·布康，穿著黑色風帽，用手帕擦拭眼淚；其中一位女人穿著白色大呢帽是阿弗尼斯·波馬葉的母親，在第二排隊伍的最右方是庫爾貝的母親，牽著市長小女兒的手。面對老兵右側且在獵犬正後方的是畫家的三位姊妹：茱麗葉在左，握著手帕摀著嘴，佐伊在中間，她的臉完全被手巾蓋住，而希來側身在右邊。其他女性很難斷定身分，但可知的是，其中包括了克莉絲汀·嘉蒙、費莉西提·邦與老石礦工加傑的妻子。背景的部分是當地的特景岩石城堡與岩石山及其峭壁，成輪廓狀的與陰沉的灰色天空相對。整件作品瀰漫陰暗與憂鬱的氛圍，背景的白色區域與儀仗官的深紅色衣袍在與之形成強烈對比的所有女性與大部分男性衣著的深黑色中顯得特別突出。節錄自 Gerstle Mack, *Gustave Courbet*, 77-87.

²¹⁶ 'M. Courbet is seditious for having represented in good faith bourgeois, peasants, village women, in natural size. This was the first point against him. No one wants to admit that a stone-breaker is worth a prince: the aristocracy is infuriated to see so many feet of canvas devoted to common people; only sovereigns have the right to painted full size, with their decorations, their embroideries, and their official faces. What! A man of Ornans, a peasant lying in his coffin, has the temerity to gather a large crowd at his burial—farmers, low-class people—and the representation is given as much space as Largillière had the right to give to magistrates going to the Mass of the Holy Ghost!.....' in Linda Nochlin, *Realism and Tradition in Art, 1848-1900: Sources and Documents* (New Jersey: Prentice-Hall, 1966), 39-40.

一種圖像的「以民為主」(democracy)與現代的真實。此種真實表現在人物與衣飾的平均分配上，又以巨幅的畫作給出震驚的視覺經驗。²¹⁷

再者，畫中的人物平均布排成蛇形序列，除了主教與特定人士的特徵外，其他奧南的民眾身著黑色禮服，沒有特定裝飾，似乎也無哀戚的氛圍。黑色的衣著曾經被波特萊爾譽為資產階級的代表，因而這些鄉村民眾的穿著無異是對社會階層的框架提出詰問。這件作品像是冷酷、中立的儀式過程，除某些人物拿手帕掩面之外，缺乏古典繪畫召喚觀者情愫的因子，似乎不欲傳達傷感之情。

另外，此畫的參考素材歷來眾說紛紜，因畫中人物的動作僵硬缺乏生氣，被認為是參考大眾版畫素材的原因所致。Schapiro 認為庫爾貝受到當時大眾版畫《年齡的階梯》(*Les Degrés des Âges*)的影響，將人物重疊排列，卻不表達景深，因而使此畫呈現如大眾漫畫般的平面性。²¹⁸ Michael Fried 則認為，與革命時間相近的版畫，納達(Nadar, 1820-1910)的《去除制憲議會》(*Déménagement de l'Assemblée constituante*, 1849)更適合解釋《奧南的喪禮》中蛇形排列的人物。²¹⁹ 筆者認為，這兩者或許都曾影響過庫爾貝在構圖形式上的試驗，但不可否認的，庫爾貝在群體的安排中，還是無法脫離早期肖像畫的影響，因此對於人物面容的表達更甚形體的動作。

或許 Schapiro 提出另一種政治的解讀方式可為這件作品的圖像中立提出解答，他認為，《奧南的喪禮》是庫爾貝對於 1848 年革命之後藝術家群體的回應。這個喪禮象徵著過往革命終將結束，畫面中的人物象徵著「永恆」與「無名」的角色，而喪禮的場景取代革命事件中個人的死亡原因與結果。²²⁰ 《奧南的喪禮》在形式與內容上的突兀性與問題性正是其欲表達差異，引起爭議之點所在。就繪畫的環境來說，庫爾貝並不因當時畫室大小的侷限縮減繪畫的尺幅，反而樂於集結片段的素材，在無法以適當距離看見全景的創作過程中，完成如拼湊組構般的巨大作品。總結來說，庫爾貝完成此作品並送件沙龍的動機並不單純。與傳統繪畫典範的衝突可以使他獲得大眾的注目，進而獲取在體制中的特殊地位；公眾的題材也服膺他的出身與政治上支持共和的傾向。

²¹⁷ Linda Nochlin, *Courbet*, 19-28.

²¹⁸ Meyer Schapiro, "Courbet and Popular Imagery," 164-91.

²¹⁹ Michael Fried, *Courbet's Realism* (Chicago: University of Chicago Press, 1990), 125-27.

²²⁰ Meyer Schapiro, "Courbet and Popular Imagery," 190-91.

第五節、寫實主義的宣言

1855 年，庫爾貝為「巴黎萬國博覽會」精心準備的作品《畫室：一項對於我七年藝術與道德生涯的總結的真實寓意畫》落選。因而決定在美術展覽館旁舉辦個展，命名為「寫實主義」，藉此與官方對抗。²²¹ 在此次的展覽中，他特別發表了〈寫實主義宣言〉：

我已經不帶偏見地研究過所有的繪畫體系，包括古代的藝術與現代的藝術。我已經不想再模仿什麼或複製他者；或者，也不想達到「為藝術而藝術」的瑣碎目標。不是！我只是簡單地想要畫一個在我之前所熟悉完整為傳統理由的與獨立於我個人主體意識的東西。

為了創造而去理解，這就是我的理想。為了轉譯傳統、理想、我的時代所見之物包括我自己的意見，不只作為一位畫家，而且是一個人；簡言之，為了創造活生生的藝術——這就是我的目標。²²²

這項序言與庫爾貝自身所發表的一些文章、宣言或支持「寫實主義戰鬥」的文化界人士的意見不謀而合。例如，支持寫實主義的尚弗勒里於 1848 年的沙龍之後就發現庫爾貝的才華，接下來的數年，都撰文讚揚庫爾貝。在 1855 年〈一封給桑女士有關庫爾貝的信〉（“A Letter to Madame Sand About M. Courbet”, 1855）致小說家喬治·桑（George Sand, 1804-1876）似乎總結了他的看法，在這封介紹庫

²²¹ 庫爾貝在 1849 年的沙龍獎後仍持續製造爭議，原因在於他仍未具有藝術場域的確定地位，也缺乏經濟贊助。1852 年在家書中曾表達相關的理念：「……當我不再具有爭議，我也不再重要。」‘……when I am no longer controversial I will no longer be important.’ in Petra ten-Doesschate Chu, *Letters of Gustave Courbet*, 106. 而 1855 年的個展是他向贊助者 Alfred Bruyas (1821-1876) 不斷求援的結果。相關展覽爭議詳見：陳韋臻，〈庫爾貝裸女畫與大眾色情／情色文化的辯證〉（桃園：國立中央大學藝術研究所碩士論文，2010），頁 16-18。

²²² ‘I have studied, outside of any system and without prejudice, the art of the ancients and the art of the moderns. I no more wanted to imitate the one than to copy the other; nor, furthermore, was it my intention to attain the trivial goal of art for art’s sake. No! I simply wanted to draw forth from a complete acquaintance with tradition the reasoned and independent consciousness of my own individuality.’; ‘To know in order to be able to create, that was my idea. To be in a position to translate the customs, the ideas, the appearance of my epoch, according my own estimation; to be not only a painter, but a man as well; in short, to create living art—this is my goal.’ in Linda Nochlin, *Realism and Tradition in Art, 1848-1900s*, 33-34.

爾貝的信中，義正嚴詞的描寫展覽與寫實主義的反學院運動。

除〈寫實主義宣言〉之外，我們可以在另一項文獻中找到庫爾貝在確立藝術地位後的更激進看法。1861年，庫爾貝收到了一些來自於反高等美術學院的學生團體的請求，請庫爾貝開設畫室，教授他們寫實主義的繪畫。雖然庫爾貝一開始並不願意，不過他後來決定開設一間非正統、民主的畫室，每個人在其間是平等的，模特兒包含不只是常見的裸體人物，還有一隻閹牛、一隻馬，與一隻鹿。為此，庫爾貝寫了一封名為〈藝術不能被教授〉的信，隨後被 Castagnary 刊載在《關於自由》(*Les Libres Propos*, 1864) 當中，標題為〈庫爾貝：他的畫室；他的理論〉(“Courbet: His Studio; His Theories”)。²²³ 他在文章中指出：「每一個時期只能被他們當時的藝術家再生產，我指的是透過那些生活於那個時代的藝術家。」他明確地指出藝術家只再現眼見的、實際的事物，因為藝術是個人完整主體對所見事物的重新實踐。他提出了三項對於藝術的重要觀點：(一) 對任何藝術家來說，他透過個人的靈感與才華去研究過去的藝術；並從現實的生活中發掘出可表現的事物，藝術對任何人來說都是非常完整的個人經驗。(二) 每個時期的藝術，都只能由當時的藝術家去體悟而再現，藝術所呈現的「歷史感」是當下的經歷；由後人去詮釋或美化只會曲解歷史，同樣的，藝術家也無法反映未來的觀點。(三) 繪畫本質上是具體的藝術，只能包含真實或存在的事物。它完全是一項身體語言，包含了所有可見的事物。如果是抽象的、不可見的或不存在的，就不在繪畫的領域之中。²²⁴

基於這些的看法，庫爾貝認為傳統的學院在模仿、詮釋古代的藝術中而漸漸衰落。寫實主義不僅是當下的意識，還必須透過對於實存事物的觀察而存在。因此，古典的宗教繪畫、神話歷史故事的題材中的崇高性便被銷毀，不科學的觀點在寫實主義的理念下蕩然無存。

筆者認為，庫爾貝在1855年與1861年的兩項宣言，不僅展示了完全與學院典範決裂的理念，更有獲取地位的積極意義。這些理念皆建立於二月革命之後，作品在沙龍引起爭議的基礎之上。亦即，庫爾貝在1849-1850年沙龍審查制度改變後一舉成名，累積第一次的象徵資本並取得隔年免審查的有利機會。接續，1850-1851年的沙龍展出《奧南的喪禮》等與學院典範衝突的作品，為自己的藝術創造

²²³ Linda Nochlin, *Realism and Tradition in Art, 1848-1900*, 34.

²²⁴ Linda Nochlin, *Realism and Tradition in Art, 1848-1900*, 34-36.

爭議性，累積第二次的象徵資本。最後，在1855年萬國博覽會外發表宣言，言明與官方機制決裂，標示出自己在藝術場域中佔有醒目的前衛藝術家地位，確立寫實主義的價值。

第六節、小結

在資本主義社會下，藝術場域處於權力場域中的被宰制地位。Bourdieu 認為，文學家與藝術家對古典或經濟體制的反叛行為，使得文化場域發展出其特有且被高度認定的「象徵資本」。「象徵資本」是藝術場域中鬥爭的利害點。它是一項有別於經濟或政治資本之外，在文化的專業場域中被認可的有價值資本。象徵資本的鬥爭，必須透過特定的作品或事件，對藝術場域的內部與外部造成爭議並且鬆動既定的體制或概念。

受到承認的「象徵資本」接續會在藝術場域內部形成新的標誌，並在操作象徵鬥爭的新來者身上發揮作用。前代鬥爭積累的結果，最終會成為場域內部某項既定的規則，使得進入文化場域的人初期不自覺地遵守這項邏輯；並且，有可能成為刺激新革命的原因或動力。因而，象徵資本的鬥爭是藝術場域承先啟後且持續發生的革命行為。此外，在既定體制或場域外部（政治或經濟）條件的強烈作用下，場域中的集團或不同個體也可能同時或共同進行象徵資本的鬥爭。舉例來說，1848年法國二月革命就引發了包含庫爾貝與尚福勒里的「寫實主義」運動及後續波特萊爾在文學場域對學院體制的反叛。

筆者認為，庫爾貝「寫實主義」畫家地位的確立是一條象徵資本鬥爭的路徑。他在社會歷程中不斷行使生存策略，從外省青年的身分躍升為寫實主義的爭議人物。第一階段，他透過不斷參加沙龍競賽，嘗試從藝術場域外部進入內部。第二階段，他結識文學與藝術場域的前衛份子，整合集團的理念，並利用革命事件得到獲獎沙龍的機會。第三階段，庫爾貝更進一步的推出爭議性的《採石工》、《奧南的喪禮》等系列作，直至《畫室》與〈寫實主義的宣言〉將其「寫實主義」的象徵革命推到最高峰。最終，「寫實主義」在藝術場域中的確認，意味著象徵革

命階段性任務的完成。庫爾貝寫實主義的繪畫訴求，實際上是對藝術體制的回應；而他在場域中完成的突破，使接續的印象派畫家得以更大膽地對體制進行挑戰。

本章透過對庫爾貝研究的回顧、作品與文獻分析，初步援引 Bourdieu 藝術社會學的說法，對其「寫實主義」藝術地位的獲取進行理解。筆者認為，以「藝術場域」與「象徵資本」分析庫爾貝的藝術歷程與行為，得以對其作品爭議所獲得的藝術聲望進行解釋。本章藉由藝術史結合社會學分析的嘗試，著重庫爾貝的「寫實主義」的階段歷程，以「權力」的角度理解藝術場域的革命事件與藝術家與體制決裂的特殊行為。研究的成果提供了庫爾貝「象徵資本」鬥爭的歷程架構，未來冀望能夠再深化研究相關之歷史論述，對庫爾貝與其他同時期藝術家的權力關係進行理解。





第五章、Bourdieu 方法學相關議題

Bourdieu 有關藝術場域自主化的研究集中於晚期的三部文化著作中，三部書的理論架構和概念相互關聯且多有重疊，但各自有其針對性和脈絡。本研究第二章所處理的「場域」研究架構與概念多源自於《文化生產場域》一書；原因在於，這本書所反映的是 Bourdieu 由多種切面及取徑，考察文學與藝術場域的嘗試，故而是認識及思考「場域」理論的絕佳素材。相對來說，《藝術的法則》更精準地分章次討論文學場域的自主、文化作品的象徵特性和藝術凝視的歷史生成等議題；然而，由於這本著作較多涉及作家與文學場域的結構變化，對於藝術論述的看法則聚焦於純藝術感知的產生過程。審視 Bourdieu 處理藝術作者的場域，會發現馬內在其中扮演最核心的角色，猶如福樓拜與波特萊爾在其文學場域自主化論述中的位置。馬內的重要性可見於《文化生產場域》中，討論學院與象徵革命的文章。這篇文章也可窺見 Bourdieu 希望系統地分析印象派與自主化的端倪；然而，針對馬內及印象派的著作初稿與 1999 至 2000 年的上課講稿合輯為《馬內：一種象徵革命》於 2013 年出版，書籍的內容與論證雖未臻詳盡；此講稿卻可看出 Bourdieu 回應幾位重要藝術史家論述的努力。筆者認為，這種做法不啻 Bourdieu 為討論印象派藝術家與作家的準備，更是區辨與其他藝術論述差異的過程。

無論如何，「場域論」或「馬內—象徵革命論」都足見 Bourdieu 的目標是以社會「結構」和生產者「實踐」根本的論述取徑；雖然採信大量的藝術史觀點，但非透過美學的衍義或流於意義的詮釋。本章與前章的內容皆探討「馬內象徵革命」相關的論點；兩章的不同是，前章意圖闡明學院到失序機制的論述，本章則討論 Bourdieu 對 T.J. Clark 藝術社會史的批評及方法學的比較，希望藉由這兩個實際面向，佐以案例，定位 Bourdieu 的論述方法。

即便 Bourdieu 對於 Clark 的研究方式多有異議，本章的目的不再讓行兩個重量級學者觀點的捉對廝殺。筆者認為通過對於其理論形構、方法學、觀點的比較

分析，或許可以摸索出他們對現代藝術的解釋所持有的爭執點與可能性企圖。最後，以馬內肖像畫和《情感教育》的分析為例，提供 Bourdieu 演繹社會學該如何用於藝術研究的一種方式。

第一節、Bourdieu 的批評對象：Clark 與《現代生活的畫像》

如果說 Bourdieu 視馬內為現代藝術象徵革命的濫觴，並力圖藉由場域論解釋現代藝術運行的邏輯；作為藝術社會史學者的 Clark 則在於提出一套認識藝術與社會結構變化的構聯方式，企圖以表象的符號連結社會事件廓清印象派藝術從表現對象到手法的複雜社會因素。同樣面對西歐藝術世界在十九世紀的重大變異，研究者認為，由於 Bourdieu 對社會中一個最特殊領域成規的不信，或者對簡單運用社會概念解釋藝術表象的不認同，而希望透過場域結構和作家實踐之間的關係取代模稜兩可或虛幻的詮釋方式；另一方面，Clark 則認為批判的藝術史需要透過思考藝術表現與社會意識之間的真正關係來取代——例如：平面性等——未經仔細審視的陳腔濫調。皆受馬克思主義的影響，Bourdieu 與 Clark 將矛頭指向現代藝術的理由各自不同，但兩者的見解卻同時為當代對印象派的審視擲出重要的震撼彈；或許前者在藝術史的影響力尚不及後者，但從 Bourdieu 晚期對 Clark 觀點的反思可探知社會學家 Bourdieu 希望以其自身的方式回應藝術史中有關的社會藝術脈絡，並試圖定位自己藝術場域與藝術家的方法論。²²⁵

其實藝術史家 Clark 並非戰後傳統的藝術史研究者，相反，是推動 1970 年「新藝術史運動」(New art history movement) 的重要人物。「新藝術史」吸納包含馬克思主義、女性主義、批判理論及其他社會及政治議題等跨域的綜合學科，意圖改造傳統以圖像學和詮釋學為主的藝術史，使這個學科能更清楚的批判和反省現代藝術的價值。然而，新藝術史的左翼色彩絕不是只發生於學術界或特定地域的效應。英國藝術史學者 Andrew Hemingway 曾簡要分析「新左藝術史」的國際性發展及藝術史學界的變化。²²⁶ 他的研究明確地指出，無論此運動的發源地德國或者飄移地美國，新馬克斯主義介入藝術史的姿態都來自於激進的學術改革

²²⁵ Pierre Bourdieu et al., *Manet: une révolution symbolique* (Paris : Raisons d'agir/Seuil, 2013).

²²⁶ 安德魯·海明威 (Andrew Hemingway), 〈新左藝術史國際〉, 張濛之譯, 《典藏今藝術》253 期, (台北: 典藏藝術家庭), 頁 162-167。

與實踐。Jonathan Harris 指出，「藝術社會史」的概念與方法最早在 1973 年由 Clark 在探討庫爾貝的藝術時被提出；大量援引馬克思對社會階層和勞動的概念並運用到解釋圖像上，其方法在 1984 年研究馬內的著作中臻至成熟，帶動英美的左翼藝術史發展。²²⁷

Bourdieu 在 2000 年初課堂系列講稿中，梳理一系列社會和藝術論述交會時所面臨的問題。當 Bourdieu 著手藝術史在二十世紀所累積的豐厚成果時，也意識到必須在藝術史脈絡中定位出一種方法，他所處理的便是其「場域論」與這些方法學之間的差異。

Clark 的藝術社會史即 Bourdieu 在探討有瑕疵的方法中最典型的例子。Bourdieu 將火力集中批判 Clark 在其經典之作《現代生活的畫像：馬奈及其追隨者藝術中的巴黎》（*The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, 1984）²²⁸ 一書中所探討的繪畫與社會因素的方式。這本書是 Clark 從十九世紀巴黎的社會景觀和階級變化切入，看待馬內及印象派繪畫的爭議和革新之處。Bourdieu 承認 Clark 的論著有其複雜性，不僅因為他的學說帶有 1970 年代歐陸新馬克斯主義的色彩、女性主義的影響和美國學說的影響；²²⁹ 還因為他在《現代生活的畫像中》所研究的現代景觀和繪畫的方法，在上述混搭學說的影響下極端複雜。²³⁰ 然而，Bourdieu 挑戰這本書的原因，除了涉及兩者共同關心的議題——馬內和現代藝術之外，還因為 Clark 在其書中開宗明義地，要以「階級」、「意識形態」和「景觀」等馬克思主義的術語來重新定義「現代主義」繪畫反映社會秩序的視域。²³¹ 不得不說，這種處理藝術的方式對於 Bourdieu 來說是怪異的，他的原因不外乎是研究方法的「科學性」問題。

作為藝術社會史的開創者，Clark 有意彰顯馬克思階級意識的概念，強調「表象」、「階級」和「社會實踐」之間的關聯。他先是指出「社會表象」的範圍與一

²²⁷ 此思潮的學者包括英國的藝術史家 Fred Orton 和 Griselda Pollock，美國的藝術史家 Albert Boime、Alan Wallach 與 Carol Duncan。Jonathan Harris, *The New Art History: a Critical Introduction* (London: Routledge, 2001), 7-8.

²²⁸ T.J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*. 中譯本：T.J. 克拉克 (T.J. Clark), 《現代生活的畫像——馬奈及其追隨者藝術中的巴黎》，沈語冰、諸葛沂譯。

²²⁹ Clark 所屬的聚落屬於 1970 年代新藝術史的流派，其思想的主要影響包括 Guy Debord 的《景觀社會》論著和當時發展的新馬克思主義思潮。詳見 Andrew Hemingway,〈新左藝術史國際〉與 Pierre Bourdieu, *Manet*, 396.

²³⁰ Bourdieu, *Manet*, 396.

²³¹ 克拉克,《現代生活的畫像》，頁 30。

致性受到「社會實踐」不斷被爭鬥、重新界定；進而指出改寫「社會表象」及構成表象的符號系統的最大因素即難以預測的「社會實踐」：

社會實踐是錯綜複雜的，總是超越一種既定話語的約束；它是表象在其運用中的重新安排；是鞏固或摧毀我們的範疇，製造或撤銷一個概念，模糊一種特定的語言遊戲的邊界，使其難以（儘管有可能）區分錯誤與隱喻的檢驗。²³²

這些「社會實踐」實際操作的環境是一個資本主義的經濟社會，雖然 Clark 指出了階級符號可重新界定的特性，也說明：「個體所在的階級……是社會生活的決定性因素。」但是，這個具體實行「社會實踐」的主角似乎不是作為主體的個體，而更近似於階級群體的單位。實踐主體的空缺恰巧反映出 Clark 理論既唯物又結構論的傾向。

回到階級群體的問題，Clark 稍後轉向意識型態所建構出來的排除性質：

意識形態傾向於否認在它們的結構和操作方式中存在著諸如此類的東西：在意識形態中，知識並不是一種操作方式，而是一種簡單的排列；就那些圖畫或言論完全具有一個結構而言，這個結構就是大寫的現實（the Real）為其提供的。²³³

意識形態投射出的結構排列提供現實的映象，本質上「封閉了話語，反對將自己理解為生產、過程、實踐、生存和偶然性。」其封閉性是十九世紀資產階級積極向支配階級爭鬥特定符號的手段。

另一項 Clark 用來指陳資產階級社會徵象的是「景觀社會」，取自情境國際（Situationist International）的概念，Clark 取用 Guy Debord 的論述標誌，但稀釋

²³² 克拉克，《現代生活的畫像》，頁 31。

²³³ 克拉克，《現代生活的畫像》，頁 33。

了戰後景觀沉重的說法及憂鬱的特質，強調一種整體經濟變遷和社會階級轉變的同時，納入畫家如何再現「現代性」的思考。

第二節、Clark 可視性與階級議題及 Bourdieu 的批評

援引「景觀社會」討論馬內的《1867 年萬國博覽會》（*Vue de l'Exposition Universelle de Paris 1867, 1867*）【圖 13】是 Clark 的一項經典論述，本節擬討論 Clark 的觀點，及 Bourdieu 對其方法的批評。

巴黎「景觀社會」的形成肇始於 1852 年拿破崙三世授權給奧斯曼（Baron Georges-Eugène Haussmann, 1809-1891）整建市容，拆除大部分中世紀的城廓與舊建築，翻新為具有完善下水道設備、筆直的林蔭大道、街道照明設施、大眾交通、商業區與百貨公司等現代化硬體的景觀城市。這項全面的改建計畫大肆破壞原先的歷史建築與巷弄，由於重新劃分公共區域與市民住宅區，工人階級逐漸被趕出舊城區，大型百貨公司取代原本共生於住宅區的雜貨與工藝產業。²³⁴ 當時居住於巴黎的馬克思認為這是「奧斯曼的破壞行為」（vandalism of Haussmann），指控他「為了巴黎的觀光客而夷平巴黎」（razing Paris for the Paris of sightseer）²³⁵，逼迫大量離散無居所的下層階級入住租屋或遷往城郊區。除了完成現代化城市的目標，一般認為，拿破崙三世還有杜絕人民革命時利用巷弄打游擊戰的目的；筆直的街道使政府軍隊可以更快監控暴動事件，事實上，改造的街道的確在 1871 年巴黎公社的抗爭收到很好的成效。

但是，奧斯曼計畫不僅在政治和經濟方面起作用，對於文化和社會的影響力或許是更大的，它造就了許多文學與藝術的現代特質。例如，波特萊爾筆下的遊蕩者（flâneur），他們漫無目的地注視每個散落在城市的線索與跡證。

奧斯曼的目的是：把巴黎塑造成「可視的」景觀。

奧斯曼的部分目的是要賦予現代性以型態，在當時他似乎有辦法做到

²³⁴ 克拉克，《現代生活的畫像》，頁 90-91。

²³⁵ Petra ten-Doesschate Chu, *Nineteenth-Century European Art*, 269.

這一點：他建立起一系列可以看到的城市，可以辨認城市的形式……
巴黎當時正在成為一個景觀。²³⁶

這意味著許多舊範疇的地域被重新劃分，混雜著工藝品店和商鋪的街道消失了，一切改住宅區、商業區、工業區、休閒場所的標記。人口和產業位置的重新分配不僅僅是由一個地方到另一個當權者分配的地方的改變，在 Clark 看來，階級被迫遷出環境及其屬性，城市工作產生變化。

……這種替代並不是一個純粹文化和意識型態重整的問題，而是涵蓋整體性的經濟變遷：走向林蔭大道和百貨商店，以及相伴隨的旅遊、娛樂、時裝和陳列展覽等行業的大發展—這些產業促成了巴黎整個生產關係的轉變。²³⁷

雖然景觀取代舊的混雜成為巴黎非常鮮明的圖示：人工的巴黎。林蔭大道、百貨商店和新的娛樂區是替代原先產業劃分的首要條件，從物質開始，徹底改造了巴黎的歷史與活動。但是奧斯曼計畫下所建立的巴黎失去其原有的意象，原先劃分的屬於不同階級街區或混合方式、日常生活的階級標誌不復存在：「他們能夠切身地感覺到的，是奧斯曼改造計畫摧毀了某種生活方式的意義。」²³⁸

於是，「可視性」與其說是清晰理性的現代標誌，毋寧說是混雜無數資產階級對工業的欣喜與無所適從，Clark 認為《1867 年萬國博覽會》即反映奧斯曼計畫倉促建設下的荒謬性。這件作品從夏洛特高地望向博覽會場及周邊造景：

從這個角度看，這座城市確實不錯；將山頭移去二十英尺使一切頓然改觀。正如我們看到的那樣，城市看上去不錯的樣子，其實只是帝國不堪一擊的成就，是最後關頭的拼湊之物。

²³⁶ 克拉克，《現代生活的畫像》，頁 101。

²³⁷ 克拉克，《現代生活的畫像》，頁 35。

²³⁸ 克拉克，《現代生活的畫像》，頁 92。

根據 Clark 的說法，這幅圖所見的博覽會場、樹叢、運河等等所有一切，連畫裡觀者所站的位置都是在奧斯曼的意志下倉促整平的，畫中的園丁甚至還小心翼翼的維護天竺葵花圃的美觀。²³⁹

相較於《1867 年萬國博覽會》的景觀議題，《杜伊勒里花園音樂會》（*La Musique aux Tuileries, 1862*）【圖 14】則涉及場所中的「階級」與「符號」，這兩者的關係變化始終是 Clark 想在馬內的作品中看到的。

《杜伊勒里花園》的公共領域仍是狹窄的、明確的，是由特殊的肖像、職業和制服構成的。這是一個親朋好友相聚，十分清楚他們想要怎樣表現自己的領域。這種認知，反過來取決於嚴格的階級禮儀，而每個人對此嚴格遵守；正是階級本身——這個純粹的範疇，外表的空洞秩序——最終闖入了樹林間的每一寸空間。²⁴⁰

馬內的「速寫」手法本身是 Clark 很好利用的對象。當觀者看到大部分的人臉只由亮面和陰影組成，衣服也是一樣，除了黃藍灰黑的顏色區分，就只剩下由筆觸堆疊而成的明暗，本身看不到任何掩飾和罩染的古典痕跡。此外，有些人物的形體因為顏色接近而與地面和樹幹黏貼一起，而樹幹之間又塞滿了調性不同的綠色，空間閉塞擁擠，毫無喘息的機會。但是就表象而言，馬內還是盡力在繪畫維持一種秩序，人是人、物是物，不讓對象們辨識不清，還刻意讓一些人可以被認出來。筆者認為，這也就是為什麼 Clark 解釋表象和階級時那麼容易的原因。只要認定可辨識的符號（服飾）再與這個混雜的空間進行辯證，那麼巴黎階級意識不清的事實也就容易連結了。

另一方面，《杜伊勒里花園音樂會》被藝術史家 Cachin 視為是「就主題內容和技巧來說是最早且真正的現代繪畫」。²⁴¹ 這件作品塞滿了中產階級的人士、馬內認識的文藝圈朋友：波特萊爾等人，它透過色塊和構成的即興與補綴，予以觀

²³⁹ 克拉克，《現代生活的畫像》，頁 94。

²⁴⁰ 克拉克，《現代生活的畫像》，頁 98-99。

²⁴¹ 'earliest true example of modern painting in both subject matter and technique' in Stephen F. Eisenman and Thomas Crow et al., *Nineteenth Century Art: A Critical History* (London: Thames and Hudson Ltd, 1995), 239.

者視覺上的模糊感，近似於浪蕩者的視角觀看這場聚會。²⁴²

Clark 企圖從《1867 年的萬國博覽會》與《杜伊勒里花園音樂會》告訴我們奧斯曼計畫下巴黎兩個改變的事實：景觀的模糊和階級的混亂，這兩點破壞巴黎原有的生活秩序。上述 Clark 認為有效的社會證據和分析，Bourdieu 卻難以接受：

他（按 Clark）說—這裡 Clark 憑空跳到—馬內對這個社會反抗的描述，就是在這個社會中，我不知道，一個與法蘭西帝國對立的社會為何。根據 Clark 的說法我們在這件作品中看見這些事，但我承認我沒看到。這是一種短路分析上造成的錯誤詮釋的類型：如同當我們想要通過直接的社會成因、通過特定事物的一般解釋來分析特定的一件作品。我們從這個短路的例子來看：「我們從這個抗拒帝國下的社會的作品開始看。」²⁴³

Bourdieu 認為 Clark 所採取的態度造成一連串「短路的錯誤」（l'erreur du court-circuit）。從畫面分析直接拉到社會條件的層次的作法，等於觸及了繪畫一部分的社會問題，卻企圖用繪畫談論整個社會全貌。我們無從從這種便宜行事的作法，真正理解 Clark 所要談的社會、階級，甚至是馬內如此作畫的原因。這種粗淺運用社會事件來談繪畫內容的做法實際上是一種僵硬的連結方式。

第三節、關於〈《奧林匹亞》的選擇〉之評論

Clark 通過馬內繪畫探討新巴黎的第二個符號是「交際花」—奧林匹亞。她不僅是馬內在沙龍中最具爭議的代表，「性」也充當另一個破壞秩序的社會徵象。

²⁴² Eisenman and Crow et al., *Nineteenth Century Art*, 239.

²⁴³ « Il dit – volia le *jump* de Clark dans le vide – que Manet fait une description de la résistance d'une société, ou de la société, je ne sais pas, de la *society*, en face de l'Empire. On peut voir cela dans la tableau, selon Clark, mais moi, je vous avoue que je ne le vois pas. C'est le genre d'interprétations, d'analyses qui commentent l'erreur du court-circuit : comme si on pouvait passer directement des causes sociales, des faits généraux à la particularité la plus particulière d'une oeuvre. On a là bel exemple de court-circuit : « On voit dans ce tableau la résistance de la société à l'Empire. » » Pierre Bourdieu, *Manet*, 398.

Clark 討論《奧林匹亞》的方法相對前面稍微複雜，因為他除了討論作品在沙龍的爭議、奧林匹亞的繪畫傳統之外，還有關於關於「性」範疇流變的許多新義，一如 Clark 的習慣，「性」與「階級」同樣分不開。

帝國需要賦予「性」以特定的形式，使其成為小部分人的財產：女性因其所擁有的東西而被賦予了權力，但它也是一種非人格性的東西，是在人類社會邊緣的一種特殊存在。這就是被人們稱為交際花的女性。她們是事物正常秩序的一部分：是「社會」這個神話中必不可少的詞語，一個從反面定義了更為複雜的範疇良家婦女的詞語。……交際花和良家婦女是一對範疇，在大多數事物都處於灰色地帶的行為與認知領域，它們各自的清晰含有依賴於對方的定義。²⁴⁴

即便 Clark 聲稱他的方法從表象和階級的社會學關係而來，有關《奧林匹亞》的議題由鉅而微的環繞在圖像建構的抽絲剝繭——無論涉及「男」與「女」的社會義務或形象投射、「性」與「金錢」的交換、「性」與「階級」的混雜或者「裸體像」與「冒犯的裸體」差異性的種種——同時透過巴黎社會對妓女的出身、定義、想像等來詮釋奧林匹亞如何模糊交際花與妓女的框架，如同破壞階級空間秩序的奧斯曼計畫一樣。

實際上，Clark 所援引的關於《奧林匹亞》模糊化社會階級和冒犯男性慾望的證據遠超過他在序言所指陳的，意欲解釋「表象」與「社會實踐」之間的總體關係。筆者認為 Clark 指出的表象競爭不斷翻新社會的概念並無錯誤：像是社會實踐反映表象的衝突、表象的衝突使得固有範疇或概念容易消解或模糊使話語或象徵難以被清楚認定甚至誤解的類似概念。然而，表象的社會建構卻不盡然能透過 Clark 所採用的方法解釋清楚——他所使用的方式，包括：妓女和交際花社會屬性和所在地的爬梳、裸像召喚慾望的合法性傳統、裸體像構成和繪畫手法等等——所有證據都指向奧林匹亞與一個巴黎社會情景的媒合與回應繪畫傳統的方式。Bourdieu 指出 Clark 談論的，由「性」的觀點不斷擴大，恍若盲點化主義（scotomisation）的分析，但讀者仍無法就此知道馬內本身的社會意圖與創作驅

²⁴⁴ 克拉克，《現代生活的畫像》，頁 152。

力。

第四節、對 Clark 的綜合批評

綜言之，對於《現代生活的畫像》，Bourdieu 的批評不大留情面，這部書的第一個問題，便是藝術與社會條件解釋的界線與連結。Clark 直接援引圖像到社會條件或階級的聯想在 Bourdieu 眼中看來顯然太過直接並且粗糙。他幾乎將馬內畫面中的所有不一致、衝突與奧斯曼計畫下都城的變化與巴黎人的不滿湊合一起，地景與階級分配的改變成為 Clark 詮釋馬內的重要焦點。歸結他的做法，Bourdieu 嚴厲地將其綜合性的研究命名為「Clark 範式」(« *paradigme de Clark* »)，²⁴⁵ 表面上讓解讀馬內的社會實踐的意圖有了重大的突破，卻可能因為錯誤的連結而讓整個社會學與藝術的科學更加倒退。

第二個問題是，Clark 對作品的解釋幾乎都始於藝術家個體的意識開展。表面上，畫家與社會條件、階級和社會變化連結；實際上，獨立出畫類歷史的脈絡或圖像的階級與畫家的選擇有什麼關係的同時，意味著畫家的行為已經被獨立於社會行動者的集體意識和抗爭之外。這因此是，即便印象派作為一個藝術史上的重要團體，由其圖像和抽離的歷史條件的檢視，固然可以知道他們的交流和作品的創作時間、主題脈絡等等；卻無法企及或達到 Bourdieu 所說的：「在場域中，我們發現藝術家是自成組織的；我們不可能找到單獨的藝術家，但是我們可以找到藝術家某種合作的類型。」²⁴⁶ 這個問題點有些複雜，必須稍加解釋。我們可能會問：Clark 的確通過藝評的觀點、友人（波特萊爾）的說法和相關論述來證成《奧林匹亞》的社會爭議，難道這樣的集體性或思考廣度仍不夠？其實問題並

²⁴⁵ 「我已經不想再多說，因為我已經講了幾乎所有有關 Clark 的說法。他是一個怪異的人，往前突破了一點卻倒退了許多，他像是那種遊戲：我們前進一點然後整個往後退。我認為 Clark 的例子，我替他命名為「Clark 範式」：那是有關 Clark 的藝術史、文學的歷史，也就是說他往好的方向，卻使用了如此粗糙的方式，也就是將圖像粗糙地與社會學或社會歷史聯想。」 « Je n'en dis pas plus, j'ai tout dit sur Clark. Il est de ces gens qui, bizarrement, font avancer un peu mais font beaucoup plus reculer, vous savez, comme dans certains jeux : on avance et puis on recule de tout ce qu'on a gagné. Je pense que c'est le cas de Clark, et on pourrait appeler ça le « *paradigme de Clark* » : il y a en histoire de l'art, en histoire de la littérature, des Clark, c'est-à-dire des gens qui vont dans le bon sens, mais avec des armes tellement grossières qu'ils renforcent l'image de grossièreté associée à la sociologie ou à l'histoire sociale, ce qui est pareil. » Pierre Bourdieu, *Manet*, 402-403.

²⁴⁶ « Dans ce champ, on découvre des artistes qui s'organisent ; on ne trouve pas un artiste seul, mais on trouve des artistes organisés dans des sortes de coopératives. » Pierre Bourdieu, *Manet*, 403.

非出在這裡，而是這些論述結構所出的問題，Bourdieu 自己也沒有清楚地比較出這個差異。Clark 拉近這些論述的關係，組織了這些人說同一件事；而 Bourdieu 保留了這些社會人（主體）和社會結構之間獨立性和距離。這有什麼好處呢？筆者認為，通過這個方法，我們可以不將一個藝術家的社會歷程是為整體，社會團體有其關係但是流動而非固著的狀態。但這並不意味著主體與結構之間的解離，因為例如個體行為所累積的「慣習」、表達能動性的「位置採取」、表達社會結構關係的「位置」等概念的存在，藝術家場域還是有其特殊型態。

最後一點，有關社會結構與藝術之間的解釋問題。Bourdieu 認為我們無法討論藝術與社會之間的因果關係。而且，應該要避免機械式的上層結構／下層結構的對立的說法，較好的做法應該是討論藝術家社會、評論、交易等等的場域，這些對藝術場域中的遊戲的內部鬥爭的仲裁中產生影響。²⁴⁷ 換句話說，藝術世界內部存在一種遊戲，透過場域遊戲的研究方式得以理解其運作邏輯、功能、生成因素等運作法則，並且這個遊戲是由幾種不同類型的來自於藝術以外的經濟或政治等的認可權力所仲裁。也因此，Bourdieu 認為社會條件絕非簡單地、由外而內提供一些導致藝術變化的理由，而是基於推論，因此他說：「……我們不是說外部的因素造成了馬內的革命，而是說它們提供了可能性或造成這個革命成功的原因。相同的，如果我們沒有考慮那些導致這些革命的原因、特別是成功的革命，我們也將無法理解。」²⁴⁸ 應該從場域、結構邏輯和集體累積的角度來看待造成藝術世界內部變化的成因。

第五節、社會模型的運用—場域的科學

行文至此，筆者由一個關於歷史和理論的假設，開始回過頭來審視「場域」

²⁴⁷ « J'avais fait, à ma propre intention, une objection selon laquelle je pouvais apparaître comme retombant dans le modèle infrastructure/ superstructure que j'avais dénoncé dans un cours précédent. En fait, c'est ici qu'intervient la notion de champ à laquelle j'ai fait allusion plusieurs fois, notion qui prend en compte le fait que les facteurs énumérés — les facteurs morphologique, les facteurs économiques, etc. — pèsent non pas directement sur les artistes ou sur tel ou tel d'entre eux, mais sur un champ relativement autonome. » Pierre Bourdieu, *Manet*, 391.

²⁴⁸ «on ne peut pas dire que les facteurs externes soient cause de la révolution qu'opère Manet, mais on peut dire qu'ils ont rendu possible, ou favorisé, la réussite de cette révolution. » Pierre Bourdieu, *Manet*, 392.

的科學：由於歷史素材和理論不可能嚴絲合縫的存在，所以一個科學的研究方法不可能以 A 事件加成類 A 理論存在。換句話說，理論的科學操作，不該是如何使 A 和類 A 透過各式樣的說法構聯（Clark 將意識形態運用於表象和結構的構聯頗有此意）。「場域」提出了一種社會模型，用來破除「理論」和「事件」中間的意義詮釋或疊加，試圖以此解決歷史與理論假性證成的方式。

Bourdieu 提出位置空間分析的科學可以用來解釋上述概念。首先，藝術場域如同其他學科場域應該被當作一種生產系統及從位置關係分析；因為社會本身是由不斷的鬥爭和定義所組成的，欲把握一個場域的運作方式，只能透過分析生產程序、獎勵或認可原則、位置之間的合作與區隔。他認為：

當我們提及一個卡位的場域，我們堅持那個可以被構造為一個分析不是尋找一致性企圖或一個客觀共識的生產系統（即使他預設了無意識在普遍原則上的贊同）但是這項生產與永久衝突的獎勵，或，換句話說，這個「系統」的生產性、統一性的原則是鬥爭，伴隨著所有對立的產生（所以參與鬥爭——可能被客觀的指涉為，例如，攻擊那些受害的——可以被當作建立標準，使作品屬於卡位的場域與其作者符合場域中的位置）。²⁴⁹

但是 Bourdieu 也強調社會場域之分析並非僅止於理解表象的經濟或社會事件，潛藏在這些表象之中的結構與邏輯才是一個場域真正運行的方式。因此需要一個「場域」的模型，這個模型是為了克服表象的虛假概念，如同 Bourdieu 所說的：

而最主要的難處在於為了完成與頌揚式語言的信念和虛偽的必然性

²⁴⁹ 'When we speak of a *field* of position-takings, we are insisting that what can be constituted as a *system* for the sake of analysis is not the product of a coherence-seeking intention or an objective consensus (even if it presuppose unconscious agreement on common principles) but the product and prize of a permanent conflict; or, to put it another way, that the generative, unifying principle of this 'system' is the struggle, with all the contradictions in engenders (so that participation in the struggle — which may be indicated objectively by, for example, the attacks that are suffered — can be used as the criterion establishing that a work belongs to the field of position-takings and its author to the field of positions).' Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 34.

產生叛逆的決裂，而不因此忘記它們是此種現實的一部分，我們尋找一種理解方式。因而，如是，他們必須有在一個有意的模型位置中被解釋。²⁵⁰

「頌揚式」的語言和信念，一方面透過如傳記或稱頌的方式，造就對作家和藝術家浪漫情懷和天才性的幻想，另一方面哲學家利用康德的無目的性、無功利觀點，無限地產製出無限對藝術的崇高想像。在 Bourdieu 看來，上述說法已經成為文藝論述的主流，他讓藝術「無限定地逃避所有解釋」。²⁵¹ 當然，Bourdieu 指的解釋就是藝術的社會科學性，但這並不意味著所有涉及社會理論或條件的解釋都是對的。

這因此可以拿來與 Clark 通過表象來認識階級意識的方法做參照。Clark 堅信資本主義社會的核心就是經濟表象，而由符號系統構建出的表象一定程度上能映射出階級結構在 19 世紀的變化：

……但這些表象世界都受到具有決定性的階級關係的約束和滲透；而且在 19 世紀裡，階級作為各個獨立領域的組織結構的存在，往往是顯而易見，清晰可感的：只要想想資產階級服裝的歷史，或者市場經濟的邏輯結構漸漸支配彼此削價出售的種種方式。²⁵²

基於處理表象和結構的方式比較兩者：Bourdieu 雖然確信社會條件是導致文學和藝術在現代產生革命的重要原因，但他對社會原因的探討仰賴於一種結構或系統的變化，例如人口型態失衡或象徵信仰的中心失效；反之，提出社會實踐與階級意識前提的 Clark 在探討現代藝術之時，透過大量對「景觀」、「性」等等的符號歷史，分析階級變化對社會的直接影響，藉此推論馬內作品使十九世紀評論家震

²⁵⁰ 'And the major difficulty lies in the need to make a radical break with this belief and with the deceptive certainties of the language of celebration, without thereby forgetting that they are the part of the very reality we are seeking to understand, and that, as such, they must have a place in the model intended to explain it.' Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 35.

²⁵¹ 'indefinitely escape all explanation' 是 Bourdieu 借自伽達默（Hans-Georg Gadamer, 1900-2002）的說法。Pierre Bourdieu, *The Rules of art*, xvi.

²⁵² 克拉克，《現代生活的畫像》，頁 31。

驚的潛在原因。

第六節、畫家的社會肖像：馬內—馬拉美—左拉

畫家與其評論者之間的關係本身難以研究，藝術史家通常使用評論者的文字或畫家的書信作為素材加以分析，或者憑藉畫家所繪的對象來推敲當時代的社會關係或人物形象。而印象派前後的藝術所牽涉的評論幾乎是藝術史上空前複雜的，因為評論者不僅包含他們的捍衛者，還包含關沙龍的保守派、公眾雜誌或報社的評論人，甚至是往後評論的藝術史家等等。

Bourdieu 以馬內的藝術為評論中心，提出了一種運用人物慣習來看繪畫的可能分析方式。一方面，他提出「馬內—馬拉美—左拉」三人的社會出身與關係；另一方面，他分別以馬內畫馬拉美與左拉的肖像為對象，藉由在畫中被顯現的形象，分析出兩位作家的風格舉措與階級立場的差異。經由分析，Bourdieu 認為馬拉美的舉措和慣習是最接近於馬內的評論者，彼此較具有同感（*sympathiques*）。

253

關於馬內出身的描述，Bourdieu 提到他是巴黎人，出身為資產階級。他的求學過程不符合家庭期待，從原本的海軍學校到海上旅行半年，最後在舅舅的資助下轉向庫蒂爾的畫室接受繪畫指導。²⁵⁴ 首先分析馬內的自畫像，Bourdieu 提到：

在《拿著調色盤的自畫像》（*Autoportrait à la palette*, 1879）【圖 15】的畫中，我們看到馬內以類似蝕刻版畫的表現：他一臉鬍子，這使他是波希米亞的範疇，但是他的鬍子卻畫的十分細心、十分整潔，而所有當時的證據顯示到他畫室的拜訪者幾乎都是布爾喬亞和紈袴子弟。矛盾之處在於他是一個具有革命性格的紈袴子弟。²⁵⁵

²⁵³ Pierre Bourdieu, *Sur Manet*, 264.

²⁵⁴ 馬內出身的描述：馬內是巴黎人，出身布爾喬亞，同樣是大資產階級（……）。他在 Rollin 學校學習，他的同窗普魯斯特（Antonin Proust）日後成為他重要的傳記作者及評論者。他後來到海軍學校上課，接著到海上旅行，由於其舅舅的資助，他中斷了可能的職業生涯—原本被規定的職業道路—轉向藝術並在 Thomas Couture 的畫室接受指導。Pierre Bourdieu, *Sur Manet*, 263.

²⁵⁵ « Dans son *Autoportrait à la palette* (1879), on voit Manet de façon semblable aux gravures qui le représentent : il a une barbe, ce qui le mettrait dans la catégorie des bohèmes, mais c'est une barbe

而馬拉美的出身與馬內較為相似，因為他們的父親都是公務人員，不同的是馬拉美是外省人，但很早就到巴黎。Bourdieu 認為他們兩人的特質非常接近。事實上，藝術史學者 Alan Bowness 曾指出，比起馬內與其他作家的關係，他與馬拉美的關係是最複雜且難以認識的。²⁵⁶ 他們認識的時間雖然沒有確切地被記載，但基本上是 1873 年左右透過沙龍共同的朋友 Nina de Villard (1842-1884) 相識，當時馬內已經是如同波特萊爾班具有爭議性的畫家，而小他十歲的馬拉美則是一個巴黎中學校的英文老師；雖然 1866 年已在《當代帕納斯》(*Le Parnasse Contemporain*) 發表過十一篇詩集，這使得他在文學圈中小有名氣，但卻沒有公眾名聲。²⁵⁷ 此外，Bowness 也指出他們兩個人的相似性及關係：

性格上，這兩個人非常相似——沉默謹慎的、超然的、傾向懷疑的——如同馬拉美身後出版的在《流浪》(*Divagations*) 中的評論文字所寫的。他們都住在聖拉薩車站後面的新街區，而去馬內的畫室似乎成了馬拉美每天從孔多賽中學 (Condorcet lycée) 教書完回家的必經行程。²⁵⁸

Bourdieu 認為，這樣頻繁的造訪並非只是源於純粹的地緣關係或偶然，因為「巴黎的空間仍然是社會結構的空間」(l'espace parisien étant un espace socialement structuré)，促成馬拉美造訪最大的原因是他們相似的慣習和同構性。此外，Bowness 也提到雖然馬拉美受到馬內的影響，但起初馬內吸引馬拉美的原因，可能是出自於馬內熟識波特萊爾，而作為年輕的作家，馬拉美又熱切希望結識波特萊爾的朋友所致。²⁵⁹

très travaillée, très soignée, et tous les témoins de l'époque qui allaient le visiter dans son atelier insistaient sur son côté bourgeois, et même dandy. Le paradoxe est qu'il était un révolutionnaire dandy. » Pierre Bourdieu, *Sur Manet*, 263.

²⁵⁶ Alan Bowness, "Manet and Mallarmé," *Philadelphia Museum of Art Bulletin* 62, no. 293, Edouard Manet (Apr. - Jun., 1967), 214.

²⁵⁷ Alan Bowness, "Manet and Mallarmé," 214.

²⁵⁸ "Temperamentally, the two men were very much alike — reticent, detached, sceptical — as Mallarmé's posthumous appreciation in *Divagations* suggests. They were near neighbours in the new Quartier behind the Gare St. Lazare, and it seems to have become Mallarmé's daily practice to call at Manet's studio on his way home from teaching at the Lycée Condorcet." in Alan Bowness, "Manet and Mallarmé," 215.

²⁵⁹ Alan Bowness, "Manet and Mallarmé," 215.

Bourdieu 將馬拉美與左拉的肖像相比，意圖使我們理解馬內以全然不同的方式呈現兩者。首先是《馬拉美的肖像畫》(Portrait of Stéphane Mallarmé, 1876)【圖 16】：

馬拉美的肖像呈現一個放鬆的姿勢，他身體輕鬆地向後，向右傾以右肘依靠，右手拿著煙，這是他放鬆和自然大方的象徵；他的左手放在口袋裡，目光並非往前看，他並非正對觀眾；這是一種半—反諷式的呈現。物品非常重要，內容物都是軟的、朦朧的。他的鬍子很重要，鬍子的特徵是尼采式但是時代錯誤的象徵。²⁶⁰

馬拉美的瀟灑、放鬆、超然、不經意的姿態，在 Bourdieu 看來象徵著一種資產階級或大資產階級的慣習 (traits de l'habitus bourgeois ou grand-bourgeois)。²⁶¹

另一方面，《左拉的肖像》(Portrait of Emile Zola, 1868)【圖 17】則反映出其嚴謹的個性：

馬拉美和左拉的肖像是極為不同的。左拉的肖像畫是側面，他是「拘謹的」。他坐在雜亂的書桌前，他是一個工作者，他沒有拿著雪茄，他有一個墨水瓶、一枝羽毛筆、一本書在手上，在他的身後有精緻的日本版畫裝飾、委拉斯貴茲的蝕刻畫，和（一小張複製的）《奧林匹亞》，他是馬內的捍衛者。他是僵硬的、稍微駝背的。假如我們看待這樣的雙重對立、簡單的、虛假但是有用的，他更像小資產階級，介於小資產階級對立於大資產階級之間，僵硬緊張對立於放鬆、彈性等

²⁶⁰ « Mallarmé est présenté dans une pose très décontractée ; il est incliné légèrement en arrière, penché sur le coude droit ; la main droite tient un cigare, ce qui est signe de détente et de désinvolture ; la main gauche est dans la poche ; son regard n'est pas un regard frontal, il ne fait pas front ; il a une expression semi-ironique. Chose très importante, il est du côté du souple, du mou, du flou, avec le divan et le coussin mou. J'oubliais la moustache, c'est important, et not pas la barbe. La moustache est un attribut qu l'on pourrait dire nietzschéen, mais ça serait un anachronisme. » in Pierre Bourdieu, *Sur Manet*, 264-265.

²⁶¹ Pierre Bourdieu, *Sur Manet*, 265.

透過分析馬內的肖像畫，Bourdieu 希望人們能從其中看到一種身體儀態 (*hexis corporelle*)、身體舉措 (*manière d'être corporelle*) 與儀表 (*tenue*)。他認為肖像畫不單是人的身體展示 (*la manifestation corporelle*)，²⁶³ 通過對肖像人物的分析和社會慣習的理解，得以更深刻地看待藝術家與評論者之間的關係。由「馬內－馬拉美－左拉」的例子，我們看到 Bourdieu 企圖構建的一個文化生產者的「慣習」與周圍社會人物的「慣習」，理解他們的近似性與力矩，進而可以推估他們的行動軌跡接近於資產階級或一般常民。

筆者認為，其實理解畫家軌跡的方式其實並不抽象，可經由畫家作品「主題」與表現，或者 Bourdieu 所說肖像畫中人物的舉措，看出接近畫家社會慣習的表達方式。舉例來說，庫爾貝和馬內所繪的主題差異。庫爾貝前期的作品《奧南的晚餐後》、《採石工》、《弗拉傑的農夫從市場歸來》都可以看出他對下層民眾的關心，這與他出身外省、父親為地主的屬性十分接近。另一方面，馬內的《草地上的午餐》、《女神遊樂廳的吧檯》(*Un bar aux Folies Bergère, 1881-1882*)【圖 18】、《杜伊勒里花園音樂會》等等主題，都足以反映一種小資產階級生活的表現，這也與其出身為高級公務員家庭並無二致。所以這種研究方式對於法國十九世紀的階級社會來說似乎是有效的。但是，這並不意味著最初的「慣習」塑造了一位畫家固定的表現，反倒是因為「慣習」有其累積和變化的特性，說明了施為者的能動性，畫家在不同時期的所選擇的表現差異才會存在。

第七節、關係性研究與場域－環境 (*field—milieu*)

從「馬內－馬拉美－左拉」的例子，可以見得，施為者(或人物)的「慣習」

²⁶² « Il est devant une table de travail encombrée, c'est un grand travailleur, il n'a pas de cigare, il a un encrier, il a une plume, il a un livre à la main, il a, derrière lui, au lieu d'un decor élégamment japonais, une estampe japonaise, une gravure de Velasquez, et [une petite reproduction de] l'*Olympia*, qui est une sorte de contre-don – Zola avait défendu Manet. Il est chez lui, il est raide, il est cambre. Si on fait des oppositions duales, simplistes, fausses mais utiles, il est plus petit-bourgeois, dans l'opposition petit-bourgeois contre grand-bourgeois, dans l'opposition cambre, raide, tendu contre detendu, souple, etc. » in Pierre Bourdieu, *Sur Manet*, 266-267.

²⁶³ Pierre Bourdieu, *Sur Manet*, 265.

與其社會「關係」²⁶⁴ 是 Bourdieu 始終企圖構聯，進而能夠作為分析施為者「軌跡」的要素。然而，從課堂講稿和未完成的書目發現，Bourdieu 在畫家領域討論較多的是前章提到「機制結構」的面向或圖像的評論或分析，筆者認為，研究較完整的文學領域，反而更能夠凸顯「文化生產場域」這個研究手法欲釐清的「社會關係」和「施為者軌跡」特性。例如，同樣使用「慣習」與「關係」的概念，從 Bourdieu 另外一個較完整的案例分析《情感教育》，可以看出這個「場域」及相關概念的研究法特性。

要理解「場域」不如從其近義詞「環境」來理解，因為它接近藝術史對作者背景的說法。「環境」接近「場域」反映作者的資本與權力的關係，從它所探討的對象與性質，可以看出此說法的特殊性：

(一)「場域」源自於牛頓對「環境」的說法，因此，它所重視的「關係」是「力量」(包含引力、斥力等)。

(二)畫家的「環境」與藝術史說的「社會背景」、「脈絡」等仍然有些差異，最大的不同點在於「環境」更重視畫家的行動「驅力」和軌跡。

Bourdieu 認為藝術史指陳的「脈絡」沒有考慮到「權力」和「資本」等利益問題，也無涉藝術家與「經濟」或「政治」等其他權力的積極連結。實際上，問題應該在於「脈絡」不能夠充分解釋藝術家行動的原因，或串起藝術家選擇和政治或經濟利益合作的關係。

其實，Bourdieu 提供的最完整的例證—構建文化生產者環境的最好範本，當屬他分析福樓拜小說《情感教育》主角弗烈德里克的环境與社會軌跡。他對情感教育的閱讀有別於意義或修辭的閱讀，是通過有關於各種人物的空間和符號的檢索，來理解一個施為者的社會行動意圖。

《情感教育》(*Sentimental Education*, 1869) 是一部以嚮往成為藝術家的主角弗雷德里克為中心的小說，主角出身於巴黎外省諾冉，主要事件環繞於十九世紀中葉二月革命前後的巴黎。小說描寫巴黎的各種社交生活與藝術家動態，更多部分傳達十八歲青年弗烈德里克的徘徊矛盾與愛情幻想，他憑藉著自己些許的繼承財產、人脈關係和藝術憧憬，穿梭在「政治」及「商業」人士的兩處沙龍。

場域分析沿著作者與作品的雙重軸線進行，Bourdieu 認為《情感教育》的角

²⁶⁴ 這裡所指的「社會『關係』」是比較小範圍的交友圈。

色和社會空間即是作者福樓拜的慣習和生存環境：「在這部小說中，福樓拜提供我我們一個生成的模型（generative model）。這個模型的首項要素是統治階級結構的再現，或者，如我所說，權力場域的再現。」²⁶⁵ Bourdieu 傾力重建的對象是不被認真看待真實性的小說的社會權力空間，他認為，文學不僅僅是閱讀的對象，作品中的人物、活動及發生的事件，充分反映出階級、權力、投資的相應與關係性。因為，福樓拜的作品服膺於其所處時代社會結構的變化，也反映作家在社會結構中的生存樣態；因此，分析《情感教育》有助於理解十九世紀巴黎的文化空間。

Bourdieu 將《情感教育》視為福樓拜「自我客觀化」(objectification of the self)²⁶⁶ 的結果，且能夠具體呈現「社會或心理的結構」在每個人物身上的影響。²⁶⁷ 此種社會結構分析的手法目的在於拆解文學幻象，並非鉅細靡遺地爬梳情節、文體、修辭等文學課題；反而僅抽出要角及其關係事件，以「實驗性剪輯」(experimental montage)²⁶⁸ 的方式，釐清文化與權力場域之間的關係。

Bourdieu 認為，整個《情感教育》的空間是當時權力場域空間的寫照，同時，福雷德里克與其他青年進入社會、投資的歷程是一場遊戲。每個人的條件及籌碼，除了社會化的習性之外，還有繼承與態度。社會的條件預定了每個角色的社會軌跡，因此，這些青年想達到什麼，並非僅依賴天賦，而是一連串被結構與再結構的社會習性顯現在實行中的結果。

這個權力場域的空間由兩個極端上的標誌性人物構成，圍繞的核心是福雷德里克的目標：藝術。

弗烈德里克的整個生活，就像這部小說的整體世界一樣，由阿爾努和唐布羅斯所代表的兩極構成：一邊是「藝術與政治」，另一邊是「政治與商業」。在兩個世界的交叉點上，至少在一開始，也就是在 1848

²⁶⁵ 'In this novel laubert presents us with a generative model. The first element of this model is a representation of the structure of the ruling class, or, as I put it, of the field of power.' in Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 147.

²⁶⁶ Pierre Bourdieu, *The Rules of Art*, 25.

²⁶⁷ Bourdieu 認為，《情感教育》以極為精確的方式重建了社會世界的結構 (social structure) 及社會結構之下所形塑的心智結構 (mental structure)。文學作品帶出的社會結構雖然是清晰的，但社會集體對文學的信仰，召喚 (evocation) 了讀者的社會知覺，因此是文學的信仰效果 (belief effect) 使一般讀者不會嚴肅討論作品的社會結構。見 Pierre Bourdieu, *The Rules of Art*, 31-32. 此外，Bourdieu 指出，要見到社會作用的實際面貌，首要工作是打破現實與虛構間的界線，承認社會參照，分析它與虛構之間的關係。見 Pierre Bourdieu, *The Rules of Art*, 33-34.

²⁶⁸ Pierre Bourdieu, *The Rules of Art*, 32.

年革命之前，除了弗雷德里克自己之外，只有烏德里老爹以鄰居的名義被阿爾努邀請作客。其中的關鍵人物，特別是阿爾努和丹布羅斯，扮演著符號的作用，這些符號負責指示和表現社會空間中的確切位置。

269

進一步來說，主角作為一個不確定的角色（*indeterminate being*），²⁷⁰ 他的志向是藝術，但受制於現實因素，擺盪在兩大陣營之間。

此種說法鋪開了社會場域的空間，通過解讀這些角色的綜合條件——包括權力的重心、角色的習性、繼承與成功的要件等等——得以瞭解社會資本與階級的優勢、野心等足以構成社會成功的潛在要素。因此，場域分析是從指標性的人物與事件所開展的，然而重點在於權力關係。而施為者與權力之間的關係是不定的，隨時受到時間（事件）與投資的影響。透過「指標物」、「主角的軌跡」、「作品的社會空間」，得以理解（一）社會結構加諸在個人（包含選擇、策略、社會交換的個人策略）（二）社會共謀的生成。

Bourdieu 論述的樣態是以標誌性人物、指標物（出現在場所特殊物：例如有品味的食物、酒）和發生的事件為中心刻劃權力關係的圖表。這個時代的社會網絡透過人物身分、場所、活動呈現，權力階級與文化場域的關係呈現其中。現實社會的權力具現在「政治」與「商業」兩個極端，政客唐布羅斯及畫商阿爾努因此是福樓拜投射現實社會結構的憑藉。從美食、美酒、男女的飯後談話到話語中的個人的志業，在在反映了這些「象徵」所指陳的社會位置。因此，《情感教育》被當作現實社會的縮影，不是被 Bourdieu 從修辭或意義上閱讀的，而是從物件本身就能標示出空間。

透過《情感教育》的社會空間，Bourdieu 說明文化場域作為鬥爭的力量場域及其與權力場域之間的關係：

由此設立了權力場域的兩極，權力場域是一個真正牛頓式觀點的環境，

²⁶⁹ 'Frédéric's entire existence, like the whole universe of the novel, is organized around two poles, represented by the Arnoux and the Dambreuses: on the one side, 'art and politics', and on the other 'politics and business'. At the intersection of the two universes, at least in the beginning, that is, before the revolution of 1848, there stands, besides Frédéric himself, only father Oudry, a guest at the Arnoux', but as a neighbour. The key characters, notably Arnoux and Dambreuse, function as symbols charged with marking and representing the pertinent positions in the social space.' in Pierre Bourdieu, *The Rules of Art*, 5. 中文相關翻譯見《藝術的法則》〈序言〉, 3。

²⁷⁰ Pierre Bourdieu, *The Rules of Art*, 4.

是一個真正社會力量、引力或斥力真正被實行，並且可以在如愛情或野心這樣的心理動機，發現他們現象的表現形式。福樓拜透過五個青年——包括一個英雄，弗雷德里克——暫時地以學生的處境將他們聚集一起，將會出發投入這個空間，就像粒子進入一個力量——場域及其的軌跡，這個軌跡將由場域力量和他們自身慣性的相互關係所決定。²⁷¹

角色的引力與斥力一者構築在場域對施為者的限制上，另一者則由他們本身的慣習所決定。而引斥力所構築的關係在交雜中確認出施為者的位置。施為者不僅受自身慣性（背景、繼承、資本等）決定投資的去向，也真實的受到場域的力量（何處能獲得認可、成功）所牽引。Bourdieu 認為小說的社會空間並非特殊或不實際的現象，事實上，它存在十九世紀的巴黎的文化社會中，透過它，反映出如尚弗勒里、庫爾貝等隨時尋求認可契機的青年屢見不鮮。

第八節、小結

本章首先探討 Bourdieu 對 Clark 藝術社會史方法的批評。筆者認為 Bourdieu 討論 Clark 與其他馬內研究的主要目的在於，通過區辨異同來定位場域的研究方式，同時蒐羅場域討論的素材（馬內的生平背景、繪畫的分析、批評、交友圈等）。值得關注的是，Bourdieu 運用素材的方法與 Clark 十分不同。同樣取材於社會階級和歷史結構的變化，Clark 從容不迫地透過「現代景觀」、「女性角色」、「郊區—娛樂」等指標接合人為工業改換的城市地景與現代主義的藝術。然而，在先前「場域」論的探討中，我們似乎看到 Bourdieu 意圖透過重建一個文化生產的社會空間和運作邏輯，釐清藝術家、批評家群體、贊助者、政治圈等之間等構聯關係，這種方式分析施為者之間的「關係」同時不避談對作品的意義；因而與雖然運用社會脈絡但帶有濃厚詮釋意味的藝術社會史分析劃開界線。

²⁷¹ 'In thus laying out the two poles of the field of power, a true milieu in the Newtonian sense, where social forces, attractions or repulsions, are exercised, and find their phenomenal manifestation in the form of psychological motivations such as love or ambition, Flaubert institutes the conditions of a kind of sociological experimentation: five adolescents—including the hero, Frederic—provisionally assembled by their situation as students, will be launched into this space, like particles into a force-field, and their trajectories will be determined by the relation between the forces of the field and their own inertia.' in Pierre Bourdieu, *The Rules of Art*, 9.

從 2000 年 Bourdieu 的課堂講稿中，我們發現，Bourdieu 不斷在處理社會結構、藝術社會史或其他藝術史方法論的問題。筆者認為，事實上，Bourdieu 通過探討一系列的學界著作，發現到「場域論」的作法與藝術史學界的討論一方面並非扞格不入，因為藝術史研究方法日新月異，並非如同哲學界的唯心論或俗見那樣不夠開明，而且對於社會實踐的探討必定有賴於歷史材料的協助；另一方面，藝術史跨域使用其他學科的作法，在某些時候卻面臨思慮不周，而導致歷史與理論硬生生被套接在一起。

而 Bourdieu 心目中較好的社會學研究方式，是我們必須回到藝術家作為施為者本身，如同《情感教育》分析中所操作的：去探問他們的慣習是什麼？他們所交往的對象是誰？他們擁有的資本屬性及意圖爭取的位置是什麼？透過上述思考，我們能夠比較在一個時空環境之下，不同藝術家的位置與運行軌跡，進而譜出更大場域的位置分布型態。另一方面，藝術家的傾向與目的必會流露在作品之中，如同我們所見的馬內肖像反映的社會形象，或者第三章提到的他拋棄學院主題轉向資產階級生活的描寫，可以說，其繪畫的表達與主題的選擇即象徵革命的本身。



第六章、結論與建議

第一節 結論

本論文以「藝術場域的自主化」為中心，透過理論與文獻分析，試圖釐清：（一）Bourdieu 反思性理論對藝術論述的核心關懷（二）自主化的起源與歷史題材問題（三）Bourdieu 對藝術社會史的看法。這個研究的初衷，是希望回到理論的本身審視藝術自主、藝術方法學的問題，而非充當 Bourdieu 社會學熱潮下引用經典的另一例。理解與分析為撰寫此文的首要工作，Bourdieu 深具批判性的文字，衝擊筆者對美學與藝術史學崇高與詩意的想像，如同第二章開頭所引述的，一個「疾呼著厄運迫近的傳教士」。²⁷² 筆者面對人文學科的大廈，懷抱著諸多疑惑與信心，期待將來有更多人正視理論與歷史觀點之本真。

由於對 Bourdieu 分析歷史方法的高度興趣，本論文希望解答：（一）馬內為何是 Bourdieu 在藝術場域選擇的唯一重要的藝術家？（二）由機制或社會條件變化所界定的場域論，是否忽略個案歷史事件的重要性？

不論是文學或藝術場域，Bourdieu 都有歸結於某些標誌性人物的象徵革命引導自主化的發展，文學場域是波特萊爾和福樓拜，藝術場域則僅有馬內。要回答此問題，可以透過文學與藝術場域的自主化差異來解釋：

（一）Bourdieu 討論藝術認可機制的變化遠比文學場域來得多，這是因為文學在官方評價的強制力似乎遠低於藝術場域，而且因為報章雜誌等文化產品更快市場化，使得作家很快面臨生存問題，且必須通過否定資產階級來捍衛作家的價值。但是，法蘭西藝術學院與官辦沙龍提供藝術家一個相對安定的體系，藝術家至少可以通過在競賽中不斷的努力獲得利益與榮譽。我們認為，這個穩定的官方與學院體系的終結，並不完全單憑藝術家的努力，還仰賴文學場域累積的象徵革命的成功、人口的型態學的變化，還有我們在藝術史研究中看到的政治與國際情勢（萬國博覽會）的變化。另一方面，印象派和藝術的象徵革命之中，我們可以

²⁷² 請見本論文第二章，頁 29。

看到文學家與藝術家的複雜的構聯方式，這些也是 Bourdieu 在《馬內：一種象徵革命》中欲討論的關係，從評論、交友圈到繪畫內容的構作方式都可以看到兩個場域在這個時期的高度重疊。

(二) Bourdieu 在場域失序的案例中，提供一種由整體機制結構分析的思考角度，他的重心也因此落在官方的學院和沙龍體制如何瓦解、何時瓦解等問題。然而，聚焦於體制的同時，Bourdieu 並沒有把馬內以外的象徵革命也納進來談，我們認為，象徵革命是一種可累積的過程，如果忽略時間累積的因素，很容易就抹殺掉其他藝術家的努力。從庫爾貝和馬內的案例中，我們看到，象徵革命固然可以解釋前衛藝術家對體制的反抗性，Bourdieu 卻沒有解釋象徵革命和結構變化之間該如何定義的問題。另一方面，我們發現庫爾貝的案例雖然可由象徵革命得到解釋，但因為本研究未深入庫爾貝與其他文化份子的關係，因此較無法實質的獲得其他新的發現。

另一方面，本論文各章處理的內容依序如下：

「場域」的核心關懷和基礎問題是什麼？用於文學與藝術的實際論述有何特性？論文的第二章分析 Bourdieu 社會學的反思性和場域的研究架構。我們認為應該通過 Bourdieu 初期對法國高等教育體制的批判態度，理解他批評藝術哲學無涉於社會現實，進而主張應該通過「場域」這種關係性研究重新認識藝術自主化的原因。因此，與其將「場域」稱為理論，毋寧說是一種將看似宏大的理論和複雜的社會徵象還原為對象與對象之間的關係、還原到權力空間中的某些位置，由整體的型態關照研究者所面對的問題。事實上，文學和藝術論述的菁英特質和封閉性與法國文科高等教育的形構十分相似。Bourdieu 將藝術世界比喻為一個競爭合法性的遊戲空間，它很少受到外部條件的約束。他認為，藝術特殊的自主性是歷史過程中的產物，因此藝術場域如何自主化是接續的探討核心。

「場域」及相關的概念能否實際落實於藝術史研究？在馬內之前有無其他藝術事件可被視為象徵革命？第四章使用 Bourdieu 「慣習」和「象徵革命」的概念對庫爾貝的藝術事件進行思考。庫爾貝的藝術生涯及《奧南的喪禮》在沙龍展覽所引起的爭議是筆者最初用於檢證與理解 Bourdieu 社會學方法的案例。篩出庫爾貝的生涯事件及社會團體，與「象徵革命」的思考框架並列來看，本章發現，Bourdieu 的社會學與庫爾貝藝術事件的交互例證的確成立。原因在於，社會群體

的研究反映出庫爾貝的社會出身與風格選擇或朋友交往的關係，強調關係的結果讓藝術家個體與其他團體或者權力單位的鏈結更加清楚。然而，這就導致另外一個 Bourdieu 在預設上的問題：他認為 Manet 是藝術象徵革命的先鋒，在理解藝術場域自主化之時，所考慮的對象環繞於 Manet 的作品、評論與相關的議題；但不可否認的是，既然象徵革命在庫爾貝身上有效，那是否意味著馬內的角色及自主化的時間點必須重新定義。

Bourdieu 藝術場域自主化的理論為何？他為何選擇 Manet 作為藝術象徵革命的主要論述對象？第三章分析學院體制失序與 Manet 象徵革命的相關問題。首先，從學院體制到自主的場域意味著一種結構到另一種結構的轉換，雖然失序的本義反映現代分工的離散狀態，但是對藝術來說無疑是一種擺脫外在限制的解放。藝術可以不用再經由學院或官方定義，由單神殿到多神殿。而菁英藝術的走向是由資產階級為主的藝術家所引導的，Manet 開始的現代繪畫將藝術引領到純粹化與材質的本身，於是藝術的受眾一部分是藝術家自己，另一部分則服膺市場潮流。

Bourdieu 如何回應藝術史的看法？對藝術社會史的研究持什麼態度？第四章針對 Bourdieu 批評 Clark 的幾個切面分析藝術社會史與場域論的差別性：Clark 意圖透過唯物的觀點來解釋馬內及印象派繪畫之所以能稱為現代主義的原因，而 Bourdieu 則反對這種理論強加於繪畫的作法。一方面，他認為提出一個重建對象社會空間的位置關係的模型較有助於理解權力關係；另一方面，施為者的社會慣習能夠串連藝術家與作家、藝術家與其他社會主體之間的關係，觀察畫家在繪畫中所表現的對象儀態，本章認為 Bourdieu 有意提出一種非意義詮釋的社會的圖像分析，這種圖像分析與藝術家的「慣習」和社會關係息息相關。

除了上述的歸納與發現之外，Bourdieu 卻未能完善解釋所有藝術體制變化的模式。筆者認為，馬內（而非庫爾貝）能夠被當成象徵革命源頭並善加解釋的原因在於，藝術體制在 1870 年代左右的崩解與變化是 1850 年代的藝術環境所不足的；也就是說，因為 Bourdieu 分析藝術場域的觀點是一由一種學院機制轉向自主的場域—他所關注的議題也就落於：「藝術認可機制什麼時候被取代？」，1867 年的沙龍落選展即切中這個機制變異的問題。另一個原因則是藝術風格的界定。多數藝術史學者從反叛學院主題的角度看待庫爾貝寫實主義的革命而非現代藝術革命的核心—回歸繪畫本質—Bourdieu 似乎遵循這樣的思考模式，認為真正的

象徵革命必須從馬內的平面性繪畫論起。這樣的思考角度顯然類同於葛林柏格對現代主義藝術的評價，而忽略了傳統藝術語言消亡的各個時間點及其社會原因。

藉由庫爾貝的議題，我們要思考的是，「場域論」難道不能處理認可機制尚未產生逆反前的社會團體的權力變化嗎？如果可以，筆者認為庫爾貝的案例更能夠處理以下幾個方面的問題：（一）作家與畫家之間聯合的情形及過程（庫爾貝與波特萊爾、尚弗勒里、小酒吧等等）（二）認可機制中象徵革命的萌芽：邊緣（非學院出身或外省）畫家如何爭取進入沙龍展獎項，邊緣文化生產者的反叛性如何產生。筆者認為，當藝術市場興起及取代沙龍展原本的官方認可價值之時，象徵革命所需要的條件就越完備；因此，馬內並非象徵革命能量蓄積的起始點，應該仔細審視寫實主義時學院與沙龍展機制的受眾、評審團、作者與作品型態的變化。

本論文的研究來源於對 Bourdieu 及其議題所開展出的、相關作者的文本整理與分析。透過這樣的分析，筆者相信能夠有效的探討其概念、方法學及案例的適用性。本文可能不合乎社會學的標準，又不若藝術史對作品的詳盡解釋，而採取中間的方法學，構聯兩者，企求對概念的理解和方法的操作。

本論文主要面臨幾項問題：（一）Bourdieu 文化研究的範圍及針對性廣博，雖然他經常重複幾項特定的概念，卻經由新的案例修正其思考模式，頗符合其「概念生成」的觀點。但筆者一方面無法有系統地處理專業的各個文化對象，另一方面也較少以脈絡來談其概念在不同案例中的差異（二）Bourdieu 對印象派較系統性的研究於 2013 年才有法文出版，由於語言及時間的限制僅能以 Clark 的案例來窺見 Bourdieu 對科學方法的要求，或許理解尚不全面（三）操作庫爾貝的案例之時，筆者對 Bourdieu 還抱持極大的懷疑態度，因此欲透過援引大量藝術史來緩解和佐證整個研究架構的不成熟。不過，不管通過藝術史理解場域的效用，或用場域來解釋藝術史，兩邊來回交互的操作皆有助於讓整個藝術自主化的社會情境及驅動力更加清楚。

第二節、建議與發展

不論面對 Bourdieu 深厚的社會學理論，或是十九世紀寫實主義到印象派藝術的複雜變化，本論文都僅是窺見眾多微小議題的開端。感謝指導教授與口試委員的指正，點出本文的不足及往後可繼續發展的方向。茲將可發展的議題陳列於下：

- (一) 空間地域（鄉村與城市）對藝術發展的影響：空間對十九世紀的藝術來說是重要的命題，包括 Linda Nochlin 的《寫實主義》或 T.J. Clark 處理《現代生活的畫像》都曾碰觸到寫實主義到印象派主義在繪畫題材上的空間變化。筆者認為，此問題如若用於比較寫實主義畫家與印象派主義畫家這兩個不同群體的出身與慣習，或許能夠更有效地解釋印象派與商業愈趨緊密的關聯。
- (二) 寫實主義時期（十九世紀中葉）的藝術場域與社會關係網絡：寫實主義的發展時期（約 1840 至 1870 年）同為 Bourdieu 探討文學場域自主化的時期，本論文尚未完善處理庫爾貝與其他藝術家、作家之間的關係和位置採取。未來若刻劃出當時的文化生產者分布的關係（如同 Bourdieu 為文學場所分析的圖表）將有助於比較其與印象派時期的型態分布變化。
- (三) 促成藝術場域自主化的其他社會條件：十九世紀不僅是資本社會發展興盛的時期，連帶的印刷、攝影、工業、科學技術都使藝術世界發生極大的質變。相對於物質層面的進步成果，Bourdieu 的觀點仍聚焦於社會和市場結構的層次。筆者相信，把物質層次納入自主化議題的考量，將可以深化探討藝術家技術革新與下層結構的關係。



附錄

表一、中文專書、專文與論文

中文專書			
年代	《書名》	作者	出版地：出版社
2001	《新聞卸妝：布爾迪厄新聞場域理論》	舒嘉興	臺北：桂冠
2002	《布爾迪厄文化再製理論》	邱天助	臺北：桂冠
2002	《布爾迪厄》	高宣揚	臺北：生智
2003	《北京大學生存心態及其再生產》	田玲	北京：民族出版社
2004	《布迪厄的社會理論》	高宣揚	上海：同濟大學出版社
2004	《權力的文化邏輯》	朱國華	北京：北京大學
2005	《布爾迪厄論學校教育與文化再製》	周新富	臺北：心理
2005	《知識與權力——對科學主義的反思》	李偉俠	臺北：揚智文化
2005	《文化與符號權力》	張意	北京：中國社會科學出版社
2006	《風格社會》	劉維公	臺北：天下雜誌股份有限公司
2006	《文學與權力——文學合法性的批判性考察》	朱國華	上海：華東師範大學出版社
2009	《布迪厄的終生問題》	劉擁華	上海：三聯
2009	《布迪厄的社會實踐理論》	宮留記	河南：河南大學出版社
2010	《資本：社會實踐工具——布爾迪厄的資本理論》	宮留記	河南：河南大學出版社
2010	《音樂的文化、政治與表演》	黃俊銘	臺北：華滋出版
2011	《藝術之眼：布爾迪厄的藝術社會》	許嘉猷	臺北：唐山

	學理論及其在臺灣之量化與質化研究》		
臺灣文化藝術相關的專文及期刊論文			
年代	〈篇名〉	作者	期刊名或書名
1991	〈論布爾迪厄的生存心態概念〉	高宣揚	《思與言》
1991	〈再論布赫迪厄的「生存心態」概念〉	高宣揚	《思與言》
1994	〈文化秩序與社會秩序：布迪厄 (P. Bourdieu) 論文化正當性的建構及其再生產〉	陳敏郎	《思與言》
1995	〈布狄厄論「文化資本」的再生產結構——文化區辨與社會區辨的社會建構過程〉	趙蕙鈴	《思與言》
1995	〈從『階級態度』到『個人品味』的轉換：伊利亞斯與布迪厄論西方日常生活特質之比較〉	王崇名	《思與言》
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〉	劉維公	《東吳社會學報》
2002	〈藝術與社會學的交會：哈克與布赫迪厄的自由交流〉	曾少千	《歐美研究》
2002	〈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	《歐美研究》
2003	〈論布爾迪厄社會理論的象徵性和反思性〉	高宣揚	收入黃瑞祺主編， 《歐洲社會理論》 (臺北：中央研究院歐美研究所，)，頁 47-98。
2004	〈析論布迪厄之象徵性文化產品的生產與消費〉	沈游振	《國家發展研究》
臺灣文化藝術相關的學位論文			
1991	〈消費文化與象徵鬥爭：消費文化	劉維公	國立臺灣大學社會

	理論的反省〉		研究所碩士論文
1992	〈論布爾迪厄的攝影社會學〉	王經武	東吳大學社會學研究所碩士論文
1993	〈Bourdieu 文化再製理論之研究〉	邱天助	國立臺灣師範大學教育研究所博士論文
1993	〈台中市市民的文化、休閒消費——階層品味與文化政策之反思〉	邱炫元	東海大學社會學研究所碩士論文
1995	〈莫內故宮展與臺灣社會文化變遷——一個文化生產場域的個案研究〉	賴嘉玲	國立臺灣大學社會學研究所碩士論文
1996	〈日常生活的社會（再）團體化——對布迪厄（P. Bourdieu）品味觀點之探討與反省〉	蕭芬芳	東海大學社會學研究所碩士論文
1999	〈布爾迪厄關於文化場域自律性分析之探討〉	黃哲上	東吳大學社會學研究所碩士論文
1999	〈從實體到關係——Pierre Bourdieu 實作理論之探討〉	蕭旭智	國立清華大學社會研究所碩士論文
2004	“Museums in Motion”	Chia-Ling Lai	UK : Lancaster University Ph.D. thesis in Sociology
2004	〈布爾迪厄藝術社會學之研究〉	張禎松	國立嘉義大學碩士論文
2006	〈藝術電影迷與臺灣電影消費階層化現象之研究：以布迪厄（Bourdieu）文化社會學為研究取徑〉	吳廷勻	淡江大學碩士論文
2014	〈審美的社會構成：具有藝術教育背景者觀畫邏輯的研究〉	江珮慈	慈濟大學傳播學系碩士論文

表二、翻譯著作

翻譯著作			
年代	《書名》	譯者	出版地：社

1996	《自由交流》	桂裕芳	北京：三聯書店
1997	《文化資本與社會煉金術：布爾迪厄訪談錄》	包亞明	上海：上海人民出版社
1998	《實踐與反思：反思社會學導引》	李猛，李康	北京：中央編譯
2000	《布赫迪厄論電視》(<i>Sur la Television</i>)	蔡筱穎	臺北：麥田、城邦文化出版
2000	《關於電視》(<i>Sur la Television</i>)	許鈞	遼寧：遼寧教育
2001	《藝術的法則：文學場的生成和結構》	劉暉	北京：中央編譯
2002	《再生產：一種教育系統理論的要點》	刑克超	北京：商務出版社
2002	《繼承人：大學生與文化》(<i>Les Héritiers. Les Etudiants et la Culture</i>)	刑克超	北京：商務出版社
2002	《布赫迪厄論電視》(<i>Sur la Television</i>)	林志明	臺北：麥田、城邦文化出版
2002	《防火牆：抵擋新自由主義的入侵》	孫智綺	臺北：麥田、城邦文化出版
2002/ 2011	《男性統治》	劉暉	深圳：海天/北京：中國人民大學出版社
2003	《激進的美學鋒芒》(福柯，哈貝馬斯，布爾迪厄等合著)	周憲	北京：中國人民大學出版社
2003	《以火攻火：催生一個歐洲社會運動》	孫智綺	臺北：麥田、城邦文化出版
2004	《國家菁英：名牌大學與群體精神》	楊亞平	北京：商務出版社
2004	《實作理論綱要》	宋偉航	臺北：麥田、城邦文化出版
2005	《言語意味著什麼：語言交換的經濟》	褚思真，劉暉	北京：商務出版社

2005	《科學的社會用途：寫給科學場的臨床社會學》	劉成富，張艷	南京：南京大學出版社	
2006	《科學之科學與反觀性：法蘭西學院專題講座（2000-2001 學年）》（ <i>Science de la Science et Réflexivité</i> ）	梁亞紅，涂釋文，陳聖生等	廣西：廣西師範大學出版社	
2007	《遏止野火》	河清	廣西：廣西師範大學出版社	
2007	《實踐理性：關於行為理論》	譚立德	北京：三聯書店	
2009	《布赫迪厄社會學面面觀》	李猛，李康	臺北：麥田、城邦文化出版	
2009	《帕斯卡爾式的沉思》	劉暉	北京：三聯書店	
2009	《單身者舞會：貝亞恩農村社會的危機》	姜志輝	上海：上海譯文出版社	
2009	《實踐感》	蔣梓驊	江蘇：譯林出版社	
2009	《海德格的政治存在論》	朱國華	上海：學林出版社	
2010	《所述之言：布赫迪厄反思社會學文集》	陳逸淳	臺北：麥田、城邦文化出版	
2012	《自我分析綱要》	劉暉	北京：中國人民大學出版社	
2012	《社會學家與歷史學家：布爾迪厄與夏蒂埃對話錄》	馬勝利	北京：北京大學出版社	
其他相關翻譯著作				
年代	書名	作者	譯者	出版地：社
2002	《布赫迪厄社會學的第一課》	朋尼維茲 (Patrice Bonnewitz)	孫智綺	臺北：麥田、城邦文化出版
2006	《文化與權力：布爾迪厄的社會學》	史瓦茲 (David Swartz)	陶東風	上海：上海譯文出版社

表三、Bourdieu 的文化著作

Bourdieu 的文化著作	
年代	書目或篇名資料
1965	Pierre Bourdieu et al., <i>Un art moyen, essai sur les usage sociaux de la photographie</i> (Paris: Minuit, 1965. New rev.edn 1970), with Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon and Dominique Schnapper. English trans.: Shaun Whiteside, trans., <i>Photography: A Middle-Brow Art</i> (Cambridge: Polity Press; Stanford: Stanford University Press, 1990). 《中等藝術：攝影的社會用途》
1966	Pierre Bourdieu, Alain Darbel and Dominique Schnapper, <i>L'amour de l'art, Les musées d'art et leur public</i> (Paris: Minuit, 1966, new agum. edn, <i>L'amour de l'art, Les musées d'art européens et leur public</i> , 1969). English trans.: Caroline Beattie and Nick Merriman, trans., <i>The Love of Art: European Museums and their Public</i> (Cambridge: Polity Press, 1990). 《藝術之愛：歐洲博物館與其公眾》
1966	“Champ intellectuel et project createur,” <i>Les temps modernes, Problemes du structuralisme</i> 246 (November 1966): 865-906. English trans.: Sian France, trans., “Intellectual field and creative project,” <i>Social Science Information</i> 8: 2 (April 1969): 89-119. Also in Michael F. D. Young, ed., <i>Knowledge and Control: New Directions for the Sociology of Education</i> (London: Collier-Macmillan, 1971), 161-188. 〈知識分子的場域與創造計畫〉
1967	“Sociology and Philosophy in France since 1945: Death and Resurrection of a Philosophy without Subject,” <i>Social Research</i> 34: 1 (Spring 1967): 162-212, with Jean-Claude Passeron. 〈1945 年後法國的社會與哲學：無主體的哲學之死亡與復興〉
1967	Pierre Bourdieu, trans., Afterword to E. Panofsky, <i>Architecture gothique et pensée scolastique</i> (Paris: Minuit, 1967, new augm. edn, 1970), 133-167. 潘諾夫斯基《哥德式建築與經院思想》後記
1969	“Sociologie de la perception esthétique,” in <i>Les sciences humaines et l'œuvre d'art</i> (Brussels: La connaissance S.A., 1969), 161-176, 251-254. 〈感知美學的社會學〉
1970	Pierre Bourdieu and Jean-Claude Passeron, <i>La reproduction. Éléments</i>

	<p><i>pour une théorie du système d'enseignement</i> (Paris, Minuit, 1970). English trans.: Richard Nice, trans., <i>Reproduction in Education, Society and Culture</i> (London and Beverly Hills, Ca.: Sage Productions, 1977).</p> <p>《再製：一種教育系統理論的要點》</p>
1971	<p>“Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe,” <i>Scolies, Cahiers de recherches de l'École normale supérieure</i> 1 (1971): 7-26.</p> <p>〈權力場域、知識分子場域與階級慣習〉</p>
1971	<p>“Une interprétation de la théorie de la religion selon Max Weber,” <i>Archives européennes de sociologie</i> 12: 1 (1971): 3-21. English trans. (new rev. and modif. version): Chris Turner, trans., “Legitimation and Structured Interests in Weber’s Sociology of Religion,” in <i>Max Weber, Rationality and Modernity</i>, ed. Sam Whimster and Scott Lash (London: Allen & Unwin, 1987), 119-136.</p> <p>(法)〈有關馬克思·韋伯宗教理論的詮釋〉/(英)〈韋伯宗教社會學中的合法性與結構利益〉</p>
1971	<p>“Disposition esthétique et compétence artistique,” <i>Les temps modernes</i> 295 (February 1979): 1345-1378.</p> <p>〈美學秉性與藝術能力〉</p>
1972	<p><i>Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de trois études d'ethnologie kabyle</i> (Geneva: Droz, 1972). English trans.: 162-189 “The Three Forms of Theoretical Knowledge,” <i>Social Science Information</i> 12: 1 (1973): 53-80; also Richard Nice, trans., <i>Outline of a Theory of Practice</i> (Cambridge: Cambridge University Press, 1977).</p> <p>《實作理論綱要》</p>
1974	<p>“Les fractions de la classe dominante et les modes d'appropriation des œuvres d'art,” <i>Information sur les sciences sociales</i> 13: 3 (June 1974): 7-32.</p> <p>〈統治階級的組成與藝術作品挪用的模式〉</p>
1975	<p>“Le couturier et sa griffe. Contribution à une théorie de la magie,” <i>Actes de la recherche en sciences sociales</i> 1 (January 1975): 7-36, with Yvette Delsaut.</p> <p>〈設計師和他的標籤：魔法理論的貢獻〉</p>
1975	<p>“L'invention de la vie d'artiste,” <i>Actes de la recherche en sciences sociales</i> 2 (March 1975): 67-94. English trans.: Erec R. Koch trans.: “The Invention</p>

	of the Artist's Life," <i>Yale French Studies</i> 73 (1987): 75-103. 〈藝術生活的創造〉
1975	"Le fétichisme de la langue," <i>Actes de la recherche en sciences sociales</i> 4 (July 1975): 2-32, with Luc Boltanski. 〈語言的拜物教〉
1975	"La critique du discours lettré," <i>Actes de la recherche en sciences sociales</i> 5-6 (November 1975): 4-8. 〈文化論述的批判〉
1979	<i>La distinction, Critique sociale du jugement</i> (Paris: Minuit, 1979, new edn augm. with an introduction, 1982). English trans.: Richard Nice trans., <i>Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste</i> (Cambridge: Mass.: Harvard, 1984). 《區分：品味判斷的社會批判》
1980	<i>Le sens pratique</i> (Paris: Minuit, 1980). English trans.: Richard Nice trans., <i>The Logic of Practice</i> (Cambridge: Polity Press; Stanford: Stanford University Press, 1990). 《實踐感》
1980	<i>Questions de sociologie</i> (Paris: Minuit, 1980). 《社會學的問題》
1981	Pierre Bourdieu and Yvette Delsaut, "Pour une sociologie de la perception," <i>Actes de la recherche en sciences sociales</i> 40 (November 1981), 3-9. 〈關於感知社會學〉
1982	<i>Leçon sur la leçon</i> (Paris: Minuit, 1982); <i>Leçon inaugurale</i> 90. (Paris: Collège de France, 1982). 《關於課程的課程》；《就職演講》
1982	<i>Ce que parler veut dire, L'économie des échanges linguistiques</i> (Paris: Fayard, 1982). English trans (rev. And augm.): Gino Raymond and Matthew Adamson trans., <i>Language and Symbolic Power</i> , ed. John Thompson, (Cambridge: Polity Press; Cambridge, Mass.: Harvard, 1991). 《這意味著說話，語言交換的經濟》，英譯：《語言和象徵權力》
1983	Kathleen McLaughlin trans., "The Philosophical Establishment," in <i>Philosophy in France Today</i> , ed. Alan Montefiore (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 1-8.

	〈哲學的建立〉
1983	“Vous avez dit ‘populaire’?” <i>Actes de la recherche en sciences sociales</i> 46 (March 1983): 98-105. 〈你是說「人」?〉
1984	<i>Homo academicus</i> (Paris: Minuit, 1984). English trans.: Peter Collier trans., <i>Homo Academicus</i> , with a preface to the English Edition (xi-xxvi), (Cambridge: Polity Press; Stanford: Stanford University Press, 1989). 《學術人》
1984	“Le hit-parade des intellectuels français, ou qui sera juge de la légitimité de juges?” <i>Actes de la recherche en sciences sociales</i> 52-53 (June 1984): 5-20.
1984	“Le Champ littéraire, Préables critiques et principes de méthode, ” <i>Lendemains</i> (Berlin and Cologne) 9: 36 (1984): 5-20. 〈文學場域，批評的先決條件和方法原則〉
1985	Channa Newman trans., “The Genesis of the Concepts of Habitus and Field,” <i>Sociocriticism</i> (Pittsburgh, Pa. and Montpellier), Theories and Perspectives II, no.2 (December 1985), 11-24. 〈慣習與場域概念的生成〉
1987	<i>Choses dites</i> (Paris: Minuit, 1987). English trans.: Matthew Adamson trans., <i>In Other Words</i> (Cambridge: Polity Press; Stanford, Stanford University Press, 1990). 《所述之言》
1991	“Le champ littéraire,” <i>Actes de la recherche en sciences sociales</i> 89 (September 1991): 4-46. 〈文學場域〉
1992	Bourdieu and Loïc J. D. Wacquant, <i>An Invitation to Reflexive Sociology</i> (Chicago: University of Chicago Press, 1992). 《反思社會學導引》
1992	<i>Les règles de l'art. genèse et structure du champ littéraire</i> (Paris: Seuil, 1992). English trans.: <i>The rules of art: Genesis and structure of the literary field</i> , trans. Susan Emanuel. (UK: Polity Press, 1996). 《藝術的法則：文學場域的生成與結構》
1993	<i>The field of cultural production: Essays on art and literature</i> , ed. Randal Johnson. (Oxford, UK: Polity Press, 1993).

	《文化生產場域》
2013	Pascale Casanova et al. ed., <i>Manet, une révolution symbolique</i> (Paris: Raisons d’agir/Seuil, 2013). 《馬內：象徵革命》

表四、外文研究

作者	書目或篇名資料
Paul DiMaggio	“Review essay: On Pierre Bourdieu,” <i>American Journal of Sociology</i> 84: 6 (1979): 1460-74.
Michèle Lamont & Annette Lareau	“Cultural Capital: Allusions, Gaps and Glissandos in Recent Theoretical Developments,” <i>Sociological Theory</i> 6 (fall, 1988): 153-68.
Rogers Brubaker	“Review of Pierre Bourdieu, <i>Choses Dites</i> ,” <i>Contemporary Sociology</i> 18: 5 (1989), 783-84.
David Gartman	“Culture as Class Symbolization or Mass Reification? A Critique of Bourdieu’s <i>Distinction</i> ,” <i>American Journal of Sociology</i> 97: 2 (Sep., 1991): 421-447.
Craig Calhoun, Edward LiPuma and Moishe Postone ed.	<i>Bourdieu: Critical Perspectives</i> , UK: Polity Press, 1993.
Gordon Fyfe	“A Trojan Horse at the Tate: theorizing the museum as agency and structure” in Sharon Macdonald and Gordon Fyfe ed., <i>Theorizing Museums : Representing Identity and Diversity in a Changing World</i> , Cambridge, Mass. : Blackwell, 1996
Bridget Fowler	<i>Pierre Bourdieu and Cultural Theory: Critical Investigations</i> , London: Sage, 1997.
David Swartz	<i>Culture and Power: the Sociology of Pierre Bourdieu</i> , Chicago: University of Chicago Press, 1997. 中譯《文化與權力：布爾迪厄的社會學》
Derek Robbins	<i>Pierre Bourdieu and Culture</i> , London: Sage, 2000.

Bridget Flower ed.	<i>Reading Bourdieu on Society and Culture</i> , UK: Blackwell, 2000.
Lisa Adkins and Beverly Skeggs	<i>Feminism After Bourdieu</i> , UK: Blackwell, 2004.
Michael Grenfell and Cheryl Hardy	<i>Art Rules: Pierre Bourdieu and the Visual Arts</i> , UK: Berg, 2007.
Michael Grenfell ed.	<i>Pierre Bourdieu : key concepts</i> , UK: Acumen, 2008.

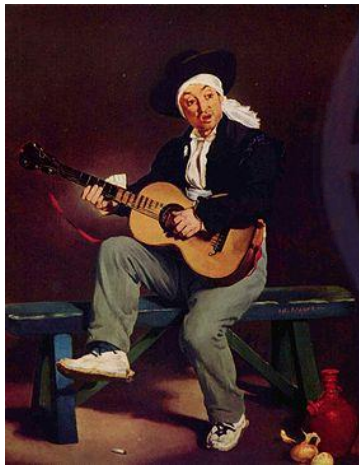




論文圖版



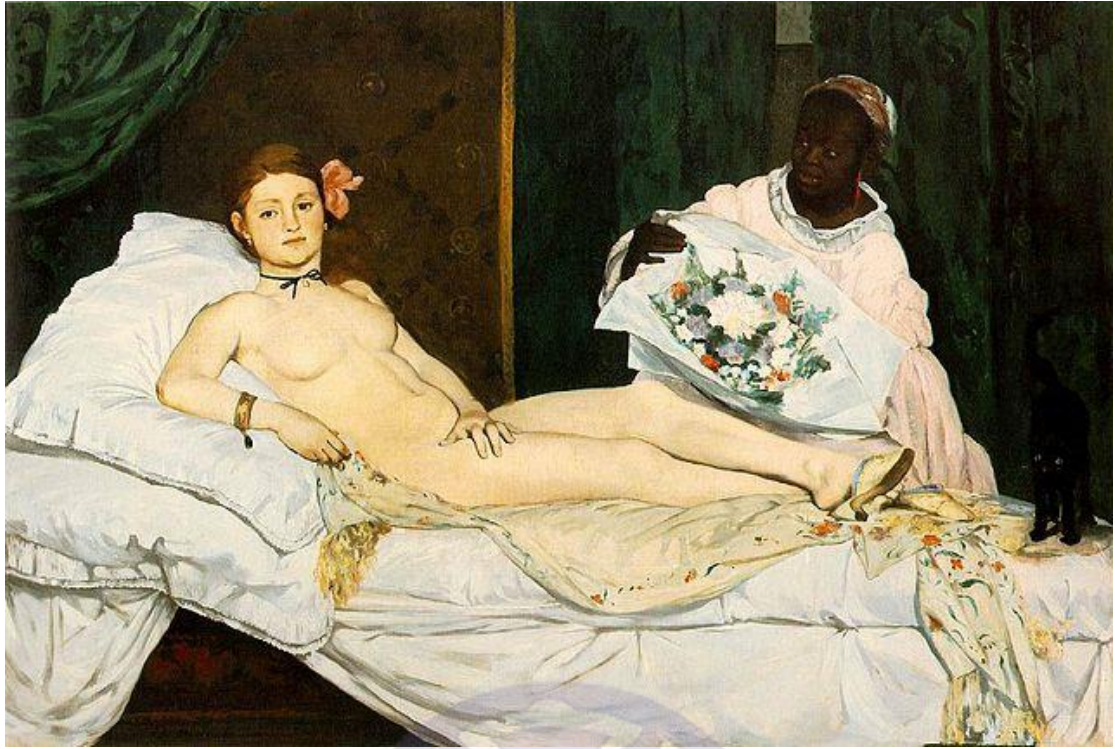
【圖 1】 Manet, *Le Buveur d'absinthe*,
1859. Oil on canvas, 180.5 × 105.6 cm,
Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen.



【圖 2】 Manet, *Le Chanteur espagnol*,
1860. Oil on canvas, 147.3 × 114.3 cm,
Metropolitan Museum of Art, New York.



【圖 3】 Manet, *Le Déjeuner
sur l'herbe*, 1862-63. Oil on
canvas, 207 × 265 cm,
Musée d'Orsay, Paris.



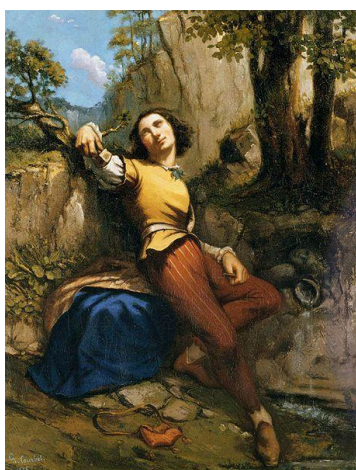
【圖 4】 Manet, *Olympia*, 1863. Oil on canvas, 130.5 cm × 190 cm, Musée d'Orsay, Paris.



【圖 5】 Courbet, *After Dinner at Ornans*, 1849. Oil on canvas, 195 cm × 257 cm, Palais des Beaux-Arts de Lille, France.



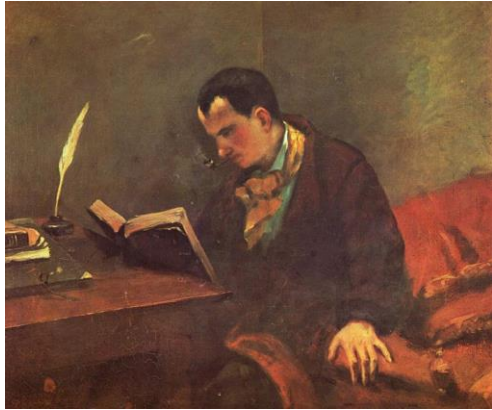
【圖 6】 Courbet, *A Burial at Ornans*, 1849-50. Oil on canvas, 315 × 668 cm. Musée d'Orsay, Paris.



【圖 7】 Courbet, *Sculptor*, 1845. Oil on canvas, 55 × 47 cm. Private collection.



【圖 8】 Courbet, *Self-Portrait with Black Dog*, 1844. Oil on canvas, 46.3 × 55.5 cm. Musée du Petit-Palais, France.



【圖 9】 Courbet, *Portrait of Charles Baudelaire*, 1848. Oil on canvas, 53 × 61 cm. Musée Fabre, Montpellier, France.



【圖 10】 Courbet, *The Stonebreakers (Doubs)*, 1849-50. Oil on canvas, 190 × 300 cm. Formerly Gemälde-galerie, Dresden (destroyed).



【圖 11】 Courbet, *The Peasants of Flagey Returning from the Fair*, 1850-1855. Oil on canvas, 208.5 × 275 cm. Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon, France.



【圖 12】 Courbet, *The Painter's studio: A Real Allegory Summing Up Seven Years of My Artistic and Moral Life*, 1855. Oil on canvas, 361 × 598 cm. Musée d'Orsay, Paris.



【圖 13】 Manet, *Vue de l'Exposition Universelle de Paris 1867*, 1867. Oil on canvas, 108 × 196 cm. National Gallery, Norway, Oslo.



【圖 14】 Manet, *La Musique aux Tuileries*, 1862. Oil on canvas, 76.2 × 118.1 cm. The Hugh Lane in Dublin and National Gallery in London.



【圖 15】 Manet, *Self-Portrait with Palette*, 1878-79. Oil on canvas, 83 × 67 cm. Franck Giraud Collection.



【圖 16】 Manet, *Portrait of Stéphane Mallarmé*, 1876. Oil on canvas, 27.5 × 36 cm. Musée d'Orsay, Paris.



【圖 17】 Manet, *Portrait of Emile Zola*, 1868. Oil on canvas, 146.5 × 114 cm. Musée d'Orsay, Paris.



【圖 18】 Manet, *Un bar aux Folies Bergère*, 1881-82. Oil on canvas, 96 × 130 cm. Courtauld Institute of Art, London.



參考文獻

一、西文書目

- Adkins, Lisa. and Beverly Skeggs, *Feminism After Bourdieu*, UK: Blackwell, 2004.
- Boime, Albert. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. London: Phaidon, 1971.
- Bourdieu, Pierre et al. *Un art moyen, essai sur les usage sociaux de la photographie*. Paris: Minuit, 1965. New rev.edn 1970, with Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon and Dominique Schnapper. English trans.: Shaun Whiteside, trans. *Photography: A Middle-Brow Art*. Cambridge: Polity Press; Stanford: Stanford University Press, 1990.
- Bourdieu, Pierre. and Jean-Claude Passeron. “Sociology and Philosophy in France since 1945: Death and Resurrection of a Philosophy without Subject.” *Social Research* 34 : 1, Spring 1967, 162-212.
- Bourdieu, Pierre. “Champ intellectuel et project createur.” *Les temps modernes, Problemes du structuralisme* 246, November 1966, 865-906. English trans.: Sian France, trans. “Intellectual field and creative project.” *Social Science Information* 8 : 2, April 1969, 89-119. Also in Michael F. D. Young, ed. *Knowledge and Control: New Directions for the Sociology of Education*. London: Collier-Macmillan, 1971, 161-188.
- Bourdieu, Pierre. Alain Darbel and Dominique Schnapper. *L’amour de l’art, Les musées d’art et leur public*. Paris: Minuit, 1966, new agum. edn, *L’amour de l’art, Les musées d’art européens et leur public*, 1969. English trans.: Caroline Beattie and Nick Merriman, trans. *The Love of Art: European Museums and their Public*. Cambridge: Polity Press, 1990.
- Bourdieu, Pierre trans. Afterword to E. Panofsky. *Architecture gothique et pensée scolastique*. Paris: Minuit, 1967, new augm. edn, 1970, 133-167.
- Bourdieu, Pierre. “Sociologie de la perception esthétique.” in *Les sciences humaines et l’œuvre d’art*. Brussels: La connaissance S.A., 1969, 161-176, 251-254.
- Bourdieu, Pierre. and Jean-Claude Passeron. *La reproduction. Éléments pour une théorie du système d’enseignement*. Paris, Minuit, 1970. English trans.: Richard Nice, trans. *Reproduction in Education, Society and Culture*. London

and Beverly Hills, Ca.: Sage Productions, 1977.

- Boudieu, Pierre. "Une interprétation de la théorie de la religion selon Max Weber." *Archives européennes de sociologie* 12 : 1 (1971): 3-21. English trans. (new rev. and modif. version): Chris Turner, trans. "Legitimation and Structured Interests in Weber's Sociology of Religion." in *Max Weber, Rationality and Modernity*, ed. Sam Whimster and Scott Lash. London: Allen & Unwin, 1987, 119-36.
- Bourdieu, Pierre. "Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe." *Scolies, Cahiers de recherches de l'École normale supérieure* 1, 1971 : 7-26.
- Boudieu, Pierre. *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de trois études d'ethnologie kabyle*. Geneva: Droz, 1972. English trans.: 162-189, "The Three Forms of Theoretical Knowledge." *Social Science Information* 12:1, 1973, 53-80; also Richard Nice, trans. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- Boudieu, Pierre. "Les fractions de la classe dominante et les modes d'appropriation des œuvres d'art." *Information sur les sciences sociales* 13:3, June 1974, 7-32.
- Boudieu, Pierre. "La critique du discours lettré." *Actes de la recherche en sciences sociales* 5-6, November 1975, 4-8.
- Boudieu, Pierre. and Luc Boltanski. "Le fétichisme de la langue." *Actes de la recherche en sciences sociales* 4, July 1975, 2-32.
- Boudieu, Pierre and Yvette Delsaut. "Le couturier et sa griffe. Contribution à une théorie de la magie." *Actes de la recherche en sciences sociales* 1, January 1975, 7-36.
- Boudieu, Pierre. "L'invention de la vie d'artiste." *Actes de la recherche en sciences sociales* 2, March 1975, 67-94. English trans. Erec R. Koch trans. "The Invention of the Artist's Life." *Yale French Studies* 73, 1987, 75-103.
- Boudieu, Pierre. "Disposition esthétique et compétence artistique." *Les temps modernes* 295, February 1979, 1345-1378.
- Boudieu, Pierre. *La distinction, Critique sociale du jugement*. Paris: Minit, 1979, new edn augm. with an introduction, 1982. English trans.: Richard Nice trans. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Mass.: Harvard, 1984.
- Boudieu, Pierre. *Le sens pratique*. Paris: Minit, 1980. English trans.: Richard Nice

trans. *The Logic of Practice*. Cambridge: Polity Press; Stanford: Stanford University Press, 1990.

Boudieu, Pierre. *Questions de sociologie*. Paris: Minuit, 1980.

Boudieu, Pierre. and Yvette Delsaut. "Pour une sociologie de la perception." *Actes de la recherche en sciences sociales* 40, November 1981, 3-9.

Boudieu, Pierre. *Ce que parler veut dire, L'économie des échanges linguistiques*. Paris: Fayard, 1982. English trans (rev. And augm.): Gino Raymond and Matthew Adamson trans. *Language and Symbolic Power*. ed. John Thompson. Cambridge: Polity Press; Cambridge, Mass.: Harvard, 1991.

Boudieu, Pierre. *Leçon sur la leçon*. Paris: Minuit, 1982. *Leçon inaugurale* 90. Paris: Collège de France, 1982.

Bourdieu, Pierre. "The Philosophical Establishment." Kathleen McLaughlin trans., in *Philosophy in France Today*, ed. Alan Montefiore. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, 1-8.

Boudieu, Pierre. "Vous avez dit 'populaire'?" *Actes de la recherche en sciences sociales* 46, March 1983, 98-105.

Boudieu, Pierre. "Le Champ littéraire, Préables critiques et principes de méthode." *Lendemains* 9, no.36, 1984, 5-20.

Boudieu, Pierre. "Le hit-parade des intellectuels français, ou qui sera juge de la légitimité de juges?" *Actes de la recherche en sciences sociales* 52-53, June 1984, 5-20.

Boudieu, Pierre. *Homo academicus*. Paris: Minuit, 1984. English trans.: Peter Collier trans., *Homo Academicus*, with a preface to the English Edition (xi-xxvi). Cambridge: Polity Press; Stanford: Stanford University Press, 1989.

Bourdieu, Pierre. "The Genesis of the Concepts of Habitus and Field." Channa Newman trans. *Sociocriticism, Theories and Perspectives II* 2, December 1985, 11-24.

Bourdieu, Pierre. *Choses dites*. Paris: Minuit, 1987. English trans.: Matthew Adamson trans. *In Other Words*. Cambridge: Polity Press; Stanford, Stanford University Press, 1990.

Boudieu, Pierre. "Le champ littéraire." *Actes de la recherche en sciences sociales* 89, September 1991, 4-46.

- Bourdieu, Pierre. and Loïc J. D. Wacquant. *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art. genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992. English trans.: *The rules of art: Genesis and structure of the literary field*, trans. Susan Emanuel. UK: Polity Press, 1996.
- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. ed. Randal Johnson. Oxford, UK: Polity Press, 1993.
- Bourdieu, Pierre and Hans Haacke. *Free Exchange*. Oxford: Polity Press, 1995.
- Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. trans. Susan Emanuel. Oxford, UK: Polity Press, 1996.
- Bourdieu, Pierre. *Sketch for a self-analysis*. trans. Richard Nice. Cambridge, UK: Polity Press, 2007.
- Bourdieu, Pierre et al. *Manet: une révolution symbolique*. Paris : Raisons d'agir/Seuil, 2013.
- Bowness, Alan. "Manet and Mallarmé." *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, Vol. 62, No. 293, Edouard Manet (Apr. - Jun., 1967), 213-221, 234.
- Brubaker, Rogers. "Review of Pierre Bourdieu, *Choses Dites*." *Contemporary Sociology* 18: 5, 1989, 783-784.
- Calhoun, Craig., Edward LiPuma and Moishe Postone ed. *Bourdieu: Critical Perspectives*. UK: Polity Press, 1993.
- Casanova, Pascale et al. ed. *Manet, une révolution symbolique*. Paris: Raisons d'agir/Seuil, 2013.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. US: University of California Press, 1984.
- Chu, Petra ten-Doesschate. *Letters of Gustave Courbet*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Chu, Petra ten-Doesschate. *Nineteenth-Century European Art*. London: Pearson Education, 2012.
- Clark, T.J.. *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. London: Thames and Hudson, 1982.
- Clark, T.J.. *The Painting of Modern Life : Paris in the Art of Manet and his*

- Followers*. US: Thames and Hudson, 1984.
- Deleuze, Gilles. and Félix Guattari. *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. translated and foreword by Brian Massumi, London: University of Minnesota Press Minneapolis, 1987.
- DiMaggio, Paul. "Review essay: On Pierre Bourdieu." *American Journal of Sociology* 84: 6, 1979, 1460-1474.
- Eisenman, Stephen F. and Thomas Crow et al., *Nineteenth Century Art: A Critical History* (London: Thames and Hudson Ltd, 1995).
- Fowler, Bridget. *Pierre Bourdieu and Cultural Theory: Critical Investigations*. London: Sage Publications, 1997.
- Fowler, Bridget. ed., *Reading Bourdieu on Society and Culture*, UK: Blackwell, 2000.
- Fried, Michael. *Courbet's Realism*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- Fried, Micheal. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley: University of California Press, 1980.
- Fyfe, Gordon. "A Trojan Horse at the Tate: theorizing the museum as agency and structure" in Sharon Macdonald and Gordon Fyfe ed., *Theorizing Museums : Representing Identity and Diversity in a Changing World*, Cambridge, Mass. : Blackwell, 1996.
- Gartman, David. "Culture as Class Symbolization or Mass Reification? A Critique of Bourdieu's *Distinction*." *American Journal of Sociology* 97:2, Sep., 1991, 421-447.
- Grenfell, Michael. ed. *Pierre Bourdieu: Key Concepts*. UK: Acumen, 2008.
- Grenfell, Michael. and Cheryl Hardy, *Art Rules: Pierre Bourdieu and the Visual Arts*, UK: Berg, 2007.
- Harris, Jonathan. *The New Art History: a Critical Introduction*. London: Routledge, 2001.
- Lamont, Michèle & Annette Lareau. "Cultural Capital: Allusions, Gaps and Glissandos in Recent Theoretical Developments." *Sociological Theory* 6, fall, 1988, 153-168.
- Lai, Chia-Ling, "Museums in Motion". UK: Lancaster University, Ph.D. Thesis in Sociology, 2004.
- Mack, Gerstle. *Gustave Courbet*. New York: Da Capo Press, 1989.
- Mainardi, Patricia. *Art and Politics of the Second Empire: the Universal Expositions*

- of 1855 and 1867*. US: Yale University Press, 1989.
- Mainardi, Patricia. *The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic*. New York, USA: University of Cambridge, 1994.
- Nochlin, Linda. *Courbet*. London: Thames & Hudson Ltd. Press, 2007.
- Nochlin, Linda. *Realism and Tradition in Art, 1848-1900: Sources and Documents*. New Jersey: Prentice-Hall, 1966.
- Pollock, Griselda. *Differencing the Canon: Feminist Desire and the writing of Art Histories*. London: Routledge, 1999.
- Robbins, Derek. *Bourdieu and Culture*. London: Sage, 2000.
- Schapiro, Meyer. "Courbet and Popular Imagery: An Essay on Realism and Naïveté." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 4 : 3/4, Apr., 1941- Jul, 1942, 164-191.
- Sloane, J.C.. *French Painting between the Past and the Present: Artists, Critics and Traditions, from 1848 to 1870*. Princeton University Press, 1951.
- Swartz, David. *Culture and Power: the Sociology of Pierre Bourdieu*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- Zolberg, Vera L.. *Constructing a Sociology of the Arts*. US: Cambridge University Press, 1990.

二、中文書目

- François Cachin 原著，《馬內：「我畫我看到的！」(Manet: j'ai fait ce que j'ai vu)》，李瑞媛譯，台北：時報文化，2001。
- 方董平，〈文化資本的理論與實踐研究〉，廣西：廣西師範大學文藝學碩士論文，2010。
- 王信惠，〈布爾迪厄的語言象徵性權力概念之研究〉，臺北：東吳大學社會學系碩士論文，1997。

- 王洋，〈習性及藝術場概念的批判性釋義〉，浙江：中國美術學院藝術學碩士論文，2011。
- 王崇名，〈從『階級態度』到『個人品味』的轉換：伊利亞斯與布迪厄論西方日常生活特質之比較〉，《思與言》，33卷4期，1995年12月，頁171-192。
- 王經武，〈論布爾迪厄的攝影社會學〉，臺北：東吳大學社會學研究所碩士論文，1992。
- 王聖華，〈布迪厄的藝術場理論〉，山東：山東師範大學藝術學碩士論文，2008。
- 史瓦茲（David Swartz），《文化與權力：布爾迪厄的社會學》，陶東風譯，上海：上海譯文出版社，2006。
- 布赫迪厄（Pierre Bourdieu）、華康德（Loïc Wacquant），《布赫迪厄：社會學面面觀（An Invitation to Reflexive Sociology）》，李猛、李康譯，臺北：麥田、城邦文化出版，2009。
- 田玲，〈北京大學生存心態及其再生產〉，北京：民族出版社，2003。
- 皮耶·布赫迪厄（Pierre Bourdieu），《文化資本與社會煉金術：布爾迪厄訪談錄》，包亞明譯，上海：上海人民出版社，1997。
- 皮耶·布赫迪厄（Pierre Bourdieu），《以火攻火：催生一個歐洲社會運動》，孫智綺譯，臺北：麥田、城邦文化出版，2003。
- 皮耶·布赫迪厄（Pierre Bourdieu），《布赫迪厄社會學面面觀》，李猛、李康譯，臺北：麥田、城邦文化出版，2009。
- 皮耶·布赫迪厄（Pierre Bourdieu），《布赫迪厄論電視》（*Sur la Television*），林志明譯，臺北：麥田、城邦文化出版，2002。
- 皮耶·布赫迪厄（Pierre Bourdieu），《布赫迪厄論電視》（*Sur la Television*），蔡筱穎譯，臺北：麥田、城邦文化出版，2000。
- 皮耶·布赫迪厄（Pierre Bourdieu），《再生產：一種教育系統理論的要點》，刑克超譯，北京：商務出版社，2002。
- 皮耶·布赫迪厄（Pierre Bourdieu），《自由交流》，桂裕芳譯，北京：三聯書店，1996。
- 皮耶·布赫迪厄（Pierre Bourdieu），《自我分析綱要》，劉暉譯，北京：中國人民大學出版社，2012。

- 皮耶·布赫迪厄 (Pierre Bourdieu), 《男性統治》, 劉暉譯, 深圳: 海天/北京: 中國人民大學出版社, 2002/2011。
- 皮耶·布赫迪厄 (Pierre Bourdieu), 《言語意味著什麼: 語言交換的經濟》, 褚思真、劉暉譯, 北京: 商務出版社, 2005。
- 皮耶·布赫迪厄 (Pierre Bourdieu), 《防火牆: 抵擋新自由主義的入侵》, 孫智綺譯, 臺北: 麥田、城邦文化出版, 2002。
- 皮耶·布赫迪厄 (Pierre Bourdieu), 《帕斯卡爾式的沉思》, 劉暉譯, 北京: 三聯書店, 2009。
- 皮耶·布赫迪厄 (Pierre Bourdieu), 《所述之言: 布赫迪厄反思社會學文集 (Chose Dites)》, 陳逸淳譯, 臺北: 麥田、城邦文化出版, 2010。
- 皮耶·布赫迪厄 (Pierre Bourdieu), 《社會學家與歷史學家: 布爾迪厄與夏蒂埃對話錄》, 馬勝利譯, 北京: 北京大學出版社, 2012。
- 皮耶·布赫迪厄 (Pierre Bourdieu), 《科學之科學與反觀性: 法蘭西學院專題講座 (2000-2001 學年)》 (Science de la Science et Réflexivité), 梁亞紅, 涂釋文, 陳聖生等譯, 廣西: 廣西師範大學出版社, 2006。
- 皮耶·布赫迪厄 (Pierre Bourdieu), 《科學的社會用途: 寫給科學場的臨床社會學》, 劉成富、張艷譯, 南京: 南京大學出版社, 2005。
- 皮耶·布赫迪厄 (Pierre Bourdieu), 《海德格的政治存在論》, 朱國華譯, 上海: 學林出版社, 2009。
- 皮耶·布赫迪厄 (Pierre Bourdieu), 《國家菁英: 名牌大學與群體精神》, 楊亞平譯, 北京: 商務出版社, 2004。
- 皮耶·布赫迪厄 (Pierre Bourdieu), 《單身者舞會: 貝亞恩農村社會的危機》, 姜志輝譯, 上海: 上海譯文出版社, 2009。
- 皮耶·布赫迪厄 (Pierre Bourdieu), 《遏止野火》, 河清譯, 廣西: 廣西師範大學出版社, 2007。
- 皮耶·布赫迪厄 (Pierre Bourdieu), 《實作理論綱要 (Esquisse d'une Théorie de la Pratique)》, 宋偉航譯, 臺北: 麥田、城邦文化出版, 2009。
- 皮耶·布赫迪厄 (Pierre Bourdieu), 《實踐理性: 關於行為理論》, 譚立德譯, 北京: 三聯書店, 2007。
- 皮耶·布赫迪厄 (Pierre Bourdieu), 《實踐感》, 蔣梓驊譯, 江蘇: 譯林出版社, 2009。

- 皮耶·布赫迪厄 (Pierre Bourdieu), 《實踐與反思：反思社會學導引》，李猛、李康譯，北京：中央編譯，1998。
- 皮耶·布赫迪厄 (Pierre Bourdieu), 《激進的美學鋒芒》(福柯，哈貝馬斯，布爾迪厄等合著)，周憲譯，北京：中國人民大學出版社，2003。
- 皮耶·布赫迪厄 (Pierre Bourdieu), 《藝術的法則：文學場的生成和結構》，劉暉譯，北京：中央編譯，2001。
- 皮耶·布赫迪厄 (Pierre Bourdieu), 《關於電視》(*Sur la Television*)，許鈞譯，遼寧：遼寧教育，2000。
- 皮耶·布赫迪厄 (Pierre Bourdieu), 《繼承人：大學生與文化》(*Les Héritiers. Les Etudiants et la Culture*)，刑克超譯，北京：商務出版社，2002。
- 皮埃爾·布爾迪厄 (Pierre Bourdieu), 《藝術的法則：文學場的生成與結構 (Les Règles de l'art. Genèse et Structure du Champ Littéraire)》，劉暉譯，北京：中央編譯出版社，2011。
- 安德魯·海明威 (Andrew Hemingway), 〈新左藝術史國際〉，張滌之譯，《典藏今藝術》253期，(台北：典藏藝術家庭)，162-167。
- 朱文妮，〈台灣地區文化消費行為中的區分現象〉，臺北：東吳大學社會學系碩士論文，2000。
- 朱國華，《文學與權力——文學合法性的批判性考察》，上海：華東師範大學出版社，2006。
- 朱國華，《權力的文化邏輯》，北京：北京大學，2004。
- 江珮慈，〈審美的社會構成：具有藝術教育背景者觀畫邏輯的研究〉，花蓮：慈濟大學傳播學系碩士論文，2014。
- 吳廷勻，〈藝術電影迷與台灣電影消費階層化現象之研究：以布迪厄 (Bourdieu) 文化社會學為研究取徑〉，臺北：淡江大學大眾傳播學系碩士論文，2006。
- 吳宗昇，〈布爾迪厄的關係性階級新模式分析〉，臺北：東吳大學社會學系碩士論文，1996。
- 李占偉，〈布爾迪厄文藝思想研究〉，山東：山東師範大學文藝學博士論文，2011。
- 李偉俠，《知識與權力——對科學主義的反思》，臺北：揚智文化，2005。
- 沈游振，〈析論布迪厄之象徵性文化產品的生產與消費〉，《國家發展研究》，3

卷 2 期，2004 年，頁 163-186。

周新富，《布爾迪厄論學校教育與文化再製》，臺北：心理，2005。

朋尼維茲（Patrice Bonnewitz），《布赫迪厄社會學的第一課》，孫智綺譯，臺北：麥田、城邦文化出版，2002。

邱天助，〈Bourdieu 文化再製理論之研究〉，臺北：臺灣師範大學教育研究所博士論文，1993。

邱天助，《布爾迪厄文化再製理論》，臺北：桂冠圖書公司，2002。

邱炫元，〈台中市市民的文化、休閒消費——階層品味與文化政策之反思〉，臺中：東海大學社會學研究所碩士論文，1993。

洪建豪，〈對抗、競爭與認同的司法遊戲——布爾迪厄的司法場域分析〉，臺北：國立政治大學法律學研究所碩士論文，2012。

范長江，〈布爾迪厄文學遊戲理論初探〉，河北：河北大學文藝學碩士論文，2011。

韋伯（Max Weber），《社會科學方法論（The Methodology of the Social Sciences）》，黃振華、張與健譯，臺北：時報出版社，1991。

宮留記，《布迪厄的社會實踐理論》，河南：河南大學出版社，2009

宮留記，《資本：社會實踐工具——布爾迪厄的資本理論》，河南：河南大學出版社，2010。

涂爾幹（Emile Durkheim）著，《社會分工論（De la Division du Travail Social）》，渠東譯，台北：左岸文化，2002。

涂爾幹（Émile Durkheim）著，《社會學方法論》，許德珩譯，台北：台灣商務印書館，1999。

高宣揚，〈論布爾迪厄的生存心態概念〉，《思與言》，29 卷 3 期，1991 年 9 月，頁 21-26。

高宣揚，〈再論布赫迪厄的「生存心態」概念〉，《思與言》，29 卷 4 期，1991 年 12 月，頁 295-304。

高宣揚，《布爾迪厄》，臺北：生智文化公司，2002。

高宣揚，〈論布爾迪厄社會理論的象徵性和反思性〉，收入黃瑞祺主編，《歐洲社會理論》，臺北：中央研究院歐美研究所，2003，頁 47-98。

高宣揚，《布迪厄的社會理論》，上海：同濟大學出版社，2004。

- 培德·布爾格 (Peter Bürger), 《前衛藝術理論 (Theorie der Avantgarde)》, 蔡佩君、徐明松譯, 臺北: 時報出版社, 1991。
- 張俊陽, 〈論語言的協調性與策略性: 哈伯馬斯與布爾迪厄的語言實踐觀比較研究〉, 臺北: 東吳大學社會學系碩士論文, 1999。
- 張倩, 〈皮埃爾·布迪厄及其《藝術的法則: 文學場的生成和結構》研究〉, 甘肅: 西北師範大學文藝學碩士論文, 2010。
- 張意, 《文化與符號權力》, 北京: 中國社會科學出版社, 2005。
- 張禎松, 〈布爾迪厄藝術社會學之研究〉, 嘉義: 國立嘉義大學視覺藝術研究所碩士論文, 2004。
- 許嘉猷, 〈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〉, 《歐美研究》, 34 卷 3 期, 2004 年 9 月, 頁 357-429。
- 許嘉猷, 《藝術之眼: 布爾迪厄的藝術社會學理論及其在臺灣之量化與質化研究》, 臺北: 唐山出版社, 2011。
- 陳柳朱, 〈論布爾迪厄和紀登斯關於行動與結構的理論〉, 臺北: 東吳大學社會學系碩士論文, 1997。
- 陳韋臻, 〈庫爾貝裸女畫與大眾色情/情色文化的辯證〉, 桃園: 國立中央大學藝術研究所碩士論文, 2010。
- 陳敏郎, 〈文化秩序與社會秩序: 布迪厄 (P. Bourdieu) 論文化正當性的建構及其再生產〉, 《思與言》, 32 卷 3 期, 1994 年 12 月, 頁 113-138。
- 陳瑞文, 〈啟蒙與救贖——阿多諾的現代藝術體制〉, 收入氏著《美學革命與當代徵候評述》, 台北: 台北市立美術館, 2002。
- 曾少千, 〈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 卷 1 期, 2002 年 3 月, 頁 45-105。
- 曾傳倫, 〈以布爾迪厄之品味、生存心態論述費滋傑羅之《大亨小傳》〉, 臺北: 中國文化大學英國語文學研究所碩士論文, 2006。
- 舒嘉興, 《新聞卸妝: 布爾迪厄新聞場域理論》, 臺北: 桂冠, 2001。
- 黃俊銘, 《音樂的文化、政治與表演》, 臺北: 華滋出版社, 2010。
- 黃哲上, 〈布爾迪厄關於文化場域自律性分析之探討〉, 臺北: 東吳大學社會學系碩士論文, 1999。
- 趙蕙鈴, 〈布狄厄論「文化資本」的再生產結構——文化區辨與社會區辨的社會

- 建構過程》，《思與言》，33 卷 1 期，1995 年 3 月，頁 161-184。
- 劉維公，〈消費文化與象徵鬥爭：消費文化理論的反省〉，臺北：國立臺灣大學社會研究所碩士論文，1991。
- 劉維公，〈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 期，2001 年，頁 113-136。
- 劉維公，《風格社會》，臺北：天下雜誌股份有限公司，2006。
- 劉擁華，《布迪厄的終生問題》，上海：三聯，2009。
- 蕭旭智，〈從實體到關係——Pierre Bourdieu 實作理論之探討〉，新竹：國立清華大學社會研究所碩士論文，1999。
- 蕭芬芳，〈日常生活的社會（再）團體化——對布迪厄（P. Bourdieu）品味觀點之探討與反省〉，臺中：東海大學社會學研究所碩士論文，1996。
- 諾克林（Linda Nochlin），《寫實主義（Realism）》，刁筱華譯，臺北：遠流出版社，1998。
- 賴嘉玲，〈莫內故宮展與臺灣社會文化變遷——一個文化生產場域的個案研究〉，臺北：國立臺灣大學社會研究所碩士論文，1995。
- 戴維·斯沃茲（David Swartz），《文化與權力：布爾迪厄的社會學（Culture and Power: the Sociology of Pierre Bourdieu）》，陶東風譯，上海：上海世紀出版團，2012。

三、網路資料

- 《華藝線上圖書館》，<http://www.airitilibrary.com/>（檢索日期：2015 年 1 月 4 日）。
- 《臺灣博碩士論文知識加值系統》，<http://ndltd.ncl.edu.tw/cgi-bin/gs32/gswweb.cgi/login?o=dwebmge>（檢索日期：2015 年 1 月 4 日）。
- 《中國優秀碩士學位論文全文數據庫》，
<http://cnki50.csis.com.tw/kns50/Navigator.aspx?ID=CMFD>（檢索日期：2015 年 1 月 4 日）。

Liz Kim, “Manet and the Logic of Practice”, in Association of Historians 2015,
(website:
https://www.academia.edu/10355190/Manet_and_the_Logic_of_Practice, 檢
索日期: 2015/5/3

