馬內的象徵革命

MANET

Une révolution symbolique

Pierre Bourdieu

皮耶・布迪厄 ——— ⓐ

ⓣ ——— 陳宗文

Comment s'opère une révolution symbolique et comment réussit-elle à s'imposer ?
À travers le cas exemplaire d'Édouard Manet,
c'est à cette question que Pierre Bourdieu a consacré les deux avant-dernières années de son cours au Collège de France.

Située en pleine crise de l'Académie,
à un moment où la croissance du nombre des peintres remettait en cause la tutelle de l'État sur la définition de la valeur artistique,
la rupture inaugurée par Manet a abouti à un bouleversement de l'ordre esthétique.
En abordant la genèse des tableaux de Manet comme une série de défis lancés à l'académisme conservateur des peintres pompiers,
au populisme des réalistes, à l'éclectisme commercial de la peinture de genre et même aux "impressionnistes",
Bourdieu montre qu'une telle révolution est indissociable des conditions d'émergence des champs de production culturelle.

國家科學及技術委員會
經典譯注計畫

國家科學及技術委員會人文社會科學研究中心
Research Institute for the Humanities and Social Sciences, National Science and Technology Council

本著作獲國家科學及技術委員會人文社會科學研究中心補助出版

目錄

譯者導讀／社會學家的藝術之眼　11

謝誌　45

法文版編輯者言　47

第一部份　馬內效應：法蘭西公學院課程 1998-1999

第 1 講：1999 年 1 月 6 日 …… 053

●課程目標：由馬內揭開的象徵革命 ●完成的象徵秩序 ●彭皮耶畫 ●現代藝術的建構：鬥爭的賭注 ●括弧：社會問題與社會學的問題 ●國家藝術與前衛的學院主義 ●仿革命 ●關於科學民粹主義之括弧 ●一項不可能的研究計畫：評論的空間 ●從平庸到憤爭 ●充滿著不協調的畫 ●尊貴與不重要的碰撞效應 ●在階序之間的親近性 ●「寫實主義／形式主義」的錯誤對立

第 2 講：1999 年 1 月 13 日 …… 079

●關於藝術革命的提問 ●文化素養的投射測驗遊戲（「這讓我想到…」） ●建構評論的場域 ●藝術作品的效果 ●無意識的溝通 ●意圖主義的理論 ●越界與美學的野蠻主義 ●婉曲修辭以及標題的效果 ●構圖的效果 ●象徵炸彈 ●畫作存在的理由 ●在繪畫中使繪畫成為問題 ●意圖與稟性

第 3 講：1999 年 1 月 20 日 …… 103

●回答一個關於辯證的問題 ●在倫理秩序中的越界 ●馬內與莫內 ●學院的眼光 ●稟性理論 ●意圖的哲學 ●意圖與稟性 ●慣習與機會空間的相遇 ●作家的例子 ●來源的概念之評論 ●一致性的假設

第 4 講：1999 年 1 月 27 日 …… 127

●對前一次課程的反思回顧 ●預先建構的對象以及技巧的完美 ●認識論上的斷裂與社會斷裂 ●稟性理論與學究的偏見 ●意圖哲學與稟性哲學 ●對於發生論評論的評論 ●對圖像誌傳統的評論 ●詮釋的姿態 ●仿製品、仿諷品、仿作品 ●一個很奇怪的練習 ●透過身體的知識

國科會人文社會科學研究中心

第 5 講：1999 年 2 月 3 日 …… 157

●回應兩個誤解 ●來源的正確使用 ●聽一堂課 ●內部主義與外部主義 ●年輕時的作品與學校的習作 ●身體的智能 ●創造的結構條件 ●一個總體社會事實 ●制度的危機 ●形式主義理論 ●以彭皮耶畫家的「完成」來結束

第 6 講：1999 年 2 月 10 日 …… 181

●回到強烈的反應 ●形式主義取徑的限制 ●幻想作為元信仰 ●二元邏輯的陷阱 ●質疑藝術作品的學院體制與歷史化 ●學院藝術的社會史 ●畫室作為菁英的學校 ●團體與場域 ●出版場域

第 7 講：1999 年 2 月 17 日 …… 201

●學院藝術 ●彭皮耶藝術、貴族與新富 ●學院美學 ●整合的學院制度 ●畫室與入會儀式 ●聖化與信仰的生成 ●詩人的登山之道 ●學院與學院繪畫 ●技巧與歷史的美技 ●可讀性的美學 ●「去歷史化」的歷史 ●完成的美學

第 8 講：1999 年 2 月 24 日 …… 225

●馬內的評論 ●關於分隔私人與公共的線之括弧 ●生活風格與作品風格 ●意義的廢除 ●異端與正統 ●任命 ●對壟斷的鬥爭 ●展覽與聖化 ●學校系統的變化 ●團體的保衛 ●信仰危機 ●涂爾幹式的形態模型及其限制

第 9 講：1999 年 3 月 4 日 …… 247

●外部因素與場域邏輯：學位的過度生產 ●差異的再生產 ●「逃難的」學科與位置 ●國家壟斷的弱化 ●公眾對革命的貢獻 ●沙龍的僵化和信仰危機的一般化 ●巴黎／倫敦藝術場所的比較 ●馬內與前拉斐爾派 ●馬拉美看馬內

第二部份　稟性美學的基礎：法蘭西公學院課程 1999-2000

第 10 講：2000 年 1 月 12 日 …… 273

●懷疑與反思 ●藝術場域的誕生 ●論馬拉美談馬內的文本 ●評論的評論 ●左拉－馬內－馬拉美的典範 ●〈女神遊樂場咖啡廳〉裡面的不協調之處 ●馬拉美談馬內 ●藝術場域和宗教場域的結構同源 ●信仰與回到源頭

國科會人文社會科學研究中心

第 11 講：2000 年 1 月 19 日 …… 299

●左拉與馬拉美 ●形式主義、唯物主義和象徵主義 ●「跳入水中」如同行動的哲學 ●實作美學

第 12 講：2000 年 1 月 26 日 …… 323

●對前一次課程的批判性回顧：雙重歷史化的必要性 ●關於藝術評論之括弧 ●回到馬拉美的文章 ●畫框如同對世界的分割 ●新的生產經濟 ●兩種歷史的相遇

第 13 講：2000 年 2 月 2 日 …… 347

●前次上課的摘要 ●藝術形式的解釋：下層結構對照上層結構的模型 ●歷史過程的模型 ●課程的方法：慣習－場域的模型 ●馬內：一個對分析者的挑戰 ●分析的方法 ●超越連續／不連續的選項

第 14 講：2000 年 2 月 9 日 …… 369

●斷裂與連續 ● 1863 年的落選沙龍 ●一種理性的折衷主義 ●連續中的斷裂（1）：預知 ●連續中的斷裂（2）：仿諷之作 ●象徵革命者的悖論 ●解釋卡理斯瑪 ●技術的因子 ●形態變遷 ●需求面的因子 ●一個多因子模型 ●象徵商品經濟的獨特性

第 15 講：2000 年 2 月 16 日 …… 395

●藝術場域 ●社會變遷與形式變遷 ●關於在研究裡「省事」之括弧 ●《現代生活的畫家》 ●短路的謬誤 ●在馬內畫中的注視 ●場域作為中介的社會空間 ●藝術家的協會 ●關於擬似概念之括弧 ●美學－政治的態度以及場域中的位置 ●在文學場域和藝術場域之間的評論場域 ●在場域中的一場革命

第 16 講：2000 年 2 月 23 日 …… 423

●信仰的生產 ●場域概念的效用 ●評論場域：兩個維度 ●評論家的圖像 ●「評論場域」如何運作 ●能力的原則 ●以場域來分析 ●馬內：藝術場域的主體與客體

第 17 講：2000 年 3 月 1 日 …… 449

●機制的解釋與結構的因果性 ●身體的姿態 ●馬內：分岔的慣習 ●馬內的資本 ●社會資本積累之處 ●（1）洛郎中學 ●（2）勒炯司令的沙龍 ●（3）馬內妻子的沙龍 ●（4）庫屈賀的畫室 ●（5）羅浮宮 ●（6）咖啡廳：有格調的波希米亞 ●（7）畫家的畫室

國科會人文社會科學研究中心

第 18 講：2000 年 3 月 8 日 …… 485

●過程的回顧 ●藝術：一種「沒有理論的純實作」 ●作者的觀點與公眾關係 ●效果的美學 ●馬內作為具體的個體 ●形式與內容 ●馬內效應 ●支撐點與襯托 ●作品分析

未竟之作（Opus Infinitum）：一件未完成作品的發生與結構／克里斯多福・夏勒 …… 527

第三部份　異端馬內：藝術與評論場域的創生

前言　545

第一章　作為學院世界的彭皮耶藝術　547

第二章　學院制度的危機　565

第三章　斷裂與連續　581

第四章　評論場域與藝術場域　597

第五章　「異端公司」　625

第六章　馬內的美學　653

附記　703

自由藝術家的自畫像，抑或「我不知道為何我要這樣做」／芭絲卡・卡薩諾娃　707

國科會人文社會科學研究中心

附錄

刊於法蘭西公學院年報的課程摘要　715
譯注説明與致謝　721

注釋　725
人名索引　779
名詞索引　799
畫作索引　805

國科會人文社會科學研究中心

譯者導讀／社會學家的藝術之眼

國科會人文社會科學研究中心

一、布迪厄效應

有點社會學背景的人，多少都聽說過布迪厄（Pierre Bourdieu）這個名字。除了古典社會學家以外，少有當代法國的社會學者，能夠如布迪厄一般，在離世二十年後，持續廣泛且深刻地影響著學界。然而，對於布迪厄的引用，跟風的和趕流行的居多，能真正了解他和他的學說理論者，卻是有限。這種現象或可稱為「布迪厄效應」（l'effet Bourdieu），如同本書主題「馬內效應」一般。《馬內的象徵革命》（後簡稱《馬內》）這本書，不僅提供我們理解「馬內效應」的途徑，也讓人明白何以會有「布迪厄效應」。

布迪厄活躍於二十世紀最後四分之一的時代，影響所及不僅在法國，也是世界知名的社會學者。這樣的學者，卻來自法國鄉下。他於1930年出生在法國西南方鄰近西班牙邊境的鄧甘（Denguin）。這個位處庇里牛斯山腳下的小鎮，人口只有千人，給了布迪厄印象非常深刻

的童年經歷，與他後半輩子所處的菁英世界截然不同。事實上，布迪厄高中以後就完全脫離了巴黎人們口中的「外省」生活，一路從巴黎的明星高中、進入法國思想人才培育中樞的巴黎高等師範學院，再攀上學術頂峰的法蘭西公學院，儼然成為一代大師。

雖然布迪厄本身未曾用英文寫作，也罕用英文發表演說，但他等身的著作卻有大量英譯與中譯本。這使得布迪厄的學術影響力在非法語世界也有可觀的程度，尤其在華語世界，儼然是當代法國社會學家的唯一代表。然而這也衍生出兩個問題。第一個問題是給人一種錯覺，在二十世紀末，似乎除了布迪厄以外，沒有其他法國社會學派。相較於同時代的法國社會學家如布東（Raymond Boudon）、克羅齊耶（Michel Crozier）或杜恆（Alain Touraine）等人，布迪厄的學術主張更為台灣學界熟悉。然而前揭列舉的社會學家，卻都在法國有一定的影響力，並不亞於布迪厄。

第二個問題是在於對布迪厄的理解方面。布迪厄的學術著作通常過於抽象，原始的法文文本就已經建立了一道語言障礙，雖然有許多布迪厄本人的著作或二手介紹書籍的中譯本，但翻譯文也不見得符合原意，且因大多有一定的厚度，文字繁密艱澀，並沒有太多人真正投入仔細閱讀，也就難以充分掌握布迪厄的理念。此外，雖有許多學術研究引用布迪厄學說，但大多只有片面採其概念，甚至擅自詮釋挪用，以至於相當程度是誤用、錯用。這就造成接收這類研究的讀者，陷入二度誤讀、誤解的危機，因以訛傳訛，終使布迪厄理論的原意盡失。連帶使得基於這類研究對布迪厄進行的批判，就顯得不知所云。

認真閱讀布迪厄，並且將布迪厄放回到脈絡中來閱讀、理解，恐怕是解決前述兩個問題的必要條件。這也是解決布迪厄效應的必要工作。《馬內》這本書給我們的啟發，在於我們必須要了解到，布迪厄的著作不能抽離這位作者，也不能當成獨立的作品來閱讀。這牽涉到兩

國科會人文社會科學研究中心

個層面，一是作者，另一是作品。這位作者有他在所處時代與社會中的特殊地位，他所談論的議題與談論的方式，都代表著他的特殊條件。而每一部作品雖然有特定的範疇，作品與作品之間卻又是彼此相關聯，有著作者一貫的或持續變遷中的理念脈絡。是在這樣的條件下，我們才能夠真正掌握到布迪厄的主張。

二、未完成的作品：課堂內容與未出版的書稿

布迪厄是「學術品味」甚高的學者，用字遣辭相當考究，行文之間交雜罕用字詞、古語、拉丁語、各個學科領域的專有名詞等，而且句長纏繞，善於玩弄雙關語句。更重要的是他對出版的執著。布迪厄的著作絕大多數的「完成度」都非常高，是嚴謹的出版品。我們因此無從察知他是如何發展出一部部完整無瑕的「傑作」。

然而因他遽逝，留下未及完成的馬內相關研究與著述，剛好給我們一個絕佳的機會，可以近身觀察這位學者如何擬定草稿，怎樣把腦中的概念圖像轉變成為文字。在書中提到的許多概念仍欠缺證據支持，加以布迪厄在為法蘭西公學院課程備課的過程中，加入許多在先前手稿裡面未有的素材，例如馬拉美（Mallarmé）的著作，而使得論證有些跳躍，是未經修飾的口語表現。配合上非常粗糙的手稿，完全暴露出大師的工作細節，好比畫家公開畫室一般：我們不僅看到裸女畫的草圖，也看到裸體模特兒，以及端視著模特兒的畫家。

剛於 2018 年過世的文學批評家卡薩諾娃（Pascale Casanova），曾在布迪厄指導下完成博士論文。她從博士論文改寫的重要著作《文學世界共和國》（*La république mondiale des lettres*），是以布迪厄的取徑來分析文學創作與創作者所面對的自主卻不平等的世界。她在布迪厄身後出版的《馬內》這本書的結語中提到：

國科會人文社會科學研究中心

> 我認為不應該將之視為一部未竟之作與課程，因而將之貶為較為不重要的布迪厄作品，相反地，應當把這一切視為奇蹟般救回的，在一種藝術家工作中的狀態下一般，社會學家在他的書桌前，向我們完全揭露出過程、工作室、內裡，這些都是他抹除掉、未曾被窺見過的東西。就如同〈女神遊樂場咖啡廳〉（*Un bar aux Folies-Bergère*）一般，為了對比於學院主義的智識性，得要對抗潤飾、完成、框限、柔化的線條與明暗。這就比其他方式更能表現出布迪厄像是故意鬆手，以便揭示如何實踐寫作。在研究生涯將盡之時，他是如何寫作來對抗學院的研究、對抗現成的想法、對抗平整與精煉、對抗完美的寫作、對抗慣常的頌揚，以致於較其他文本更清楚地顯露出他所拒斥的真理與一切。（摘自《馬內》，原書頁 741）

卡薩諾娃的選擇顯然不同於另外一位同樣是布迪厄的學生娜塔莉・海因里希（Nathalie Heinich）。海因里希後來與布迪厄決裂，開啟自己的藝術社會學之路。布迪厄在馬內講座中，曾經抨擊海因里希的取徑（參考本書第一講，原書第 27 頁）。同樣地，布迪厄自己的藝術社會學研究也遭逢許多的抨擊。但這並不會影響《馬內》一書在社會學領域中留下的重要地位。這本書的主要貢獻在於確認了「稟性」理論在布迪厄學思生涯中的核心地位，是統整慣習、資本和場域的關鍵概念。然而也因為《馬內》的不完整，開啟更多的可能性。

由於本書譯本直接從法文翻譯，保留許多課堂當中的實況，也揭露布迪厄未出版的手稿內容，更能看出布迪厄分析馬內稟性的稟性條件，是折射再折射，更是歷史化的歷史化，全然符合布迪厄反身性的反身思考理念。翻譯這一本在華語世界有關鍵角色的書，責任重大。

國立臺灣大學社會科學研究中心

三、法蘭西公學院課程

布迪厄的學術表現深受肯定，1981 年獲選為法蘭西公學院（Collège de France）社會學講座教授（Professeur titulaire de la Chaire de Sociologie），而於 1982 年開始，每年在法蘭西公學院開授一門課，對公眾講課。他的第一堂始業課，後來也出版成單行本，標題為《關於課程的課程》（*Leçon sur la leçon*）。這情況與他在高師的學長傅科（Michel Foucault）一樣。傅科比布迪厄高兩屆，卻早在 1970 年就進入法蘭西公學院，並且也以始業式演講《言說的秩序》（*L'ordre du discours*）得名。

從 1981 年到 2001 年為止，布迪厄在法蘭西公學院二十年間的課程大致可以區分成三個階段（各年度的課程主題可參照表 1 所列）。第一階段從 1981 年到 1986 年，是以「一般社會學」（sociologie générale）為主題的五年課程。第二階段是 1987 年到 1992 年，這五年期間則以圍繞在「國家」（l'État）概念上的系列主題課程。第三階段則是在 1992 年到 1998 年間，綜合性地處理經濟、文化、社會科學等現象。這個階段的主題比較缺乏連貫，通常是每年一個主題，隔年就更換。而且，雖然設定了主題，內容卻多有重疊。例如 1996–1997 年主題是「理性與歷史」、1997–1998 年是「統治」（或支配），兩年課程中有好幾次是談相同的主題，像是現代國家、新聞場域等等。另一個特色是這階段的課程上課地點不限定在巴黎，1995 年有幾次上課地點甚至在德國弗萊堡。

國科會人文社會科學研究中心

表 1　布迪厄在法蘭西公學院的年度課程主題與主要著作年代對照

年份	年度課程主題	著作
1981–1982	社會學概論 I（Cours de sociologie générale I）	1982– ***Ce que parler veut dire**: l'économie des échanges linguistiques.* Paris: A. Fayard, 1982. 243 p.《言下之意》 ***Leçon sur la leçon***. Paris: Editions de Minuit, 1982. 55 p. (***Leçon inaugurale**: faite le. 23 avril 1982, Collège de France, Chaire de sociologie*. Paris: Collège de France, 1982. 36 p.)《關於課程的課程》
1982–1983	社會學概論 II（Cours de sociologie générale II）	
1983–1984	社會學概論 III（Cours de sociologie générale III）	1984– ***Homo academicus***. Paris: Éd. de Minuit, 1984. 302 p.《學術人》
1984–1985	社會學概論 IV（Cours de sociologie générale IV）	
1985–1986	社會學概論 V（Cours de sociologie générale V）	
1986–1987	停課	1987– ***Choses dites***. Paris: Éd. de Minuit, 1987. 229 p.《所述之言》（台灣版譯本：麥田）
1987–1988	關於國家（A propos de l'État）	1988– ***L'ontologie politique de Martin Heidegger***. Paris: Éd. de Minuit, 1988. 122 p.《海德格的政治本體論》

國科會人文社會科學研究中心

1988–1989	關於國家（續）（A propos de l'État (suite)）	1989– ***La noblesse d'Etat**: grandes écoles et esprit de corps*. Paris: Éd. de Minuit, 1989. 568 p.《國家菁英》
1989–1990	關於國家（A propos de l'État）	
1990–1991	國家：結論（L'État : conclusions）	1991– ***Social theory for a changing society***. New York: Russell Sage foundation, cop. 1991. 387 p.（與 James S. Coleman 合編）《變遷社會的社會理論》
1991–1992	論國家（Sur l'État）	1992– ***Les règles de l'art**: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éd. du Seuil, 1992. 480 p.《藝術的法則：文學場域的生成與結構》（台灣版譯本：典藏藝術） ***Réponses**: pour une anthropologie réflexive*. Paris: Éd. du Seuil, 1992. 267 p.（與 Loïc WACQUANT 合著）《回應：反身人類學》（台灣版譯名：《布赫迪厄社會學面面觀》，麥田）
1992–1993	經濟行動的社會基礎（Les fondements sociaux de l'action économique）	1993– ***Libre-échange***. Paris: Éd. du Seuil, 1993. 147 p. (Haacke, Hans 訪談）《自由交換》 ***La misère du monde***. Paris: Éd. du Seuil, 1993. 947 p.《世界的苦難》
1993–1994	象徵商品經濟（L'économie des biens symboliques）	1994– ***Raisons pratiques**: sur la théorie de l'action*. Paris: Éd. du Seuil, 1994. 251 p.《實作理性》

國科會人文社會科學研究中心

1994–1995	停課	
1995–1996	文化生產場域的若干特性（Quelques propriétés des champs de production culturelle）	1996– ***Sur la télévision***. *Suivi de L'emprise du journalisme*. Paris: Liber éd., 1996. 95 p.《論電視》（台灣版譯名：《布赫迪厄論電視》，麥田）
1996–1997	理性與歷史（Raisons et histoires）	1997– ***Méditations pascaliennes***. Paris: Seuil, 1997. 316 p.《巴斯卡的沉思》 ***Les usages sociaux de la science***: pour une sociologie clinique du champ scientifique : une conférence. Paris: Institut national de la recherche agronomique, 1997. 79 p.《科學的社會之用》
1997–1998	統治（La domination）	1998– ***Contre-feux***: *propos pour servir à la résistance contre l'invasion néo-libérale*. Paris: Liber–Raisons d'agir, 1998. 125 p.《防火牆》（或譯《以火攻火》）（台灣版譯本：麥田） ***La domination masculine***. Paris: Seuil, 1998. 142 p.《男性統治》
1998–1999	關於場域的最新研究（Recherches récentes sur les champs）（說明：在法蘭西公學院的課程主題並沒有提到馬內，倒是後來課程中才以「馬內效應」（l'effet Manet）稱之）	

國科會人文社會科學研究中心

1999–2000	（課程主題說明：同前一年的作法，課程名稱中並沒有提出馬內，但後來訂為「稟性美學的基礎」〔Fondements d'une esthétique dispositionnaliste〕）	2000– ***Propos sur le champ politique***. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2000. 110 p.《政治場域芻論》 ***Les structures sociales de l'économie***. Paris: Éd. du Seuil, 2000. 289 p.《經濟的社會結構》
2000–2001	科學的科學與反身性（Science de la science et réflexivité）	2001– ***Contre-feux 2***: *pour un mouvement social européen*. Paris: Raisons d'agir éd., 2001. 108 p.《以火攻火 2》 ***Science de la science et réflexivité***: *cours du Collège de France 2000-2001*. Paris: Raison d'agir éd., 2001. 237 p.《科學的科學與反身性》 2004– ***Esquisse pour une auto-analyse***. Paris: Raisons d'agir éd., 2004. 141 p.《自我分析綱要》

1998 年到 2000 年間的馬內主題，可說是布迪厄在法蘭西公學院後期課程中，規劃最完整的兩年內容。若再配合表 1 右欄的主要著作發行時序，當可看出許多用以建構馬內分析的概念元素，是直到這幾年才成體系規模。這部份會在下一節進一步說明。

相較於布迪厄大部份的著作是精心規劃，結構主題完整的作品，在法蘭西公學院的課程內容卻是相對較為零散、缺乏體系。也因此，這部份的講稿並沒有在布迪厄生前公開刊印，只以錄音檔案的方式保留。但在布迪厄過世近十年後，有學者費心將其中比較完整的部份整理出來，陸續出版，包括「國家」系列和這本《馬內》。

國科會人文社會科學研究中心

馬內課程結束後，布迪厄就只再上一年的課程，就離世而去了。這最後一年的課程主題是「科學的科學與反身性」。馬內十八講的內容並不完整。其實布迪厄可以至少再用一年時間，將兩年間的討論推到更深更廣的議題，但他卻選擇用科學為主題來銜接兩年的馬內課程。「科學的科學與反身性」在布迪厄身後也出版成書。

另外一提，「科學的科學與反身性」的最後一章，是以《自我分析綱要》（*Esquisse pour une auto-analyse*）的獨立作品形式出版。《自我分析綱要》是布迪厄對自身學術生涯的反思之作，而且他在扉頁上的一句話：「這不是一本自傳」（讓人想到馬格利特〔René Magritte〕的「這不是一支煙斗」），揭露了這小書是一份社會學的研究成果，是社會學家以自身為對象的一項檢驗之作，用以確認自身再投入研究時，究竟是受到哪些「稟性」和「資本」的作用。這完全是為了驗證布迪厄在馬內課程中主張的，作為研究者在投入研究之先的預備工作。

四、《馬內》在布迪厄作品中的定位

布迪厄一生投入學術，視社會學為一項戰鬥的事業。他勤於將思想表達出來，產生影響力。從他豐富的學術生涯中，至少可以看出三種不同的思想表達途徑，對不同的對象發生作用。第一種類型是學術專書。布迪厄著作等身，其中不乏厚實的學術論著，從《區分》（*La distinction*，是 1979 年出版，未列於表 1）、《學術人》、《國家菁英》到《藝術的法則》等，都是重磅的研究成果，每每對學術社群帶來衝擊。

第二類是他主編或自撰的期刊、叢書和普及性讀物等。這類文本的對象除了既有的學術圈，更擴展到與布迪厄有共同理念的學術工作者，共同建構、穩固彼此的學術信仰。普及性讀本有如《論電視》、《防火牆》等。

國科會人文社會科學研究中心

第三類則是較常被忽略，卻在他身後持續出版，漸漸發生效應的，就是他的課程或演講文稿，其中尤其是從 1980 年開始在法蘭西公學院的課程為最。相較於前二類，布迪厄在課程中的表達涉及面對面的溝通，也就比較沒有嚴謹的整體結構。但這一類作品表現出布迪厄的努力，欲使聽者了解具艱澀的學術語言，反而有更高的可讀性，對於掌握布迪厄的理念，發揮了補充的效果。

特別是法蘭西公學院的課程，往往貼合布迪厄正在預備的研究課題，是一項思想轉換成作品的前置工作。原本法蘭西公學院的課程定位，就是促使頂尖的學者利用這個課程平台，對公眾發表正在進行中的前沿工作，以尋求回饋與擴散之效果。布迪厄在這課程中的表現，明顯看得出其「意圖」，是為了透過與聽眾的思想碰撞，強化其一貫的社會學理念。

《馬內》這本書雖屬第三類，卻是積累了第一類的成果（課程中不時提及布迪厄自己相關的學術著作），並且也帶著第二類的精神（是以向公眾推廣社會學知識與思考方式的姿態來授課）。以下即從此書的主題範疇、核心架構和關鍵主張三方面，與布迪厄長期的學術研究關聯起來，說明《馬內》在布迪厄個人知識史上的意義。

1. 主題範疇：作者觀點的藝術社會學研究

雖然布迪厄曾在 1960 年代曾與其他學者研究過藝術現象，發表過相關著作，包括 1965 年與波坦斯基（Luc Boltanski）和尚伯赫東（Jean-Claude Chamboredon）共同著作出版的《中等藝術》（*Un art moyen : Essai sur les usages sociaux de la photographie*）以及 1966 年與達德勒（Alain Dardel）共同著作出版的《藝術之愛》（*L'amour de l'art : Les musées et leur public*）。但在這些作品中，關心之處圍繞在展場、觀眾特徵等，

國科會人文社會科學研究中心

「場域」、「資本」等概念尚未浮現，明顯不同於他後來以藝術與品味相關的理論體系為基礎的分析工作。

布迪厄在 1980 年代以後，才比較有系統地將「場域」架構用來分析藝術現象。其中最為完整的研究成果，莫如 1992 年出版的《藝術的法則》。這本書標題雖為「藝術」（art），但卻未能完整處理藝術，而偏向處理「文藝」（literature），大部份內容是在討論小說。其實在撰寫《藝術的法則》之同時，布迪厄也處理藝術場域的誕生，就是專為造型藝術而寫的《馬內》一書。但這本書並未能完稿，終究沒有在布迪厄的手中出版。

布迪厄雖沒寫完《馬內》，卻以課程的方式，將書中設想的內容直接向公眾揭露，藉以展演「場域」如何在藝術領域用作為社會分析的概念工具。因此，與其說眼前這本《馬內》是布迪厄藝術研究之作，不如說是布迪厄將場域框架的實作，放在他數十年長期關懷的藝術範疇裡面，是一場終結性的全面展演。背後的理念更是從馬內這位藝術家的個人、經由組織到制度，結合到場域的經典社會學研究。

既然《馬內》是布迪厄的社會學作品，就不會是典型的藝術社會學研究。布迪厄理論核心在於場域、慣習和資本，是以界定藝術創作者在社會空間中的位置特徵，並以此為基礎，進而理解藝術創作實作之可能，就是創作可能性的社會條件。布迪厄不能接受與創作者斷裂的作品分析。這就迴異於過往以「作者已死」的姿態來處理藝術作品的文藝分析途徑。在布迪厄提交給法蘭西公學院的「課程摘要」中，清楚陳述了上述的主張，也就成為兩年課程中，一貫且堅實的藝術社會分析立場。換言之，布迪厄的藝術社會學分析，就是一種以「作者」為中心立場，而非基於「讀者」的分析途徑。

國科會人文社會科學研究中心

2. 核心架構：從慣習到稟性的實作場域分析

場域觀點下的藝術社會學研究，必須先設定「作者」與「讀者」是同受一套關於何謂藝術，甚至是「好的」藝術的認知條件，這就是對藝術的「俗見」（doxa）。而作者觀點下的藝術社會學研究，更是要在這樣的條件下，理解一名「作者」如何可能做出在「讀者」眼前，讓人瞋目怒視或瞠目結舌的作品，並且最終居然可以讓大眾接受這樣的作品。這樣的作者，必須有非比尋常的條件，讓他的藝術實作是與眾不同的。這就是布迪厄在馬內十八講中，逐漸開展出來的論證：是要主張馬內有別於當時其他畫家的稟性和資本條件，使他的實作可以如此另類，繼而造成象徵革命。

根據布迪厄在《馬內》第四講中提到的，與本講次最直接相關的書目有三，分別是《實作理論綱要》、《實踐感》和《巴斯卡的沉思》這三部著作。在這三本書中，都有相當份量談到了實作或實踐的理論，是有別於意識哲學的行動理論，而特別在稟性的理論基礎上有深入的闡述。然而除了明確指出理論相關的著作之外，布迪厄在課程進行中也不斷以先前的著作中已經討論過的案例為例，用以支援對場域相關概念闡述之素材。例如談到「改宗」現象造成的衝突或醜聞，布迪厄就隨即以他在《言下之意》（簡體版書名翻譯為「言語意味著什麼」）一書的寫作歷程作為實例，告訴大家他是怎樣從街角的一家書店找到驗證宗教「醜聞」發生的機制，也就是人們的認知結構與社會結構產生衝突的條件。而這正好可以解釋馬內的畫作為何會引發「醜聞」，是相同的機制所致。

另外，布迪厄也在《馬內》書中提到兩本對於稟性哲學的理解有助益的書目，分別是布迪厄在高等社科院歐洲研究中心的同事平托（Louis Pinto）所著的《布迪厄和社會世界理論》（*Pierre Bourdieu et la théorie du monde social*）以及布迪厄的小兒子以馬內利．布迪厄

國科會人文社會科學研究中心

（Emmanuel Bourdieu）第一本著作《本領：論行動之稟性理論》（*Savoir faire : contribution à une théorie dispositionnelle de l'action*）。這兩本書都循著布迪厄的思維脈絡，對傳統歐陸源自於笛卡爾和康德的意識哲學提出批判，而強調實作中的稟性哲學，也是理解馬內象徵革命的重要依據。

布迪厄在兩年的馬內講座中，一貫主張的重點，用一句話來說，就是「是怎樣的社會條件使馬內有機會實現象徵革命？」，換句話說，馬內引發象徵革命的「可能性的社會條件」（condition sociale de possibilité）為何？其實，這裡用「可能性」（possibilité）一詞，也是為了凸顯布迪厄個人語言慣習上的微小轉變。雖然在馬內十八講中，布迪厄堅守場域觀點，整個講座從頭到尾，依然圍繞在處理藝術家的社會空間，就如同在《藝術的法則》一書中所做的一樣，是透過社會空間中相對結構關係的釐清，要建立起馬內在空間中與跨越不同空間之間的相對位置。換言之，從《實作理論綱要》、《實踐感》、《巴斯卡的沉思》、一直到《馬內》，布迪厄堅持的場域框架並沒有改變，但布迪厄在十八講中，已經透過對「稟性哲學」的主張，悄悄地把理論用詞的重心，從「慣習」推移到「稟性」。即使就概念定義而言，慣習不過就是稟性的系統，但布迪厄這種詞語運用上的微小漂移，仍耐人尋味。

3. 關鍵主張：象徵革命

《馬內》一書雖然以繪畫藝術場域的誕生為主題，但如同原書副標題所指，布迪厄最終就是要透過馬內來主張「象徵革命」如何可能。因馬內十八講的核心精神就是象徵革命，以下就以布迪厄的重要著作為本，說明象徵革命的概念在布迪厄學思歷程中是如何發展起來的。

「象徵革命」一詞首次出現是在 1979 年的《區分》（*Distinction*）（Bourdieu 1979: 259）。在此之前，布迪厄早已多處使用「象徵」一詞，

國科會人文社會科學研究中心

但象徵革命卻是新興的概念，即使在《區分》中也是一筆帶過。他到了 1980 年後才正視這的詞，第一次比較完整討論象徵革命是 1988 年的《學術人》（*Homo Academicus*）。此書在談 1968 年學運中的師生關係：過往師生是穩定的關係，相對位置、各自定位都很清楚；但在 1968 年學運前後改變了。學生的心智結構與當時的社會結構之間產生衝突，造成一種危機，使一場近似革命的事件發生。該書最後一章叫做「關鍵的時刻」（Le moment critique），意思是危機就要發生。此危機就是結構的衝突造成的：稟性不再是原來的稟性，而成為在結構當中的一種張力，在結構之間拉扯、衝突。這種原本各自認知的相對位置位移，是在認知的、甚至是無意識層次上發生的劇變，就是後來稱為象徵革命的現象。

1986 年布迪厄在普林斯頓大學有一場演講，後來收錄在 1994 年出版的《實踐理性》（*Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*）一書當中。他在演講中談到作品的科學（sciences des oeuvres），主張作品的結構（如作品的形式、風格、主題）和場域的結構（如文學、藝術場域），兩結構的關聯即是進行文化作品分析的目的。何謂作品的科學？作為社會學家，若要對作品進行了解，其實即是去從事作品的結構和場域的結構兩者關聯性的了解。所以我們要去了解關於行動者美學的立場，即行動者在所處場域的位置。在場域裡的位置代表美學立場之間的衝突和張力，在其中就可以看到象徵革命的雛型。作品的創作者的美學理念，此理念與其所處位置有關。理念的差異就構成美學上的衝突與張力。在此處，我們看到保守者和革命者之間、正統和異端之間、古代和現代之間一種相對的力量。這種相對力量的強度不單單只有在這些人本身而已，還包括連結到這些人的外部鬥爭狀態，以及他們分別可得到的外部資源。外部可以給他多少條件、多少幫助，這部份就成了他們可以在場域裡鬥爭的重要條件基礎。所以在此，象徵革命的形貌就出現了。

布迪厄另一本論著《所述之言》涵蓋了 1980–86 年之間一些演講、

國科會人文社會科學研究中心

受訪資料，其中有一部份也談到了象徵革命的概念。布迪厄在這段期間內有很多機會不斷與他人互動、反省自身，讓象徵革命的概念越加純熟。最經典的是 1989 年的《國家菁英》。他透過這本書來談教育菁英這個高等學院（grandes écoles）為主的次場域。書中的分析可看出雖然高等學院都是同一類屬學校，但之間還是有一些相對位置的變遷。這個位置變遷也代表某些象徵意義的變化，稟性的變化。其實也是指向一種象徵的鬥爭。所以當中也可看到象徵革命的模樣被勾勒出來。

雖然從 1980 年代開始，布迪厄就逐漸醞釀出愈趨成熟的象徵革命理念，但他在法蘭西公學院從 1987 年開始持續五年的課程，主題是關於國家的一系列講座中，卻沒有談到象徵革命，而比較強調是以政治本身相關議題為主。政治革命就是屬於政治革命的，不需要碰觸到文學、藝術場域，也就不需要以象徵革命來處理。象徵革命通常是用來指稱過往我們不太用革命一詞來指稱的現象。

在布迪厄著作中，完全針對象徵革命來談的就是《藝術的法則》（1992）。《藝術的法則》以福樓拜的小說《情感教育》為基礎，針對福樓拜如何發起一場在文學場域裡的象徵革命來深入討論。文學作品相較於繪畫是更容易去分析的，特別是福樓拜作品很清晰地勾勒十九世紀法國社會結構。布迪厄在書中可以用一些圖表，很清楚地畫出福樓拜筆下的人物在場域當中的位置。所以象徵革命就不是那麼抽象遙遠了。

經過十數年耕耘，布迪厄愈能掌握藝術與文化場域中象徵革命的理念，但若要讓其他場域也可以用這概念進行分析，他必須要抽離出某些元素，透過這些元素去把和象徵革命有關的整個理論基礎做一個很徹底的陳述。這就是 1997 年出版《巴斯卡的沉思》的重要意義。透過這本書，他為自己在法蘭西公學院的馬內講座奠定了一個很好的理論基礎。所以，他終於在 1998 年開始，以馬內為主題，在一般民眾面前談述象徵革命。在此之前，1998 年布迪厄也寫了《男性統治》一書，

國科會人文社會科學研究中心

書中他試用場域和象徵革命的概念來處理性別議題，其中也談到同性現象，他認為這也是一種象徵革命。

作為象徵革命理論基礎的《巴斯卡的沉思》書中，最重要的論點在於重新定位稟性哲學，也就是布迪厄心目中最堅持的，以實作為基礎的哲學。這是為了與傳統社會學的分析架構，或更進一步來講，去跟笛卡兒式、康德式這種主體式的，或可說是身心二元這種西方哲學傳統切割。這部份的堅持與主張是布迪厄在 1990 年代中期以後很重要的立論基礎，也可以說是一種「晚期布迪厄」的核心概念，跟他早年透過比較量化、實證的研究，有了明顯斷裂性，或用他自己常用的話來說，就是一種「認識論上的斷裂」。

綜上所言，「象徵革命」的想法一直縈繞在布迪厄心中，透過一部接著一部的學術著作，積累出成形的模樣，最終投射在馬內這位畫家，以及畫家當時代的整體圖像上。這就實現了馬內的一場象徵革命：是馬內的稟性造成的，當然也是布迪厄的理論意念造成的。

五、本書內容：稟性美學方法論

基於上述對《馬內》一書的脈絡說明，再回頭閱讀本書，當可察覺布迪厄是藉由馬內的象徵革命與藝術場域的創建，示範稟性哲學如何操作，又如何用以分析藝術現象。比起作者已經完成的大部份嚴謹學術著作，這本書反而更容易讓讀者理解學術工作的實作過程，是一部揭露「稟性美學」如何運用，並以另類方式討論方法論的經典著作。

從結構上來看，此書前後兩半並不對稱。前半部法蘭西公學院的授課內容相對完整，後半部未及出版的手稿則顯得零碎。因前者是作為布迪厄在法蘭西公學院授課最後三年之前二年間（1998–2000）的講座內容，可讀性比較高，但也多欠缺引用文獻；後者則屬《藝術的法則》

國科會人文社會科學研究中心

未及出生之孿生兄弟，是與妻子共同執筆（或說是由妻子協助彙整）而成，雖書稿大架構比較清楚，也提供較多引用資訊，但部份章節欠缺實質內容。

就時間順序來看，後半部的未完成手稿，應比前半部十八講早個十年以上。布迪厄用兩年的時間，把他心中一本重要著作的雛形公開講授出，而這份手稿是與《藝術的法則》相互呼應，卻更直指「象徵革命」的重磅之作。倘若能在生前完成這本書，本來此書還可以讓布迪厄在邁向二十一世紀之際，重新為其學術生涯定調。

在法國有一些知名的學者會透過課程的講授，同時完成新書的著作。不過，因法蘭西公學院課程學員的特殊性，課程是對公眾公開講授，而非學院內正式的研討班，馬內十八講的內容也就有些不同。事實上，第一年的課程較像是布迪厄拋出這本書的構想，向參與的學員們尋求可能的回饋。畢竟繪畫不同於寫作，畫家與視覺藝術工作者的領域，對於社會學家而言，是更具挑戰性的異領域。布迪厄必須用相較於分析文學場域（參考《藝術的法則》一書）更小心謹慎的姿態來面對。

從上述說明來看第一年課程的九講，多少也就能理解其課程進行的階段屬性，雖然看似有點隨興，卻仍有論證的結構邏輯。或許這本從課堂講談內容建立起來的書，可看成是社會學家的「草稿」或實作過程，但確實也顯露出布迪厄的學者稟性，在無結構中卻又有結構。

十八講的內容結構具有以下特徵，提醒讀者要有心理預備。這是根據本書「法文版編輯者言」所做的說明，而本譯本也大部份沿用。首先，雖然布迪厄有課程的講稿，但每次課程都受到前次課程效果的影響，未必完全按照一開始的規劃進行。而且課程中也保有一定的彈性，有些時候會加入「括弧」，讓聽眾有些即興或拉開距離的認識。這種效果特別表現在一些回饋出現的情況下，有幾講的開頭就有相當長的段落是用以與聽眾對話。

國科會人文社會科學研究中心

其次，順著這個對話脈絡，布迪厄其實也是利用此課程與過往自己的研究，也與課程中的參與者對話。在課程內容中，可以察覺參與課程的學員，除了社會學的學生和社會學家，尚有不同學科領域的學者專家和一般民眾。布迪厄多次在課程中與藝術領域的學者和實務工作者對話，深化了稟性美學的實作可能性。這些跨域對話的真實紀錄，可說是這門課最珍貴的素材了，相當於來自田野前線的回應。而且，也因有這些跨領域的對話，布迪厄一方面要顧及聽眾可能未具社會學背景的程度，另一方面又得捍衛自己的論述內容，使得課程中的論證結構非常不同於尋常的學術著作表達方式。雖然這些都對翻譯與閱讀造成難度，卻是彌足珍貴。

再者，這十八講受限於每次上課時間，能夠在單一講裡清楚說明的概念數量有限，也就造成了講次之間的大量重複結構。尤其，再加上布迪厄每回幾乎都要重新補充說明前次課程遺漏或講述不清之處，就更使得講次之間有高度重疊性。這類反覆論述，一方面有助於讀者更明白布迪厄的思考邏輯，對特定概念得有更高掌握度，另一方面，讀者應該要察覺，這種不尋常的論證結構，無非正是布迪厄個人在身為學者的「反身性」論證上，難得一見的實作展現。故稱本書為布迪厄方法論的展演，一點都不為過。

在本書最後，附有布迪厄在開設課程之前，提交給法蘭西公學院的課程摘要。這份課程摘要，就如同大學裡每學期初提供學生選課參考的課程大綱一般，是公學院講座教授預期在一年的課程中授課的內容重點。但因前述理由，布迪厄的實際上課內容往往偏移初始的設計，隨著學員對每次課程的回應，他在逐講中融入更豐富的概念內容，最終的課程內容竟是無法忠於開課的初衷。但課程摘要的精神並沒有喪失，反而因此更具體呈現出來。換句話說，只看課程摘要並無法感受到布迪厄在課程中傳講稟性美學的熱情。

國科會人文社會科學研究中心

以下概略為各講次的主題進一步說明。第 1 講純粹就是介紹性的內容，用以交代整個課程的背景，提出意欲講授的內容。第 2 講展開對問題意識的說明：這是一項以稟性理論來挑戰意圖主義者的角度，重新看待藝術作品的各種效果，甚至使藝術作品本身成為問題的研究。第 3 講進入到名詞的定義，或可說是這項研究的「操作型定義」。第 4 和第 5 講中，布迪厄大量引用藝術史文獻，可看成是處理文獻回顧的部份，同時也正式以稟性理論來對話藝術史研究。第 6 講可以看成是對研究方法的討論，為第一年課程最後三講的分析預作準備。因此，第 7 到第 9 講就正式以馬內的美學，透過宗教改革的對照，而回頭以社會學的反身性為總結。

當然課程至此是無法滿足於布迪厄原本談論馬內效應的初衷。因此，第二年就更完整地以「稟性美學」來處理馬內象徵革命的議題。第二年開頭的第 10 到第 12 講是個過渡，用以限定馬內分析之藝術場域與文學場域的關係，特別要拉出「同源性」的概念。第 13 講之後的內容則相當貼合著第二部份未完成手稿的內容，可以說又回到布迪厄想要寫完《異端馬內》這本書的原本理念上。因此，自第 13 講開始到結束的內容，可視為《異端馬內》的重構，部份內容因文獻的增添更加完整，部份內容則可對照手稿來取得呼應。其中，第 16 講主要操作場域的概念。第 17 講處理馬內的稟性和資本。第 18 講則是作品分析，是必須要有前面 17 講才能夠實現的研究工作。只是，講座最末的幾講，雖本應是最接近開啟馬內的科學研究，卻又將這項研究推到不可能實現的境地，而使這本書以及其中的宣示成為徹底的未竟之作。

本書後半部（第三部份）「異端馬內」是《藝術的法則》未及完成的孿生兄弟，前者處理畫家馬內，後者分析小說家福樓拜。《異端馬內》既然未及完成，整份文稿也就顯得殘破零碎。但仍可看出原本想要完成的結構有六章：始於彭皮耶藝術，終於馬內的美學，以及夾在首末

國科會人文社會科學研究中心

章之間的，從學院危機開始，討論斷裂與連續、分析評論場域和藝術場域，再以馬內開設的「異端公司」作為造成馬內美學可以確立的終極解答。值得注意的是在這份手稿中，並未有「象徵革命」一詞，顯然這個名詞是在後來才提出，並在法蘭西公學院的課程中才發展成熟。我們從中可見從《藝術的法則》出版，到二十世紀結束這最後十年間布迪厄的思想變化。

雖然手稿的內容從學院藝術談起，經由危機、轉換到場域的生成，最後止於馬內的稟性與資本條件，並以馬內的美學來分析作品，整體論證結構似乎合理，但其中除少數局部章節較為完整，大部份卻顯得零碎和凌亂。本以為可以經由十八堂課程的內容予以補實，但二者落差仍大，顯然即使布迪厄意圖用課程來逼自己完成手稿，仍然功虧一簣。誠如布迪厄自己在課程中也提及，不知何故要給自己挖了這麼大的一個坑來跳，到後來真的有點騎虎難下了。總之，這項以馬內的分析為目標的工程，是以兩年十八堂課開啟了，卻未見踏實的「科學分析」，而這項分析恐怕也終究是不可能的任務。

但我們真的可以透過這部著作來看透布迪厄作為一名社會學家的「實作」，是個絕佳的案例，是一本從根本上挑戰過往人們熟悉的「完成的作品」之作。布迪厄寫作、編輯和出版的用心，可以在他幾部重要作品中看到，卻難得有機會窺得他不知所云，或猶豫於字詞，或前後不一致的說法等，在學術作品未完成之前的一面。雖然布迪厄在分析馬內時，批判了「完成的美學」，但他自己也不敢赤裸地把未完成之作，甚至是不成形的手稿出版於世。

六、本書評價：異端分子布迪厄

布迪厄身後第一本書是他自己闡述學思歷程的自傳性文本《自我

國科會人文社會科學研究中心

分析綱要》。但從這本小書其實很難看出布迪厄對自己真正的想法，誠如其自己在扉頁所題「這不是一本自傳」，而是一部社會學分析的作品。《自我分析綱要》整本書的分析其實過於直接且殘酷。反倒是在《馬內》這本書中，透過對馬內的分析，我們看到布迪厄真正的自己。也是這種隱藏的投射，讓這本書增添了更多可以檢討之處。

首先，在《馬內》中，布迪厄不斷用畫家在象徵革命中的作為來反思自己作為社會學家的處境。誠如卡薩諾娃所言：

> 一整個課程和整本書透過談論馬內，其實是更縝密、更欲迎還拒、出人意料的一種新的自畫像之表現方式。讀者當可察覺，作者自己闡述如何發生「革命中的革命」的行動，是透過觀看「造成學院藝術革命的畫作」這件事，來造成藝術革命的（同時也藉此教人看畫）。（摘自《馬內》，原書頁 737）

換句話說，布迪厄透過馬內來闡述自己如何在各個不同場域發動「象徵革命」。將自我認同投射在馬內身上，布迪厄難得用單一個別的歷史人物來作為社會學分析的對象。因此，如同福樓拜對包法利夫人的期待，我們也可以從布迪厄的這本著作看出來，布迪厄其實意指「我就是馬內」（Manet, c'est moi.），雖然布迪厄並沒有這麼直說，但在字裡行間卻清楚地呈現出來。

而在 2013 年本書出版之後，也引發許多討論。一些法國媒體也爭相報導此書，或刊登對這本書的評論。統整主要的評論如下。

1. 馬內是異端

政治學者瓦里歐（Christophe Voilliot）（2014）直接取布迪厄的主張，稱馬內是繪畫上的異端，是針對制度來的。這並不算是真正的評

國科會人文社會科學研究中心

論，倒像是學者從自己的學科立場來呼應布迪厄的主張。這類解讀其實不少。有些評論者就聲稱馬內書中所要做的就是去捍衛前衛主義，是透過對抗民粹主義和智識主義來產生藝術革命。民粹主義就是透過人們在感受上的排斥所發生的藝術排斥現象。反之，智識主義則將知識轉變為象徵利益而佔有藝術：「我提出主張，我就有權力」（Loret 2013）。

2. 社會學家也是象徵革命者

有些評論者看出了書中的「雙效」，例如蘇歐（Suaud 2014）就指出，布迪厄想透過這本書去闡述藝術家和社會學家的相同處境：兩者其實都面對著相同的社會秩序，有他們自己的行事之道，所以可以說兩者是同源的。在美學上面的一種顛覆，就是作為一種象徵革命。同理，在社會學概念上的一種顛覆，也是作為一種象徵革命。所以其實這本書與其說是在講馬內，不如說是在講布迪厄自己。所以，評論者把標題設定為「社會學作為一種象徵革命」：透過馬內，可以看到社會學怎麼樣可以在所處的時代發動一次又一次的象徵革命。這論點與卡薩諾娃相近。

3. 布迪厄對馬內的分析仍有缺陷

亦有比較批判的觀點，例如索菲歐（Séverine Sofio）（2014）就認為布迪厄的分析犯了一些錯誤。針對內容來講，布迪厄在談馬內時，是建立在一種時序上面的討論。也就是說，他所談到的這些專家似乎在不同時代有不同講法，而沒有考慮到其實同時代會有很多種不同的講法。所以他忽略掉專家類別在時代之間的交叉，也就是同時代的異質性。另就藝術的分類而言，布迪厄處理得過於簡略。他以為寫實派就是寫實派、古典畫就是古典畫、印象主義就是印象主義。他把這些

國科會人文社會科學研究中心

人區隔得太清楚了。

事實上有些人沒辦法用這種方式來做區隔。也就是說，在藝術史裡面，其實人們不會這麼輕易把一位畫家歸類為寫實派或其他。最後，布迪厄過於集中在分析一名個體，即馬內。通常社會學的研究不會以一個人作為標的，而應該要考量一種集體性的表現。這部份其實有點弔詭。他既然要談革命，那為什麼集中在馬內這個人呢？雖然他有講到其他外圍的人，可是那個場域當中，似乎就只有馬內一個人出來單打獨鬥，去面對整個大時代，這樣講似乎有點是不是英雄主義呢？

4. 繪畫的社會學分析：布迪厄的亂入

就藝術社會學的傳統，布迪厄並非主流。而且他也不是第一位處理馬內的法國思想家。在布迪厄之前，巴塔耶（Georges Bataille）、傅科（Michel Foucault）等人都有過以馬內為主題的論著。巴塔耶的著作算是對馬內分析的經典之作（Bataille 1955），甚至許多後起之藝術史學者也都循著他的路徑探索馬內畫作之奧妙，例如弗萊德（Michael Fried）。而傅科 1971 年在突尼西亞針對馬內的演講錄（Foucault 2004），也是許多學者爭相引用的資料，與傅科其他的藝術相關著作（例如在《詞與物》〔*Les mots et les choses*〕中對委拉斯奎茲（Diego Vélasquez）「宮娥」之作，以及在與馬格利特談論「這不是一支煙斗」的文本等）一併被視為重要的藝術論著。甚至這方面的討論也影響到藝術史學家對馬內作品的理解方式（例如 Arasse 2004）。因此，這些相關的文獻，雖與布迪厄的取徑不同，卻也是相當重要的參考資料。然而除了傅科在突尼西亞的演講，布迪厄終於在第 18 講（原書 506 頁）提及，其他的相關研究都沒有提到。

除了前述思想家對馬內的興趣，社會學家也談到藝術，例如齊末

國科會人文社會科學研究中心

爾（Georg Simmel）（1916）研究林布蘭特（Rembrandt）、貝克（Howard Becker）（1982）研究現代藝術世界，甚至法蘭克福學派的美學理論。但這些藝術社會學傳統卻完全被布迪厄忽略。

在傳統藝術社會學之外，當代也有許多社會學家深入藝術領域，開創新路。但這些發展也不容於布迪厄，甚至包括他自己在高等社會科學院（EHESS）的學生海因里希。他在《馬內》書中對於海因里希的研究工作多有批評：主要是針對海因里希早期的著作，像是對梵谷的分析（Heinich 1991）。布迪厄這方面的批判後來成為海因里希在學院發展的枷鎖，她經過許多年的努力才得以脫離。在布迪厄過世之後，海因里希創作了幾部重要的作品，例如討論藝術菁英的現象（Heinich 2005），或談到當代藝術的典範等（Heinich 2014），都有其獨特觀點，也引發相當多的討論，自此才成為目前法國社會學界舉足輕重的藝術社會學家。

總之，布迪厄的稟性美學可說是藝術社會學的異端一脈，且未能立即產生革命性效果，即使他的門生也未必跟隨，比起馬內還是略遜一籌。

5. 與藝術史的不對稱對話

藝術史是一門專業，社會學家當然也可以試圖跨界對話。但布迪厄在《馬內》書中有相當的份量，是論及藝術史的地位，卻是針對社會學與歷史學的差異而為，不盡然是為了對話。這部份的討論與其說是在檢討歷史學，不如說是透過歷史學的現象來產生社會學的反身性，其實還是社會學的工作。之所以會有這樣的對話發生，主要還是藝術史向來是以作品與畫家作為對象，典型的藝術史之作如豪瑟（Hauser 1963）的作品，是以藝術品自己的內部史為基調，而排除了其他的脈絡條件。這樣的考量顯然是與社會學的關懷有非常大的差距，而完全

國科會人文社會科學研究中心

無法看出馬內是如何透過象徵革命來開啟現代藝術。

布迪厄比較推崇的藝術史取徑，是與他所謂的「歷史化」（historisation）有關聯的，像是德裔美籍的歷史學家潘諾夫斯基（Erwin Panofsky）為代表的圖像學（iconologie）、有社會情境考量的哈斯克爾（Francis Haskell）和巴克森德爾（Michael Baxandall）等。布迪厄在馬內書中的分析，在大部份的情況下，都把潘諾夫斯基的圖像學視為比較偏向學院觀點，而非稟性觀點的分析。相較於此，巴克森德爾對於「眼光」的主張（Baxandall 1972），就更接近布迪厄理念了。但這樣的引用，或者並非藝術史學者的學術旨趣，亦是值得商榷。

此外，布迪厄也多處提到哈斯克爾的工作。大部份社會學家都了解布迪厄在「品味」方面研究的貢獻。然而在藝術史領域，哈斯克爾幾乎同時，甚至比布迪厄更早投入到品味的研究（Haskell 1976）。而且哈斯克爾最早的重要著作之一，就是研究藝術家的贊助人（Haskell 1980），是一種完全建立在社會相對位置上的藝術分析，亦是布迪厄相當讚賞的取徑。至少這些藝術史學者提供我們一些基礎，好對布迪厄的分析在相關學術領域裡面可以找到定位。

布迪厄的藝術社會學終究有其對話選擇的偏好，更何況藝術的社會學的分析畢竟不同於藝術史。換言之，布迪厄的藝術社會學分析，也不過也就是眾多理解藝術的觀點之一。但對於無論是傳統社會學家的取徑，如齊末爾或貝克所做的，或是布迪厄的場域與稟性取徑，乃至於海因里希晚近的工作，都對藝術社會學的發展帶來許多可觀的機會（Zolberg 2015），而這些都值得期待。

上述的回應，多少也可以回答何以會有「布迪厄效應」：如果沒有從社會學家布迪厄的稟性來了解他如何選擇馬內為研究對象、如何用他一貫的理論架構來處理象徵革命、如何主張他的方法必須如馬內作畫一般必須重新被認識、被檢驗，就有可能只看到「這是布迪厄式的

國科會人文社會科學研究中心

藝術研究」，就直接把裡面的一些專有名詞用在自己的研究裡，卻可能淪為概念的誤用。

七、本書使用方法建議

對於熟悉布迪厄理論的讀者而言，習慣於他的用字遣詞和思維方式，在閱讀本書的過程中有所助益，畢竟布迪厄原本第一年的課程主題就是把馬內效應作為場域概念的運用實例。但對於不習慣布迪厄的讀者來說，也沒有什麼不好的，因為這本書引用了許多非社會學領域的素材，無論是研究的對象或採用的文獻，對社會學領域的讀者同樣是很大的挑戰。

也因為這些超出社會學傳統之外的大量引用，使得布迪厄操作起這項馬內研究的大工程，處處留下易被攻擊的弱點，他必須一再修改調整說法，難以一氣呵成。這也使得全書閱讀起來，不似布迪厄慣常之作，卻又撐張出某種想要總結一些什麼的氣勢來。或者，我們可以把這本書視為布迪厄未及完成的〈女神遊樂場咖啡廳〉，也就是馬內臨終之前耗盡力氣完成的代表作品。然而，馬內終究是畫完了，布迪厄卻未能如願。

這一門課雖秉持法蘭西公學院之精神，讓前沿的學術成果可以向公眾開放，使庶民亦得一窺堂奧之妙，但正如前述，課程內容涉及布迪厄近四十年的社會學思想，並融入以法國中心的十九世紀藝術史的豐富素材，就思考面和知識面而言，都不是一般人輕易可及。筆者於 2001 年抵法留學時，布迪厄已經講完了馬內十八堂課。雖未能躬逢其盛，但耳聞旅法友人分享經驗，雖有社會學背景，但在馬內講堂內的感受，就只能以「親睹大師風采」一言以蔽之，完全無法聽懂其內容。

無論如何，這是一本有一定門檻卻又值得細讀、份量足夠卻尚未完成的經典之作。讀者可以用參與大師講座的態度，按照自己的時間

國科會人文社會科學研究中心

規劃，花十八堂課的時間來掌握布迪厄的學思精華。但基於譯注者的身分，並不建議一口氣讀完全書。推薦的讀法，仍然是循序漸進，逐課細讀，配合每一講帶出的概念，往前重新思考，往外擴張連結。當完成十八講之後，雖然意猶未盡，卻會發覺已經走過千山萬水。對十九世紀的那場象徵革命，那些進入到現代繪畫之前、黎明曙光下原本模糊的人物，忽然間都變得清晰。這是布迪厄用他的社會學框架，提供給大家的一副眼鏡。

更精確而言，閱讀本書的基本要求，除了應逐步認識布迪厄的理論架構，另亦必須相當程度掌握十九世紀法國社會中的藝術文化與政治環境背景。在與布迪厄的社會學理論主張連結，並延伸至法國藝術史的建議，原書的注解發揮相當大的功能，對於延伸課程內容所需之閱讀素材與重要背景，提供不少有用的訊息。另外，特別針對本地讀者的需要，譯者亦在書中提供的相當份量的譯注。但若讀者意欲充分理解書中的內容，無論注解或譯注，都仍屬不足。

若有讀者想要更徹底明白布迪厄在此書中的立論，或有教師想以此書為課程教材，就需要更廣泛地閱讀相關著作，包括《藝術的法則》、《巴斯卡的沉思》等布迪厄「基本款」的專書。另外，馬內同時代人的作品，像是馬拉美和左拉的著作、普魯斯特的馬內回憶錄等，除了是本書重要的文獻，也同時作為研究的素材。而布迪厄引用最多的，當屬幾位特定的藝術史學者。這些布迪厄在馬內講座裡推崇過或經常對話的對象，將在底下予以概要介紹，並提出其代表著作。

（1）潘諾夫斯基

歐文．潘諾夫斯基（Erwin Panofsky, 1892–1968），德國猶太裔藝術史學者，圖像學的奠基者。曾任德國漢堡大學藝術史教授，於 1930 年代納粹時期移居美國，任教於普林斯頓大學，主要著作如《圖像學研究》、

國科會人文社會科學研究中心

《視覺藝術的意義》（*Meaning in the Visual Arts*）等，都是在移居美國時期發表。在本書中，布迪厄非常推崇潘諾夫斯基，並自稱是第一個把他引入到法國的。在本書中用到的著作主要有以下兩部：

Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. Boulder: Westview Press, 1972.

Gothic Architecture and Scholasticism. St. Meinrad: Archabbey Press, 1951.

（2）巴克森德爾

麥可．巴克森德爾（Michael Baxandall, 1933–2008），為英國藝術史學家、藝術家，推動「新藝術史」學派。曾任職牛津大學、倫敦大學瓦爾堡研究院。1982 年開始往美國學界活動，1996 年在加州大學柏克萊分校以榮譽教授退休。在本書中，布迪厄特別強調巴克森德爾的「眼光」論，而與「稟性」可相呼應。事實上，在布迪厄更早的著作《藝術的法則》書中，第三卷就有一章特別談到「眼光的社會生成」（Bourdieu 1992: 510），用以闡述巴克森德爾的概念如何可以用在社會學的析。《馬內》書中引用最重要的著作是：

Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style. Oxford/London/New York: Oxford University Press, 1972.

（3）哈斯克爾

法蘭西斯．哈斯克爾（Francis Haskell, 1928–2000），英國藝術史學家，曾任英國牛津大學教授、歐洲皇家學院或科學院院士、美國哲學院院士。哈斯克爾的研究不但改變了英語國家傳統藝術史，也拓展了義大利、法國等其他歐洲國家的文化史探索。其中，《贊助人與畫家》（*Patrons and Painters*）是針對藝術贊助人最有影響力的研究，也是這本著作

國科會人文社會科學研究中心

讓布迪厄看到藝術史學家中的共鳴者。另外「品味」也是二者共同的語言。哈斯克爾著作等身，但本書只提到二部，可代表性地閱讀參考。

Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France. London: Cornell University Press, 1976

Patrons and Painters: A Study in the Relation between Italian Art and Society in the Age of the Baroque. rev. edn. London: Yale University Press, 1994.

（4）弗萊德

麥可．弗萊德（Michael Fried, 1939–），美國當代藝術史家和藝術批評家，是少數對馬內有體系研究的美國學者，晚期現代主義理論的代表。擔任霍普金斯大學人文學科的波恩講席教授。在布迪厄的討論中，弗萊德的形式主義內部觀點成為一個對照組，反映出「來源」的概念在理解象徵革命上的荒謬。但布迪厄仍然肯定弗萊德的努力，特別經由以下兩部著作。

Painting Memories: On the Containment of the past in Baudelaire and Manet. *Critical Inquiry.* 1984, 10(3): 510–542.

Manet's modernism: or, the face of painting in the 1860s. Chicago: Chicago University Press, 1998.

（5）克拉克

提摩西．詹姆士．克拉克（Timothy James Clark, 1943–），英國藝術史學家、作家，在英國及美國幾間大學教授藝術史，其中包括利茲大學、哈佛大學與加州大學柏克萊分校。他將現代畫作視為現代生活中社會及政治情境的反映。也是布迪厄所稱外部史的代表人物。但在許多講裡，克拉克卻成為典型的反面教材，是「短路」的範例，而被布迪厄稱為社會學素養遠不及藝術史素養的學者。最重要的作品當屬這本《現代生活》。

國科會人文社會科學研究中心

The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers. New York: Knopf, 1985.

（6）博姆

阿爾伯特・博姆（Albert Boime, 1933–2008），美國藝術史學家，著有超過二十本藝術史專書及許多篇藝術史研究。曾任石溪大學教授，後在加州大學洛杉磯分校擔任藝術史教授三十年，直到過世。在馬內課程後段幾講中，博姆頻繁出現，原因在於他對印象派斷裂性的詮釋深受布迪厄讚賞，是符合布迪厄稟性美學的主張。主要作品當屬此部分析法國繪畫的經典之作。

The Academy and French Painting in the Nineteenth Century. New York: Phaidon, 1971.

（7）懷特

哈里森・懷特（Harrison Colyar White, 1930–），美國社會學家，在社會網絡領域有巨大的貢獻，發展一系列社會結構的數學模型。待過普林斯頓大學、芝加哥大學、哈佛大學，最後從哥倫比亞大學社會學系榮譽退休。懷特這本藝術史作品是他早年與學藝術史的第一任妻子辛西亞（Cynthia A. White）共著。後來他也不再有這領域的研究。但此書已經儼然是藝術社會學的經典。布迪厄非常推崇，但在課程中引用的是法文譯本，書名與原英文本有異。

Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World. Wiley, 1965.

（8）布伊永

讓－保羅・布伊永（Jean-Paul Bouillon, 1941–），法國藝術史學家，研

國科會人文社會科學研究中心

究主要集中在十九世紀、二十世紀的法國藝術史。大部份職業生涯在克萊蒙－奧弗涅大學度過，曾任法國藝術史委員會執行委員會副主席。布伊永將藝術「工作」視為生產，從商品視角來處理藝術家協會的作法，深得布迪厄之心，在前半部十八講和後半部的手稿中，都經常提出討論。主要作品即下面這本書。

Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du xixe siècle. *Romantisme*.1986, 54: pp.89–113.

（9）格林伯格

克萊門特．格林伯格（Clement Greenberg, 1909–1994），為美國猶太裔隨筆作家，也是視覺藝術評論家、形式主義美學家。另有筆名 K. Hardesh，關注 20 世紀中葉的美國現代藝術。他對前衛的主張甚得布迪厄讚賞。主要參考的著作如下。

Modernist painting. *Art and Literature*. 1965, 4: pp.193-201.

Avant-Garde and Kitsch. *Partisan Review*, 6(5), 1939 ; *Art et culture*, Paris, Macula, 1988 [1961].

參考文獻

Arasse, Daniel (2004) *Histoires de Peintures*. Paris: Denoël.

Bataille, Georges (1955) *Manet*. Genève: A. Skira.

Baxandall, Michael (1972) *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford/London/New York: Oxford University Press.

Becker, Howard S. (1982) *Art Worlds*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Bona, Dominique (2000) *Berthe Morisot: le secret de la femme en noir*. Paris: B. Grasset.

Bourdieu, Emmanuel (1998) *Savoir faire : contribution à une théorie dispositionnelle de l'action*.

國科會人文社會科學研究中心

Paris: Éd. du Seuil.

Cachin, Françoise (1994) *Manet, «J'ai fait ce que j'ai vu».* Paris: Gallimard.

Clark, Thomas James (1985) *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*. New York: Knopf.

Duret, Théodore (1906) *Histoire de Édouard Manet et de son œuvre*. Paris: E. Fasquelle.

Foucault, Michel (2004) *La peinture de Manet.* Paris: Éd. du Seuil.

Fried, Michael (1984) Painting Memories: On the Containment of the past in Baudelaire and Manet. *Critical Inquiry* 10(3): 510–542.

——(1998) *Manet's modernism: or, the face of painting in the 1860s*. Chicago: Chicago University Press.

Hanson, Anne Coffin (1977) *Manet and the Modern Tradition*. New Haven and London: Yale University Press.

Haskell, Francis (1976) *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*. London: Cornell University Press.

——(1994) *Patrons and Painters: A Study in the Relation between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*. rev. edn. London: Yale University Press.

Hauser, Arnold (1963) *The Philosophy of Art History*. Cleveland: The World Publishing Company.

Heinich, Nathalie (1991) *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*. Paris: Éditions de Minuit.

——(2005) *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Gallimard.

——(2014) *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*. Paris: Gallimard.

Loret, Eric (2013) Bourdieu à fond les Manet. *Libération*. mis à jour le 2 novembre 2013 à 12:11. http://next.liberation.fr/culture/2013/11/01/bourdieu–a–fond–les–manet_944035

Panofsky, Erwin (1972) *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Boulder: Westview Press.

——(1951) *Gothic Architecture and Scholasticism.*

Pinto, Louis (1998) *Pierre Bourdieu et la théorie du monde social*. Paris: A. Michel.

國科會人文社會科學研究中心

Rand, Harry (1987) *Manet's Contemplation at the Gare Saint-Lazare*. Berkeley: University of California Press.

Reed, Arden (2003) *Manet, Flaubert, and the Emergence of Modernism*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.

Rubin, James Henry (2008) *Impressionism and the modern landscape: productivity, technology, and urbanization from Manet to Van Gogh*. Berkeley: University of California press.

Sapiro, Gisèle (2012) Une féconde révolution symbolique. *Le Monde*. Mis à jour le 23.01.2012. http://www.lemonde.fr/idees/article/2012/01/23/une-feconde-revolution-symbolique_1633317_3232.html

Simmel, Georg (1916) *Rembrandt:Ein kunstphilosophischer Versuch*. Leipzig: Kurt Wolff.

Sofio, Séverine (2014) « Manet », *Sociologie*, Comptes rendus, 2014, mis en ligne le 27 août, http://sociologie.revues.org/2266

Suaud, Charles (2014) Pierre Bourdieu: la sociologie comme « révolution symbolique». *Recherche en soins infirmiers* 1: 81–94.

Voilliot, Christophe (2014) Lecture de Pierre Bourdieu, Manet. Une révolution symbolique. http://histoire19.hypotheses.org/1085

Wilson-Bareau, Juliet (1998) *Manet, Monet, la gare Saint-Lazare.* Paris: Musée d'Orsay.

Wölfflin, Heinrich (1932[1915]) *Principles of Art History*.

Zolberg, Vera (2015) A cultural sociology of the arts. *Current Sociology Review* 63(6): 896–915.

國科會人文社會科學研究中心

謝誌

6 編者感謝布魯諾・奧拜克（Bruno Auerbach）、洛荷・布迪厄（Laure Bourdieu）、西蒙・布迪厄（Simon Bourdieu）、依內絲・匈貝（Inès Champey）、奧立維耶・克里斯汀（Olivier Christin）、阿德里昂・費雪（Adrien Fischer）和吉勒・洛特（Gilles L'Hôte）參與本書的編輯。同時也要感謝在布迪厄從事馬內研究時，曾受諮詢或予以協助的國內外人士，特別是兩位直接參與合作的同仁柔欣・克里斯汀（Rosine Christin）和馬丁・德維（Martine Dévé）。

國科會人文社會科學研究中心

法文版編輯者言

7 這本書結合了布迪厄在 1998–1999 與 1999–2000 年間於法蘭西公學院（Collège de France）的授課內容，以及一份以馬內為主題的未完成手稿。這份手稿早在 1980 年代就開始寫作，一直到這位社會學家離世之前仍在進行，而在這本書中呈現的最終樣貌，仍是未完成的。手稿由布迪厄和他的妻子瑪莉－克蕾兒（Marie–Claire）共著。布迪厄的妻子一方面隨同投入在資料收集的工作，另一方面也貢獻於理念。這份手稿與兩年課程的標題是由編輯者訂定。這些不同文稿的建立是循 2012 年出版的《國家論》（*Sur l'État*）[1] 編輯路線而建構。

法蘭西公學院課程的謄稿是參酌布迪厄自己修訂會議和討論課講稿的方式，包括在風格上、口語表達上的贅詞修正（像是疊句、口頭禪等），並且也去除一些離題，或太隨性開展的議題。而在這些一般性的原則之外，也為了如同布迪厄自己所承認的，在分析工作上的不完整性，而有額外的一些處理。更確切而言，出版這本書的核心旨趣之一，就在於其乃一項進行中的工作、形成中的思想，即如英文所稱 *work in progress*，表現出來的與原本預設內容有變化、猶疑不定、推論中斷、部份即興的或草擬的文稿，以及三不五時為了引起聽眾注意的
8 反覆和回顧：這些在口語上不致造成問題，但若要忠實謄出為文稿，就真有難處。要是布迪厄可以把課程內容按照原本規劃「重寫」出來，那就不會有什麼問題，但是他並沒有做到。如此一來，就有一項重要的任務來到我們眼前，也就是將他根據授課筆記朗讀的內容，連同他即興提到的部份，予以重新整合。具體來說，放在破折號之中的，是針對特定主題而展開的論證；若是口述內容與原本論證的路線脫離了，

國科會人文社會科學研究中心

就以括號標起來；而若是所論太長，就成為通篇中有個別標題的一節。因此，分節、分段、下標題、加句逗號、增補文獻和注解等，都是編者做的。另外，也為了不讓這本書太龐大，注解的部份盡量限定在提供必要資訊的參考文獻，只為輔助理解有暗示性的段落，或讓一些過於簡略的地方有脈絡性。而關於布迪厄提及的馬內同時代人物（藝術家與評論家）的生平資料，則按照通則，就是隨著課程進行過程中分析之需要，透過他提供的內容來說明一些較不為人所知的人物。

在手稿的部份，原本作者提出的參考文獻，若有殘缺也都補齊了。如同對課程部份所做的處理，文中亦增加若干附注以利於讀者理解，包括解釋、注解和說明等。如前所述，這本作品是未完成的，已寫的部份穿插著長短不一的段落，依然處於草稿樣貌，有些採斜體字表現〔按：繁體中文版以宋體字型表示〕，甚至還留有旁注的狀態，但仍保留其不完整的形式出版。這樣做的想法是讓人知道布迪厄是如何工作，揭露出他產生作品的秘密。雖然把課程內容和手稿放在一起會有部份重複的段落，但並沒有把這些部份刪除，為的是讓這種重疊性造成互補的效果。然而確實也有些部份被刪除了，原因會在編者刪除之處說明。 9

在課程內容與手稿之間有一篇克里斯多福．夏勒（Christophe Charle）所撰的〈未竟之作〉（*Opus infinitum*），是為這些討論馬內的作品在布迪厄的著作中定位，並說明其起源。從布迪厄最初開展相關議題的狀態談起，一直到後續的發展與可能的轉變。芭絲卡．卡薩諾娃（Pascale Casanova）寫的短結語〈自由藝術家的自畫像〉（Autoportrait en artiste libre），則作為這本書的終結。她主張在畫家和社會學家之間有共通性，而這也是布迪厄分析馬內的動力之一。她也指出要進行「象徵革命」必須要付出可觀的代價，如同布迪厄所稱的「很奇怪」，這些難能成功的個體，將其在一個體系中所擁有的掌控力，轉而用來對抗這個體系，並予以顛覆。

國科會人文社會科學研究中心

附錄是提交給法蘭西公學院的課程摘要，以及人名、主要概念名詞和畫作索引。

最後，關於馬內和其他藝術家的畫作，尤其是在布迪厄的分析中用到最多次和最深入的作品，都集中放在書的中間位置。在這些畫作首次出現時，後面會附上一個以括號標示的編號，可供讀者對照。

【譯本頁碼說明】

本書在內文與索引指涉的「此書頁碼」，均指標示在書籍兩側的「法文版原書頁碼」。

為促進理解，若干詞彙在放上法文原文的同時也附上英譯版的譯詞，並以分號區隔。

國科會人文社會科學研究中心

第一部份

馬內效應：法蘭西公學院課程 1998-1999

國科會人文社會科學研究中心

第 1 講

1999 年 1 月 6 日

●課程目標：由馬內揭開的象徵革命 ●完成的象徵秩序 ●彭皮耶畫 ●現代藝術的建構：鬥爭的賭注 ●括弧：社會問題與社會學的問題 ●國家藝術與前衛的學院主義 ●仿革命 ●關於科學民粹主義之括弧 ●一項不可能的研究計畫：評論的空間 ●從平庸到憤爭 ●充滿著不協調的畫 ●尊貴與不重要的碰撞效應 ●在階序之間的親近性 ●「寫實主義／形式主義」的錯誤對立

國科會人文社會科學研究中心

課程目標：由馬內揭開的象徵革命

13 我將在今年向各位講述由馬內（Édouard Manet，1832–1883）所開啟的，一場可稱為成功的象徵革命。我打算讓你們瞭解這場革命本身，知道它是如何的獨特，同時也讓你們瞭解那些促成這場革命的作品。簡單來說，我想嘗試讓大家明白象徵革命的概念。

如果說象徵革命特別難以理解，而已經成功了的革命又尤其如此，這是因為其中最困難的地方，在於人們是透過由象徵革命所生成的結構，去觀看這結構，使象徵革命常常被視為理所當然的。換言之，就像偉大的宗教革命一樣，象徵革命不僅搞亂了認知結構，而且有時候
14 更相當程度顛覆了社會結構。在革命成功之後，會產生新的認知結構，而新的結構會普遍、擴散、並且被社會世界的認知主體所吸收，於是就變得不易辨識。我們認知與評價的範疇，也就是我們在日常用來理解世界表徵和世界本身的一切，都是從這個成功的象徵革命產生的。因此，從這革命而生的世界之再現是顯而易見的——是如此顯而易見，

以致於馬內的作品不僅引發了憤爭（scandale），本身還是令人震驚的對象，成了一樁醜聞（scandale）。換句話說，人們其實是經歷了一種反轉的秩序。

我將試著在這第一回課程當中，用比較抽象的方式，讓你們體會我所說的，而這不像表面看來的容易。這個從支持到反對的翻轉，讓人們看不見也不能理解集體改宗（conversion）工作，此一工作是創造一個新的世界的必要條件，而且我們的眼光正是這個新世界的產物——在此我故意用含有宗教意味的「改宗」一詞。❶顯然，當我使用「眼光」（œil）這個詞的時候，要表達的意思是一種由社會建構的器官，就如同《十五世紀義大利的繪畫與經驗》（*L'Oeil du Quattrocentro*）❷這本很棒的書，作者巴克森德爾（Michael Baxandall）❸在書中試著分析歷史眼光的社會生成（genèse sociale），也就是一個混合各種知覺範疇的系統如何生成。[1]此處嘗試著要分析的這項「改宗」工作，唯有當我們徹底改變（conversion）自己的觀看方式後，才能夠妥善理解它。更進一步來講，我們若要能好好理解「改宗」，就必須努力「去平常化」這場革命；因革命之故，使得人們覺得許多事物稀鬆平常，而正是這場革命形塑了人們如今觀看事物的方式。換言之，革命造就的客觀與身體化之結構，正好就是我們視野可以開啟的地方。

---

❶ 譯注：布迪厄在此次課程中經常使用宗教現象來進行對比。這種作法在其早年針對語言與象徵資本相關的著作中就已經存在。例如 1982 年《言下之意》（*Ce que parler veut dire*）一書，使用了非常多的宗教案例來解釋象徵資本。此處的「改宗」並非意指改變或皈依一個全新的宗教，像是從天主教改信伊斯蘭教，而是指因為對教義詮釋的改變，導致宗教儀式的改變。例如宗教革命就是一項重大的改宗。因此過往有些布迪厄著作的中譯版本以「皈依」翻譯此詞，並不恰當。

❷ 譯注：這本書在翻為法文時採用另一個書名，即《文藝復興時期的眼光》。

❸ 譯注：巴克森德爾是英國藝術史學者，出身於藝術史重鎮之倫敦大學瓦堡學院（Warburg Institue），曾於加州柏克萊大學任教。其關於「時代眼光」（period eye）的論著已成為藝術史的經典。

國科會人文社會科學研究中心

我在這裡刻意用平常化（banalisation）與去平常化（débanalisation）這兩個單詞，其實是為了翻譯俄國形式主義的陌生化（*estrangement*），[2]
15 並且也是為了調和兩個原本無關的傳統：俄國形式主義傳統和韋伯的傳統——韋伯（Max Weber）主張的卡理斯瑪（charisme）的例行化（routinisation）[3] 或平常化。象徵革命其實是典型的卡理斯瑪式革命，如同偉大的宗教創始人建立的宗教，卡理斯瑪式革命是以心智結構的形式來發起的，所以這種革命也就傾向讓這些日常（banalisées）範疇例行化和平常化，而這些日常範疇正是革命去平常化的對象本身，同時也是去平常化行為之標的。杜斯妥也夫斯基（Fédor Dostoïevski）的小說中，有一個宗教大法官（Grand Inquisiteur）的悖論，[4] 或更確切來說，這個悖論的原則，正好就是分析的內容。宗教訊息，特別是其中有顛覆性的力量，正是在宗教變得成功而且普遍的時刻會造成宗教訊息的自我毀滅，對此我一點都不感到意外。

完成的象徵秩序

為了讓你們瞭解我所試著講述的象徵革命，我用一種也許有些抽象的方式，這個概念原本就難以瞭解，或許首先應掌握由馬內顛覆的象徵秩序，以及秩序是由什麼組成——完成（accompli）的象徵秩序是理所當然的、沒人會去質疑的那種秩序。換言之，完成的象徵秩序會「佔滿」（*complit*），[5]〔確保〕這種象徵秩序被認知為想當然爾、理所當然的（*taken*
16 *for granted*）。為了盡全力重建象徵秩序，就必須考量所謂「本來就是這樣」的經驗是絕對不尋常的，卻很弔詭地顯得尋常：之所以不尋常，是因為這必須假定在我們所認知的世界客觀結構，與我們用以認知的認識結構之間，有一種近乎完美的結合。因為它們之間沒有不調和、不和諧、不一致，這種直接的連結關係，就生成了「就是這樣」、「本該如此」、

國科會人文社會科學研究中心

「沒有其他可能」等等的經驗。傳統的象徵秩序其實是一種令人無法去思考其他可能性的秩序，也就是所有其他的秩序都無法被想到，也不存在任何的知覺範疇使人想到任何其他的秩序。例如烏托邦可說是被徹底完成的象徵秩序排除在外，雖然實際上沒有任何象徵秩序可以永遠徹底完成，除非是在所謂的「原初」社會，這些社會與其他文明完全沒有任何形式的接觸，這表示他們將所經驗到的自然（*phusis*），開始理解為一種律法（*nomos*），而律法則是立基於規約（convention）、秩序（ordre）、法律（loi）的任意性上。瞭解象徵秩序就是去瞭解，「社會世界的客觀結構」與「認知結構」之間的合致關係；也就是採取一種民俗學家的觀點，而不是在世界之外的觀點，不是一種規範性的觀點，既非揭發的觀點，亦非平反的觀點。還有，就我所談到的揭發之觀點，是已經包含在我們所講、所使用的語言之中了。

彭皮耶畫

我們接下來要談彭皮耶畫（peinture pompier）——彭皮耶（pompier）[6] 這個詞是學院的用語，後來也成為畫室學徒（rapins）[7] 之間的用語——其實就是指我們現在所謂的古裝效果（les péplums），也就是作品裡面的人物是穿著古代的服飾。面對這些彭皮耶畫的生產，像是在奧賽美術館（Musée d'Orsay）可看到的一些零星畫作，我們至今仍在意它們的存在，未將其忽略。我們其實是在譴責與平反之間擺盪。我們有時會說這是已經終結了、過時的藝術，就好比今天人們常常在講——在知識界和藝術界的爭論裡面，最極端的武器就是向對手說他的時代已經結束了，他已經進入歷史了（我們想比較客氣時，則說這已經是古典的了，而如果我們要致人於死地，就說他的時代已經成為歷史或結束了）。彭皮耶畫其實已經被廢除掉、被挪移到古代去、 17

國科會人文社會科學研究中心

已經過時了，或者在一些情況下——而這是愈來愈普遍的看法——成為被平反的對象。現在有些人會說：「總算，彭皮耶畫也不算那麼差」，而我也將為你們引述一些傑出且值得尊敬的人所說的話，他們試著證明彭皮耶畫在許多方面並不像人們說的那麼沒有價值——然而這很弔詭，保守的想像是無窮的。例如人們主張一個事實——此說法真實無誤——也就是相較於打倒他們的革命性畫家，彭皮耶藝術家的社會出
18 身通常比較不顯眼。這是一個有趣的社會弔詭：在跟社會秩序相關聯而相對自主的世界——也就是我所稱的場域（champ）——裡面，革命者通常是擁有優勢的那些人、有錢人。馬內就是一個例證，而且他的革命者稟性（disposition），確實是基於他是優勢者的事實，可能更是因為如此，他開啟的革命才得以成功——這將是我要發展的一項研究議題——如果不是馬內擁有大量的資本，那麼事實上，他很難成功，資本不單只有學院裡面的實力和認證，還包括社會資本、關係，及其與友人交往帶來的這些象徵資本等等。我們所談的並非死亡或埋葬等經常在歷史中處理的情況。我們常常傾向歷史主義或相對主義的愚拙觀點，認定在前文本（prétexte）之下沒有所謂的歷史真實性，歷史學家也在歷史之中，所以沒有辦法從歷史中得到真實客觀的情況。就歷史學者爭論的意義而言，這也是歷史的爭論，其實經常還是根植於更難解的社會爭論中。

我認為將馬內的革命歸類為「印象派革命」是錯誤的：我認為他幾乎與印象派毫無關係，這是一種範疇的錯誤，如同哲學家所說，將馬內放入他一直保持距離的一類，馬內不僅是為了區別自己，更是為了其他的目的。馬內開啟的革命基本上是現代藝術的革命，是歷史籌碼、論戰的籌碼。

國科會人文社會科學研究中心

現代藝術的建構：鬥爭的賭注

我將很快來說明，今日圍繞在現代藝術上的論戰。現代藝術其實是一個非常籠統的定義。事實上，應該要來為所謂現代藝術的建構進行分析。過往曾經有過社會歷史的分析綱要，研究奧塞美術館的建構，研究在奧賽美術館展出畫作的構成方式。可能的話，應該要更進一步地分析這些（我在這裡用條件式的語句來講，❶ 原因是我自己其實不想要做這樣的事情，因為這並不是我的課程目標。但是我講這麼多，是為了讓大家瞭解我提出來的這些不是學院的問題）。 19

可以說奧賽美術館具有現代藝術革命的一種半歷史化的特徵：在奧賽美術館裡面，他們把馬內的老師庫屈賀（Thomas Couture）很有名的那幅——〈墮落的羅馬人〉（*Les Romains dela décadence* 1847）〔編號 10〕—— ❷ 非常顯眼地放在馬內著名的〈草地上的午餐〉（*Déjeuner sur l'herbe* 1863）〔編號 1〕對面。❸ 但這只呈現一部份的半歷史化，而且意義曖昧不明，而我們能問道，這是否有好好脈絡化，還是為了要平反。庫屈賀的畫在這裡是作為一種對照嗎？是為了讓人去想到那些馬內建立起來的、並嘗試駕馭的新風格？或者它在那裡首先是作為一種階段性的表現，就如同在所有的時代中，總會有屬於某個藝術的特有時刻，

---

❶ 譯注：條件式（la conditionnel）是法語中用來表達不同於現狀的一種語法，可以用來表現建議、猜測、願望、想像和不確定等狀態。

❷ 譯注 ：馬內從 1850 年開始，約有六年時間在庫屈賀的畫室中接受繪畫訓練，奠定了他的繪畫基礎。庫屈賀是當時學院派藝術的指標性人物，擅長歷史畫，〈墮落的羅馬人〉是他最具代表性的作品。

❸ 譯注：奧賽美術館原先是火車站，是由巴黎到奧爾良的鐵路起點，於 1986 年重新整理後作為收藏十九世紀末到二十世紀初藝術的展館。馬內和庫屈賀的這兩幅畫作在此之前都在羅浮宮展出，是在 1986 年才重新被安排放在奧賽美術館裡面。2015 年，在奧賽美術館中，兩幅畫已經被分開展示，〈草地上的午餐〉位於五樓展場，與其他印象派畫作並陳，〈墮落的羅馬人〉則展於一樓中央走道。

國科會人文社會科學研究中心

而為這個時刻來平反呢？所以，奧賽美術館表現出來的歧義性，也因為當前的許多爭論更加明顯。我並沒有這些爭論的來龍去脈之細節，但要弄出來也很容易：你們多少也聽說過，由多梅克（Jean-Philippe Domecq）在《精神》（*L'Esprit*）這個雜誌所引起的爭論[8]——這是偶發的事件嗎？——然後，《世界報》（*Le Monde*）跟著這個爭論也開始討論起來——這也是偶發的事件嗎？——有諸如此類的事情發生。這場辯論旨在質疑所謂的「革命者」，正如常見的情況那樣，人們從革命者
20 當中存在著若干騙子、機會主義者、操縱者的事實，就導向一個推論，也就是質疑當代藝術是否真的具有顛覆意圖。

括弧：社會問題與社會學的問題

（我之所以提到這個問題，有兩個原因。第一個原因是，要知道這個問題本身就很困難，部份是因為我們仍處於當下的情境，我相信這件事非常重要：社會科學通常是反抗社會世界的，而且與社會世界相互斷裂。而如同我喜歡一再說的，社會問題並不是好端端地在那裡等著成為社會學的問題。通常最熱門、最棘手的社會問題往往是最難被轉換為社會學的問題。社會學家並不是拿著社會問題，就像拿著已被製造出來的、預先做好的現成物〔*ready-made*〕，把它們帶到實驗室裡面分析。社會學家的第一件科學工作，他的第一步，就是要去跟社會問題保持一定的距離，這樣他才能夠將其轉換成為社會學的問題。事實上，在這一年裡面，在談與馬內有關的現象時，這些其實都還是屬於社會問題，而且裡面有很多非常燙手的社會問題，或許比以往都還要燙手，而粗略來說，這些都還在一個重建〔restauration〕的階段——不只在藝術領域——[9]所以事實上，馬內所完成的藝術革命，今天來看是一個燙手的社會問題，而尚未成為社會學的問題。

國科會人文社會科學研究中心

第二個理由在於，我想要談論的是馬內引來的異端、他引來的異端之中的象徵秩序、他所完成並且由他引致一些人來完成的改宗。我希望能透過比較的方式讓你們理解這一切分析，並且在當下存於你們心中。相反地，再來談一次人們常說的，不是要把當下從想法中排除，如同優秀的歷史學家所做的那樣，相反地，我要提出一些被書面寫下的、關於馬內的例子。一種被排除的、未經分析的當下，重新進入研究者的無意識，並能導引其分析的程序、其假設、對問題的全面關照之類。換言之，我認為歷史學家對其歷史對象的當代對等參照進行研究很重要：舉例而言，若他們研究《方法論百科全書》〔*Encyclopédie méthodique*〕的出版者潘寇克〔Charles-Joseph Panckoucke〕，那麼也該研究格拉塞〔Grasset〕出版社——不，格拉塞是很糟的例子，應該要用另一個比較高尚的例子。我這注解就此打住。）

21

國家藝術與前衛的學院主義

我要很快描述一下我所提到的持續存在的比較。在馬內崛起的第二帝國時期（1852-1870），法國藝術處於國家藝術的狀態，當時有沙龍、法蘭西學會（Institut）、美術學院（Beaux-Arts）、博物館，簡單來說就是官僚體系，可以說是用來管理公眾的品味。[1] 我後面會再回過頭來談這些機構。人們會依照標準選出作品向公眾展示，這標準讓人知道作品被展出是因它值得，而沒被展出的作品則不值得；因此會有真正的藝術和非藝術之別——博物館今日依舊持續產出這些分級、評等。什麼是一件作品、或是一件可以被博物館收藏的作品呢（比方杜

[1] 譯注：法蘭西學會（Institut）下包括法蘭西藝術院（Académie des beaux-arts，後簡稱學院〔l'Académie〕），屬於官方機構；負責美術教育的機構則是美術學院（École des beaux-arts，或作 Beaux-Arts）。

國科會人文社會科學研究中心

22 象〔Marcel Duchamp〕的尿斗）？[10] 國家很清楚地介入審美秩序，它宛如創造範疇與等級的單位：它本身是一種分級的機構。其實我們在今天也有相對應的機構，像學術機構、學院和沙龍等，產生了所謂的學院藝術。我們其實可以問一個問題：在今天，博物館、博物館裡的典藏人員、對藝術家的補助獎助金、或採購畫作等，會不會也同樣製造出所謂的學院藝術，或使得特定的藝術作品學院化？這裡有個問題應該要提出來——就如同我的同事福馬羅利（Marc Fumaroli）提出的許多嚴肅而尖銳的問題，是關於國家藝術造成的學院主義，雖然我沒有完全同意他，但某種程度而言，當今是否也有著所謂國家藝術造成的學院主義？[11]

談了這些學院主義的主題之後，〔重要的是〕這與前衛的學院主義有關。馬內的情況更加簡單：當時存在著與學院主義的斷裂，存在著被制度譴責的創新者，並且譴責他們的制度也存在。至少要有三、四十年才能夠建制一個新的學院制度、一種前衛的學院主義、或一種學院的前衛主義，這就使國家在藝術制度中的介入成為問題，並且也讓被制度所聖化的藝術家之本真性（authenticité）成為問題。我們可以說，這是當今評論家面對的主要問題之一，而不只是在造型美術的領域，甚至在文學領域也是：要如何區辨仿革命的犬儒者和真正的革命者呢？條件是否就像圍繞著馬內的爭辯所談，在於其誠心（sincérité）呢？人們會自問，若他做出了這一切來讓人注意他，那麼他是個假貨，還是個自大的犬儒者呢？

仿革命

23 在這個探討的過程中，有一個歷史學家無法撇除的根本問題，就是關於藝術家意圖的問題。當時的一些評論家如卡斯塔尼（Jules-

國科會人文社會科學研究中心

Antoine Castagnary）、杜黑（Théodore Duret）、托雷－比爾熱（Théophile Thoré-Bürger），這些評論家持續提出藝術家意圖的疑問。他們不停重述，藝術家到底是依靠什麼。今天依舊相同。從馬內的時代開始，我們就看到有一些所謂的騙子，他們在其他人尚未理解之前就先跟上了革命，進行較不明顯的改宗，並且在某些時刻累積得自改宗和被收藏的利益。我們會再回來談其中一個典型的例子，就是左拉（Émile Zola，1840-1902）那本很有名的《傑作》（*L'Œuvre*）裡面的人物芙吉霍爾（Fougerolles）；在現實中，這個人就是巴斯蒂昂－勒巴吉（Jules Bastien-Lepage），[12] 呈現在這位畫家身上的，是在所有場域都能看見的「理念型」：例如在高級時裝場域當中，[13] 我們可以看到革命者，如安得列．庫雷熱（André Courrèges），也能看到一些在裡面操作的人，像聖羅蘭（Yves Saint Laurent）。在所有的領域中，這些人通常是隨後跟上的，他們瞭解發生了什麼，知道如何操作相較於硬革命的一種軟性版本的革命，這讓他們得到很大的利益。曾經有段時間，馬內的朋友們喜愛勒巴吉更甚於馬內。這並不好笑，馬內還沒有得到認同，但那些天才的模仿者卻已得到利益，馬內反而總是被否定——一直到他死時都還被人 24
詬罵。如果有所謂「被詛咒的藝術家」（artiste maudit）這種謎團存在，那麼，「到死都被責罵」也許就是一個很好的跡象，而我不認為這樣活著有何可笑之處。

所以打從象徵革命開始的那個當下，其實就留下了一些位置給這些革命的欺騙者，也就是那些做起來像個樣子的人。其實在目前藝術的光景也是一樣，我剛才為了使你們有感曾約略提過，目前藝術的光景呈現出許多與第二帝國時期類同之處，而其中最大的不同之一，在於就算我們今天很灑脫地說已經不再有所謂的前衛，前衛主義其實已經被接受了，而且有了正當性：存在著具有正當性的前衛主義，也有正當的前衛主義之正當性護衛者，他們就是當代藝術大博物館裡的典

國立臺灣大學社會科學研究中心

藏員，而這些前衛的典藏員顯然正是藝術典藏員的主要標的，換言之，藝術典藏員他們自勉成為前衛的典藏員，或前衛主義的典藏員，或假的前衛主義的典藏員，為的是合理化前衛主義受到的譴責。

我在這邊觸及一個重點，就是關於藐視前衛以及早期的批判者（稍後會再向你們揭示一張圖）費了很大的勁，與其一個個談這些評論者，不如就試著把這些評論者放置在一個空間裡來看他們的變遷。所以我做了一個圖表，一個很長、很枯燥乏味、且一定不夠完整的圖表——一定會有一些學究跟我說，你的表裡面漏了誰誰誰——但我只是想要用這個方式重新去建構所謂評論者的空間，以及他們當中的演變。這讓人們瞭解評論家首先為什麼產生一種反動的論述，以及論述內容是什麼，又為什麼部份而言，他們漸漸朝向這場藝術革命改宗。

關於科學民粹主義之括弧

25 （在這個來自傳統派的斥責中，最主要的武器就是所謂的「民眾的嘲笑」。也就是像這樣子講的：「你們看！看那些人笑的樣子〔其實就是在講馬內畫作前的這些觀眾〕。」[14] 左拉的《傑作》從文字或紀實觀點來看，這部小說並不有趣，但是裡面卻有歷史分析不能觸及的一些特點，左拉展示了這種對馬內的爭吵和喧鬧的氣氛，可見於一份巴黎雜誌《喧囂報》〔*Le Charivari*〕，這是一份嘲諷性的雜誌，每週都要削一下馬內。[15] 這份有趣的雜誌反映出一種具有宗教意涵的儀式顛覆效果，就好比是在「獵殺女巫」的一種氛圍——這類隱喻其實都很恰當——這裡面活著一群人，即是當時的評論者，他們以自認為正當的暴力來對抗馬內這個異端，只因為民眾是跟他們站在一起的。

換句話說，當時有某種自發的〔spontané〕民粹主義，其實就跟今天一樣〔…〕。當代也有與之相對應的民粹主義類型，並受到一些社會

國科會人文社會科學研究中心

學家的支持。這也是為什麼我非得要用這樣的講法來談談這些問題，雖然大部份在場〔在這間法蘭西公學院（Collège de France）的教室裡〕的社會學家並不期待我如此來說〔教室出現笑聲〕。如果馬內當時代的保守批評家能以自發的民粹主義自我武裝，這是由自發的民粹主義所授予的權威：它授予美學批評一種難以改變、無可避免的權力。我無法發展這個主題，但某些革命者正是透過革命，來與這些相對自主世界中的人鬥爭：以革命來對抗學院（l'Académie，按：指法蘭西藝術院〔l'Académie des beaux-arts〕），以革命來對抗這些達官貴人，但他們也同樣，不管是有意無意，透過革命來對抗所謂的「人民」（le peuple，或譯庶民、民眾），其實也就是布爾喬亞，參與學院舉辦的畫展的並非一般大眾（les classes populaires），而是布爾喬亞。換句話說，這特定的革命者，身處在相對自主的場域，或該場域還在形成的過程中，在從事革命的這件事上，處在弔詭的處境——所謂**真正的**革命者，是為了百姓而革命——但這革命者同時又是對抗百姓的。而且他也可能被指控為菁英主義。在這我有點猶豫要怎麼說，就你們所見，我戰戰兢兢、如履薄冰，我談到的那些事情觸及熱門話題，在巴黎的刊物上引來人身攻擊，有些人在同一份報紙上對我的攻訐也毫不留情。我也意識到我談的主題值得這些關注。

26

當前針對所謂前衛的新學院主義，或者學院的前衛主義的鬥爭，通常是由前衛藝術的大將所發起的。不是多梅克，而是像克雷爾〔Jean Clair〕[16] 這類評論家，他非常瞭解自己在講什麼，完全有能力揪出哪些人是騙子，可以指認出是誰有權定義現代影像、賦予現代藝術蒐藏品正當性，而使收藏的事物如同革命一樣。這便是鬥爭的難處，因為對於前衛藝術的指責，可以將其轉化為對於騙子的指責，以此當作藉口，而且這也有一定程度的基礎——如古人所說，在真實的基礎上〔*cum fondamento in re*〕。

國科會人文社會科學研究中心

我們也可以恰如其分地說，有些人透過欺騙國家、得到補助金等等，但是當代藝術評論的絕對武器之所以能以一種倒退的民粹主義自我武裝，其中也少不了社會學的貢獻。否則當代藝術會是菁英主義式
27 的，而且是以教士、專家事務的形式維持著。有一類的社會學為科學民粹主義[17]提供了權力，慕蘭〔Raymonde Moulin〕是貢獻較少的例子，而像海因里希〔Nathalie Heinich〕[18]則貢獻較多：這種社會學者以科學方式建立知識，他們知道前衛藝術作品、藝術消費傾向的社會成因，也知道消費前衛藝術作品的知識，並以對於繪畫品味分布概況的學術知識自我武裝，證成前衛藝術中的某些譴責。這種社會學民粹主義的主張，通常由社會學界的「巴斯蒂昂－勒巴吉」提出，導向一種藝術回應的主張，其有科學上正當性的。我的處境有些尷尬，因為我非常表面地描述一種分析，以致你們無法在這堂馬內的課程當中聽到一些有趣的歷史概要說明，反而因為歷史距離〔distance historique〕而中立化了——而這正是馬內造成的一個大問題。我接著要談到的就是像〈草地上的午餐〉中，馬內呈現的裸露，使歷史委婉化〔euphémisation〕得以中立化，藉此回到過去。所以我將要提出某種「馬內效應」……）

一項不可能的研究計畫：評論的空間

我有一個提議，或許聽起來有些獨斷專橫，但我認為我正在發展的是一項研究計畫，這研究計畫比表面上更基本，只是我沒有足夠的時間好好論述。一如在十九世紀，今日相當主流的反學院的學院主義，
28 其實結合了右派和左派的批評。當我們看到一些批評通常是以相同的道德理由提出來時，這會是個很有趣的現象。

如果問，為什麼我要有這樣一個既遲疑又好像在自找麻煩、而且到頭來也難以表述的這個附注說明呢？因為我認為，其中有社會學

國科會人文社會科學研究中心

要處理的、關於倫理政治的籌碼。我認為在藝術領域中，社會學以其對立於一切對藝術創作的可能理解，正好可以作為確切處境下的**美學**（esthétique）武器。而當這種社會學主張涉及美學用途的時候，就我而言，社會學是各種藝術評論不可或缺的盟友。用一種比較謙遜的主張來講，其實是我想發展的一整套隱藏綱領，就是：並沒有所謂真正激進又完美的評論，除非我們配備了針對生產空間和接收空間的「歷史社會學」分析。我今天要講的，是希望評論與社會學都要負起各自的責任。這是這些分析的第一個要點和首要功能，總之，透過分析馬內時代的藝術場域及他所導入的顛覆性，能帶來的首要用途正是如此。

關於馬內跟他那時代的藝術狀況，還有一個先決的條件，也就是歷史研究被評論家所用的特殊狀態。事實上，我們得以取得的關於十九世紀藝術的知識中，有些根本的部份是來自於藝術評論。然而，我只見過一位藝術史學家對於「藝術評論並不評論藝術評論」這件事感到吃驚——換言之，藝術史學家不曾從事藝術史的歷史研究，而是直接使用這種歷史的產物作為他的先決條件。你們會說，這又是我經常一下子就提起的反身性（réflexivité）概念。事實上，我認為我的工作目的之一，就是指出並表明評論當中的反身關係，這反身關係是去瞭解馬內的論述、談論馬內的論述、以及馬內與同時代人的作品之最根本條件。

所以，為馬內時代的評論空間進行分析，有雙重的正當理由：首先，29
通常人們會對文件進行的鑑定，就是〔質問〕這份文件的真實性，文件的簽名是不是真的、文件是不是贋品等等。其實我們也應該要為文件進行社會學或歷史學的評論，我是這麼想，例如人們拿到像是托雷、杜黑、卡斯塔尼，或其他這些早期評論家的評論時，我們不僅要知道這篇評論是不是真的，也應該留意這篇文章的寫作時間、如何構成、在哪裡發表等等，而且同樣重要的是去瞭解在當代論述中，這篇文章

國科會人文社會科學研究中心

的定位為何。換言之，這篇論述在論述的空間當中，它的位置在哪，以及這個論述的生產者，在這些論述生產者的空間當中，他的位置在哪。我認為對所有歷史文件都適用，就是，任何的文件都在空間當中佔有一個位置，文件在這空間中取得自身的重要性與意義，一部份是來自另一個同源（homologue）的位置，另部份則來自它與這個連結這些特定位置的表達空間之關聯。這是第一個正當的理由，也就是對評論做評論的前提條件。

第二個以此評論為標的之理由是：一開始，我就談到馬內所操作的革命其實不容易瞭解。為什麼？因為它已經成功了。因為加諸於我們的那個心靈結構，其實都被認為是理所當然的。實際上，去瞭解評論以及評論空間的一個漸進變遷，將有助於瞭解革命得以完成的基本條件。因此，唯有瞭解評論空間的創生，以及這個空間的轉變，我們才能夠去瞭解，從學院評論到美學評論的路徑，以及我們所知道的評論到底是怎麼被發明出來的——而這個發明其實既是屬於馬內造成的革命的變化，革命本身也正是變化的產物。我們談了很多關於「接收（réception）的社會學」、或者關於「接收理論」，然而我們能夠說，在馬內這個特別的案例中，針對評論的分析所帶來之好處，其實就在於它是作為一種「接收的社會學」的基礎。[1]

30 事實上，今天我想很快跟你們討論的核心，就是象徵革命影響了接收主體的認知範疇，對他們認知範疇的挑戰。在對其攻擊並使其成為問題的過程中，象徵革命迫使他們在某種程度上自我揭露。異端就如同我剛才所說，使接收者接受「去平常化」，將之顛覆；使他們處在忿怒狀態；他激憤（scandalise）了他們，並且也將這些接收者，帶往平

[1] 譯注：「接收的社會學」是討論受眾如何接收被作家或藝術家創作出來的事物。關於接收者的討論，布迪厄在第二年有進一步的說法，見第 16 講，原文頁碼第 423 頁。

國科會人文社會科學研究中心

庸、顯而易見、理所當然，特別是越有權勢的評論者越不願說出的那些。他沒有要為那理所當然的去辯護，例如古老優於當代，深淺度優於平面之類的。換言之，藝術的憤爭引發揭露，讓那些有權勢者，自覺有權力可以說些什麼的人——這正是藝術作品評論的狀況——不得不提出辯解，他們不只是評論這個好那個壞，除了這個他們刻意而為的事情之外，還要清楚說明那未被察覺、掩蓋在他們判斷之下的前提到底是什麼。而他們發表的看法，當然不是以簡潔、原則性措辭來表達，不以一種清晰的準則來表達，例如「古代是比當代好」、「有深淺度是比平面好」；他們是以傷害的、攻擊的、暴力的形式來說：他們屈從於一種暴力的形式，並以暴力回應。

這評論的評論顯然極難執行，因為大部份這類人群完全不為人知、徹底隱姓埋名，而要蒐集到起碼的資料（關於他們的研究、他們的出身等等）預計都得大費周章（不幸的是，恐怕要用一輩子來完成我所說的這個研究案，但至少我認為這些不可能的計畫之科學德行之一，正好提供了那些自恃有合理可行計畫的人，一個關於科學計畫的批判。我這樣說並沒有反諷之意。這並非要陷其不義，也不是要去說那些哲學家常說的，「這不過是狹隘的實證主義、只是用來吹毛求疵的學識之類的；而我們談的是全面的，我們可以回溯到無法避開的理論前提那裡」，完全不是這樣的問題。這是個全然現實的計畫，簡單來說，需要很多時間，或是一個有組織的團隊）。

31

還有，對於這評論的社會學評論是極度重要的，因為在理想上，讓我們可以說出各個關於馬內不同畫作的評論，其意思到底是什麼；而且若要知道每一則評論的意思，我們就要知道評論者對同時代展出的其他畫作又說了些什麼，每一位評論者也都在與他人的談話中議論這些畫作，因為其中有場域的機制在運作之類的。這不可能的計畫，卻可以如同大致勾勒的，容許人去了解不同意義的憤怒：有些人因〈草

國科會人文社會科學研究中心

地上的午餐〉的性觀點而生氣，有些人因構圖面向生氣，而當人們談到評論，有件事立刻冒出來，就是憤怒的階序。憤怒從最表面的（「這不流行」、「這很古代」之類）到最深層的都有，而最深層的一般而言與結構、構圖、畫作的整體結構有關。

從平庸到憤爭

我們現在要來談作品，投射在你們眼前的是〈草地上的午餐〉，我會簡單地講解我的意圖。顯然投影出來的是一幅平庸且平常化（banal et banalisé）的作品——可以在餅乾盒子上看到，並且這確實是除了〈蒙娜麗莎的微笑〉（*La Joconde*）之外，最常被評論的作品了，也就是說最常被看到而因此沒被看到——我有個稍微大膽的意圖，就是讓你們可以從這幅非常平常化的作品中，去感受它所引發的憤爭。一件會印在
32 餅乾盒上的作品，是如何能夠引發人們難以想像的暴力呢？我認為即使是馬克思（Karl Marx）或涂爾幹（Émile Durkheim）最革命性的寫作，其引發的暴力也達不到這幅作品及其姊妹作〈奧林匹亞〉（*Olympia* 1863）〔編號 7〕所致的百分之一。在這樣一件作品之前，我們可以提出許多問題，但我想要簡單地讓你們立即了解一個對照。我們可以透過類比來思考這件作品，就如同宗教上的**教會改革**（*aggiornamento*）現象，[1] 乃是一種溫和的象徵革命形式：這是一種對抗制度、卻由制度本身完成的革命形式。它始於一場會議，它是一項集體的工作，是禁制

[1] 譯注：在梵諦岡第一次大公會議中強化了教宗至高無上、不容許錯誤與「教會之外無救贖」的觀念，但這樣的舉措也引發了反彈與爭議，因而有了後續梵二的召開。aggiornamento 作為梵二的核心宗旨，代表了梵二強調在地化、不同宗教間的對話與寬容、與現代世界同步的精神。而此種精神後續帶來的影響也包括全球性的彌撒禮儀改革。aggiornamento 這個字彙在義大利文中原本有「適應」、「現代化」的涵義。

國科會人文社會科學研究中心

的、沉默的，並由祭司、主教、樞機主教認可——存在著各種禁令，使得這不至於成為個別行動者施加的個殊異端之暴力。**教會改革**無論如何提供了一個對照。幾年前我曾完成一部書，書名是《言下之意》（*Ce que parler veut dire*），[19] 在其中我重製了一些偶然發現的文件：有次經過聖敘爾比斯街（Saint-Sulpice），我注意到一本標題為《莊嚴聖禮的黑白書》（*Le Livre blanc et noir de la communion solennelle*）；[20] 顯然我的社會學之眼睜開了，我買下這本書，並且發現一件非比尋常的事：其作者是勒隆（Maurice Lelong）神父，是巴黎聖母院的證道者，他編輯了他收到的所有來自信徒的憤怒信件，內容是關於第二次梵諦岡會議所引致的天主教聖禮變革。我認為這相當有意思，若你們看過這本書就會了解，我在第三章的左側頁面置入被激起的憤怒反應，並在括號中編入代表憤爭類型的號碼：「（1）代表行動者的錯誤；（2）是工具錯誤，諸如此類。」底下是關於錯誤的例子：人們進行聖禮，卻在一個農舍或廚房進行：這是一個因地方錯誤而引發的憤爭；人們進行聖禮，卻由一名世俗之人來進行，而不是某位受正當委任的人，亦即透過一個握有救贖商品正當操作壟斷權的、團體授予的人，如同韋伯所稱，也就是由神父來進行，因此構成了另一種憤爭的肇因；服裝的錯誤：進行彌撒時穿著平時的服裝，而沒有樞機主教抹油禮規定的屬性；行為的錯誤：神父在禮拜時從他的口袋中取出聖餅〔台下笑聲〕。你們看，你們笑了，而這正是馬內引發的一類嘲笑。或者沒有把聖餅放到口中，而是放在手上。這對許多人造成震驚，這是行為的錯誤；其他也有對聖餅大小的憤怒，聖餅太大了：應該要切成小塊以便能一口下嚥。 33

這種對輕微憤爭的分析，就是我在當時所進行的，亦即若要讓傳統聖禮儀式得以順利進行（像是在我們這附近的聖尼古拉〔Saint-Nicolas〕教堂[21] 的狀況），就必須有一整套條件：一名穿著聖袍的神職人員，舉著所有的器物，像是聖杯之類；應當要有個正確的時刻、場所，要有合乎

國科會人文社會科學研究中心

規矩的事前準備、需要有一整組的條件，如此確保當中的每個元素。因此，若要使禮拜儀式能運作，就應該要完成所有這些被憤爭經驗揭露出來的條件。此外，為了使天主教象徵秩序的象徵力量可以運作，就要以看不見的、沒有人察覺到的方式來滿足這些條件。也只有在這秩序開始崩解的時候，人們才會察覺到少了些什麼元素。換言之，以宗教制度來確保這類特定的宗教行動，並不是關聯於某個特別的行動者，而是與這些行動、行動者、工具、時間、場所之間的關係系統相關。這是專斷的經驗，也是教會代表行使象徵權力的濫用，當他的舉止像是自我任命的
34 神父，他只能從教會接受委派，卻在自身的代表性上奪取了權威。我跟你們提出我在《言下之意》頁 115 所談的，[22] 你們將看到關於象徵系統運作的描述，其運行時已是整合良好的，且已融入其中的人是完全沒辦法察覺到的。我認為馬內因為〈草地上的午餐〉所引發的憤爭完全能與**教會改革**類比，而且還更為暴力，並且若讀馬內同時代的評論，就如同我讀《莊嚴聖禮的黑白書》一般，可以在其中發現我所發現的，也就是對學院系統運作條件所做的全面分析。

如同憤怒的教會人士所發現的遺漏和缺失，同樣地，針對馬內的憤怒評論者，他們的舉動像是一般公眾的代言人、群眾嘲弄聲的發言人，揭發這異端的缺失，並因此揭發所有未能明言、隱而未見對學院秩序的預設。因此，評論者的論述定義了滿足美學聖禮儀式和沙龍和諧運作的條件。同樣地，崇拜儀式的危機是宗教語言的危機，這是伴隨著樞機主教團體的危機，其加倍了語言危機，而等同馬內所致的危機，其本質上就是個美學語言危機：人們不知道該如何談論畫作。馬內做出一件人們不知該如何談論、令人無言以對的事。不幸的是，歷史學家忘記的一件事，就是最重要的事物往往是以沉默表現的事物。例如，那些針對馬內的評論者，他們遇到的問題之一——這也是所有象徵鬥爭共通的問題——就是談論馬內與否，究竟何者對他造成更

國科會人文社會科學研究中心

大的傷害？有些評論者甚至是直到最後都不予置評。為《費加洛報》（*Figaro*）撰寫評論的人一直到最後，陷入非評論不可的狀態時才去談論，因為所有人都在談，而且也正因為馬內是憤爭的勝利者。但至少在一開始，最有效的策略就是沉默。系統性分析的一個優點，就是讓 35
沉默被聽見。而若你們取得談論者的論述，你們就看不到那些不發一語的人，即便沉默比起那些談論者的論述，有著更巨大的談論力量。

充滿著不協調的畫

異端者做出一幅產生憤爭效果的畫作，與象徵秩序斷裂，也破壞了認知結構和社會結構之間的合致，而這合致卻是人們可以視社會世界經驗為理所當然的基礎。這些結構最常以雙元對立的形式表現出來：美學上的高雅與低俗之間有著對應於類屬階序的對立關係，像是男性／女性、布爾喬亞／庶民（peuple）之類的。例如，一些「流行的」評論家（也就是在大眾報刊上寫作的評論家，他們說著讀者愛聽的事，因為他們會擔心自己能否被看到——收視率的現象很早就存在了……）馬上看到的，正是性的野蠻主義，就是有布爾喬亞男性穿著衣服，而女性卻裸露的事實，這名女性在當時會被認為是來自底層的妓女。

這幅畫充滿不協調——應該說是「不一致」之處——也就是在範疇的觀點上、在認知基模上充滿著衝突，而這認知基模是隱隱刻劃在當時代人們的腦中，也就是大部份觀眾和藝術家所能接受的。例如人們注意到這幅畫的大小是 2.08×2.64 平方公尺，就其主題而言太大了。我們已經不再有衡量大小的眼光，特別是藝術範疇的階序與作品大小之間的關係。有相當多的人認為〈草地上的午餐〉這樣的風俗畫（scène de genre），尺寸實在太大了，[23] 特別是出浴的場景，這是一種非常特定的範疇。評論家提到在當代性與〔作品的田園特徵〕之間有一個衝突之處； 36

國科會人文社會科學研究中心

對出浴圖而言，這太寫實了。另一個被評論家揭露的憤爭，就是一個猥褻圖像本應關起門來交易，或偷藏在男士的報紙裡，如此是太過正式而公開。這幅作品的越界（transgression）是雙重的，侵犯兩個不同種類的神聖秩序（亦即涂爾幹所稱的褻瀆聖物之意）：這幅作品冒犯了特定的美學神聖秩序，被最有資格與真正的信徒所譴責，而他們也正是最用力把這幅作品打成憤爭的人，而另一個是非特定的神聖秩序，是在性倫理上的神聖性。

因此，第一個越界是在作品類型的階序和格式的階序之間的關係上：〈草地上的午餐〉是幅巨大的畫，然而其合適的大小格式是在 21.6×7.2 平方公分或 94.4×129.6 平方公分之間。當時畫布只有特定幾種格式，否則你就要特別訂製。[1] 可以提出一個問題，就是要弄清楚，馬內是否有意要令人吃驚，就是考量到他是否確定要用這非標準的格式，與他要做的主題不和諧。〈草地上的午餐〉使用了歷史畫家重建尊貴事件的尺寸（在藝術的階序中，最高的是宗教畫，其次是歷史畫，再次等是風俗場景，而以靜物為末）。馬內無拘束地選擇大尺寸來做出田園風景，這風俗場景是較低的類別。馬內有個野心的企圖，他想在評論家之間留下一個永恆的主題：馬內以為自己是誰？他想當個學派的頭，但他連他的工作都不清楚！他們譴責馬內狂妄，而他們的譴責立基於對不和諧畫作的無意識認知。有件有趣的事在於憤怒是哽在喉頭、刺在心裡——此處值得啟動社會－身體（socio-somatique）的研究，
37 因為道德的憤怒找不到適合表達的字，本質的事發生在能夠解釋、有意識的層級底下，不過不是佛洛伊德式的無意識。倫理上的憤怒會遇到的問題之一，正是其無語可言。

[1] 譯注：由於超出一般格式，作畫前必須額外訂製畫板與畫布，展覽空間也須事先另外安排。

國科會人文社會科學研究中心

尊貴與不重要的碰撞效應

第二個越界是關於畫作的歷史參照。第一個提醒：以歷史文獻為參照，也就是會「借助」過往的畫家，這種作法在當時的評論中是相當罕見的（這幅作品有 3 或 4 個），但今日的評論卻猛用歷史文獻。這是潘諾夫斯基（Erwin Panofsky）認為的圖像誌（iconographie）所致的偏見之一：明智的評論者從繪畫、雕刻、蝕刻等尋求參照來提出意見，這可成為他自己的貢獻，然而在馬內時代最有素養的評論家（例如托雷），除了少數例外，都使用極少的歷史參照，這提供我們歷史資訊，對於當時代的歷史評論進行歷史觀看。這樣的評論家是為了說出畫作所講述的故事，而非為了去講述畫作在繪畫史中所處的位置。評論家提供的評論要有學術性，更重要是文藝性（評論應當寫得很好），並且有種意圖要去寫出一份幾乎就是畫作替身的文本。這是種傳統，如同從甘博尼（Dario Gamboni）提出關於荷東（Odilon Redon）的評論，一直流傳到十九世紀末的那樣。[24] 于斯曼（Joris-Karl Huysmans）透過一種散文詩的方式，希望能夠媲美畫家，而畫家也正好是他要評論的對象。[25] 文學家為畫家出聲，因為畫家被認為是不懂如何用文字表達 38
的。應當要去思考杜象所說的那句話：「像個畫家那樣拙口笨舌」……[26]

所以歷史參照與引用資料多半沒有得到注意，當某些人揀取那些歷史資料，他們是為了要譴責畫家的意圖：這是造假嗎？抄襲嗎？還是少見的仿諷（parodie）嗎？然而仿諷的主題在馬內的作品裡卻非常重要。有若干我也同意的評論，把馬內這幅畫連結到奧芬巴哈（Jacques Offenbach），而稱其看到了一種神話般的場景。在參照來源中，當時的評論都沒有提到喬久內（Giorgione），[27] 只有後來的歷史學家才提出這一點。稍後我會再回頭討論。因此第二個野蠻主義，衝撞效應是發生在古典的、尊貴的、圖像的一方，以及當代的、不重要的另一方之間。

國科會人文社會科學研究中心

這兩種野蠻主義經由結合畫作的尺寸／圖畫類型，創造了衝突的效果。這些越界都是具有階序性的越界，因為古代／當代，正是好／壞，也是大／小之別。在這兩種情況中，馬內顛覆了已然建立的階序。我試著提供話語來為無言的憤怒者，或那些只能透過哭號、氣憤情緒來表達之人說話。有些人想破壞馬內的畫作。甘博尼有一項針對聖像破壞者（iconoclaste）的研究：[28] 現代藝術在今日依舊在引來聖像破壞者，有人或許原本就很暴力，也有人是單純無知，如同在瑞士一個小鎮展出的一件當代作品，因打掃的人以為那只是垃圾，就被掃除了。[29] 仔細
39 想想我剛才提到的民粹主義觀點，令人驚訝的是，相當多人仍未好好從這觀點挖出一些東西……接著衝突產生了，使得群眾在這全然冰冷的畫作面前的憤怒顯得不成比例。然而，若有相同的憤怒，這是因為人們僅憑直覺觀看我剛才透過分析所解釋的一切。這不是個投射測驗：這是集體的精神狀態，是可以在歷史中重建的。

在階序之間的親近性

有另一個你們可以想到的象徵革命，就是 1968 年 5 月，以保守直覺之觀點來看很有趣，這揭開了一個深刻的社會學事實，也就是說，有某種直覺，認為在所有的階序之間有一種親近性：如果你挑戰其中一個階序，你就是（可能）挑戰所有其他階序。並且人們擔心這些不負責任的藝術家，當其顛覆在當代與古代之間的階序，亦能挑戰在布爾喬亞與庶民之間的階序等等。馬內的策略並非完全無意識；他確實想要引發——共和人士，非常左傾的，他向沙龍投稿一幅〈亨利．侯旭弗的肖像〉（*Portrait d'Henri Rochefort* 1881），而這主角是個被判決放逐的公社英雄人物。這衝撞所有階序的策略，以策略性的方式同時給學院以及布爾喬亞一記耳光。

國科會人文社會科學研究中心

在美學越界（transgression）的領域，人們總是斥責馬內不懂構圖，也不懂透視法。那些善意的人們提及他在最好的繪畫工作室中有過辛勤學習（馬內是在庫屈賀的工作室中學習，庫屈賀非常有聲望，而同時被認為是有點顛覆性的）。因此，我們不能責備他無知，因為他是故意這樣做，而且馬內還在他的畫作中用傑出的靜物構圖來回應控訴他的人，那就像是馬內在他作品的一小角弄一個象徵自身傑出能力的布置。（我自己也會引用一些拉丁文的句子來表現出我可以隨心所欲……〔笑聲〕我不知道為何我要這樣做……〔笑聲〕。）因此他不採用必然 40
遵從階序的透視法安排——愈遠就愈小——而採取平面的表現。庫爾培（Gustave Courbet），這個人不喜歡馬內，馬內也不喜歡他，他就曾說馬內的裸體畫像看起來宛如塔羅紙牌上的女人。在這畫作中有一系列與技巧有關的事物，像「前光」是使高低消失，造成寫實主義效果，並除去理想化。舉例來說，同樣是裸露的場景，甚至是有點猥褻，卡巴內爾（Alexandre Cabanel）〔見〈維納斯的誕生〉（*La Naissance de Vénus* 1863）（編號 8）〕，還有像是布格侯（William Bouguereau）的畫作等等，總是透過表現主題（像是維納斯之類的）的歷史距離來委婉化，而也是透過技巧來表現，而〈奧林匹亞〉卻是粗暴的寫實主義，造出真實的氛圍。這寫實主義的效果使人想到〈草地上的午餐〉的野餐的地點在阿尼耶赫（Asnières）。若這是野餐，就令人納悶其中的模特兒：為什麼她是赤裸的呢？是否有麻煩事發生了呢？更甚者，馬內一開始還把他的畫作稱為〈兩對四人〉（*La Partie Carrée*）。[1]

[1] 譯注：原指交換性伴侶的情色遊戲，但在繪畫中或者單純指稱兩對四人的主題，華鐸（Antoine Watteau）和提梭（James Tissot）都有此主題之作。

國立臺灣大學社會科學研究中心

「寫實主義／形式主義」的錯誤對立

這也就是說，前光弔詭地產生形式主義的效果。很不巧歷史藝術評論有另一個傳統，就是以寫實主義對抗形式主義。馬內和福樓拜（Gustave Flaubert）一樣，都同時是寫實主義者和形式主義者。左拉為了替馬內辯護，以純粹畫家的語彙來提出他的主張：形式、顏色、色塊並列起來，這種顏色區塊的遊戲，為的是產生造型效果，而不是要傳達什麼意義。也就是說在任何的意義上，都只是純粹的繪畫。而這也是明顯可稱為是去性化的繪畫。可以說馬內以畫室純粹美學的注視，對立於公眾普遍的藝術眼光。在龔固爾兄弟（Edmond et Jules de Goncourts）的小說《瑪耐特．薩洛蒙》（*Manette Salomon*）裡面有一則軼事。他們曾經摘記畫室的討論，並且講述如下的軼事：一名模特兒
41 在畫室裡的一群男人面前裸體是毫無問題的；但當她察覺有個人從外面看到她，她就急忙拿起衣服來掩住裸身。[30] 這是個有趣的軼事，是因其展現了兩類觀看：純粹的、美學的、去性化的、中性的觀看；以及性的觀看。馬內提醒了來看卡巴內爾裸體畫之公眾，背後有某種混雜的、無法提及的理由，馬內指出了在藝術家和俗世之間存在一個斷裂。❶ 在《藝術的法則》中，我指出正是在同一時代，以下事物誕生了：純粹的藝術、純粹的愛情，以及與之對立的，商業的藝術、交易的愛情。[31]〈草地上的午餐〉因此就有了美學的越界和性的越界。馬內如同遊戲般地，在美學的觀點上，結合了所有指向低俗位置的指標（風俗場景、田園、肖像的仿作）以及難堪或可能造成難堪的處境。當時的讀者認知到的，正是就社會意義而言的高低之間的對立，以及男性與女

❶ 譯注：布迪厄用 profane（俗世），但英譯用 uninitiated，又太過了。是相對於「藝術家」的領域外人之意。若對比「聖化」的藝術場域，此即世俗之人的意思。

國科會人文社會科學研究中心

性之間的對立。基本上，讓人感到憤爭的點，正是學院生或學生與低階女性的相逢，那類令人起疑的女性，會對生物繁衍（性病）與社會性再生產（與社會地位低的人聯姻）構成威脅——學院生（collégien）這詞經常被使用。這些女人不知羞恥——人們對馬內畫裡的注視已多有強調。有個評論將〈奧林匹亞〉命名為瑪耐特（Manette），這很有趣。這是龔固爾兄弟的小說中出現的人物。這是一名女性模特兒的故事，她是猶太人，而畫家則因愛上她而墮落。左拉的《傑作》是個藝術家的故事，他在一個夜晚接待了一名年輕女子，她後來漸漸成為他的情婦和模特兒。整本書都在問：其創造的能力是否會隨著性的能力一同失去。女性充滿威脅性，她威脅到象徵秩序和性別階序；而透過她對 42
再生產的威脅，她也威脅了社會秩序。對繼承也是一樣。

以上。我就此打住。

國科會人文社會科學研究中心