

# 布尔迪厄的文学社会学述略

刘 晖

**内容提要** 本文旨在阐明布尔迪厄如何借助由场、习性、资本、策略等概念构建的生成结构理论，并通过对形式主义美学、反映论、诠释学、接受美学等的批判与思考，建立他自己的文学社会学，也就是作品科学。作品科学的目的是与“本地的”文学理论决裂，打破艺术不可言喻的神话，为文学研究提供科学的分析方法，超越作家与作品、创作过程与完成的作品、外部分分析与内部分析、历史与结构的传统对立，解释文学作品生产和接受的社会条件。

**关键词** 场 习性 资本 策略 客观化

对法国社会学家布尔迪厄而言，社会现象也包括康德所说的无关利害事物，关于社会现象的总体社会学也适用于文学。因为他主张方法论的一致性，反对研究对象和学科的社会划分，所以他的文学社会学<sup>①</sup>不是他的社会学的一个分支，而是他的生成结构理论在文学艺术上的应用。他在《对艺术的爱》（1969）、《区分》（1979）、《艺术的法则》（1992）、《帕斯卡尔式的沉思》（1997）等著作中，提出了几个关于文学的根本问题：首先，文学自主是否意味着文学文本的阅读必定是文学的？其次，文学社会学是否会取消创造者的独特性，是否会导致相对主义、价值的平均化？最后，科学分析是否破坏了文学作品和阅读的独特性，尤其是审美愉悦？从这些问题出发，布尔迪厄对形式主义美学、反映论、诠释学、接受美学等进行了批判与思考，构建了关于作家、作品和阅读的文学社会学理论，也就是作品科学。他要以科学的名义，寻找文

<sup>①</sup> 布尔迪厄的文学社会学对于艺术同样适用，所以随论述内容的不同，本文中的“文学”或“艺术”可以互换。

艺领域的特定规则，打破艺术不可言喻的神话，揭示文学作品生产和接受的社会条件。

## 一、客观化——作品科学的构建

布尔迪厄作品科学的构想深受福楼拜的启发：“人什么时候会以应用在物理学上研究材料的不偏不倚对待人的灵魂，人就向前迈了一大步。这是人类对自身有所超越的惟一方式。”<sup>①</sup>无疑，对文学作品的科学分析会遇到很大阻力：“因为文学场、艺术场和哲学场被所有通常从少年时代起就被迫完成文化崇拜的神圣仪式的人（社会学家也不例外）的崇拜保护起来，它们用客观和主观的强大障碍反对科学客观化。”（*Règles*: 303 - 304）文学经验不可言喻的观念由来已久，艺术与生活、独特与平凡、文学与科学的对立，在学校教育过程中不断地被再生产。许多作家、哲学家和普通读者都担心科学分析会威胁“创造者”的自由和独特性，认为科学虽能让人理解，却不善于让人感觉，以科学的目光审视艺术会破坏审美愉悦。布尔迪厄承认，阅读文本需要情感投入，但对文本产生于其中的社会世界不能停留在感性认识上，要用科学分析打破唯心主义的文学圣徒传记定式（对一种重构的一致性的追溯式记叙），“与‘喜爱漂亮的场景和动听的声音的人’即作家对抗：分析家追求的‘现实’不能任人约简为现实在其中显露的感觉经验的直接材料；他不力求让人看到或感觉到，而是构造能够解释感性材料的心智关系系统”（*Règles*: 14）。也就是说，分析家对文学作品的阅读不是文学的，他不是像作家（或传记作家）那样以文学方式处理感觉材料，而是以理性系统解释感觉材料。科学分析力图揭示艺术作品的信息公式、发生原则、存在理由，证明作家是通过对抗社会决定性成为创造主体的，所以，科学分析并不会消灭创造者，也不会简化或破坏作品，反而会强化文学经验，把对作品的感性之爱与心智之爱融为一体，为艺术经验和审美愉悦提供最有力的辩护和最丰富的材料。正如艾略特所说：“批评是帮助理解和赋予乐趣，理解一首诗就是有理有据地从中获得乐趣；不理解而盲目地享受等于从诗作中仅仅解读了自己的思想的影子。”<sup>②</sup>

① Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Le Seuil, 1998, p. 289. 后文出自同一著作的引文，将随文标出该著名称首实词和引文出处页码，不再另注。

② 让-伊夫·塔迪埃《20 世纪的文学批评》，史忠义译，百花文艺出版社，1998 年，第 293 页。

为了构建这个理性阐释系统，布尔迪厄采用了场（champ）、习性（habitus）、位置（position）、配置（disposition）、占位（prise de position）、资本（capital）、策略（stratégie）等概念工具。应该说明的是，布尔迪厄是通过具体的个案研究进行理论构建的，笔者为了明确这个概念系统，迫不得已在这里做了概括和抽象。首先是场的定义：

按照分析术语，场可被定义为位置之间的客观关系的一个网络或一个轮廓。这些位置的存在和它们为其占据者即行动者或制度规定的决定性，客观上由它们在不同种类的权力（或资本）的分配结构中的现在的和潜在的状况来确定，与此同时，由它们与其他位置的客观关系（统治、服从、同源性等）来确定，拥有不同种类的权力（或资本）支配着在场中起作用的特定利益的获得。在高度分化的社会里，社会宇宙由这些相对自主的小社会宇宙组成，这些小宇宙即客观关系空间，是一种特定的逻辑和一种特定的必然的地点，这种逻辑和必然不可约简为支配其他场的逻辑和必然。<sup>①</sup>

场是社会空间中的若干小空间。由于社会世界是一个逐渐分化的过程，社会劳动分工产生了布尔迪厄所说的各种场，比如权力场、艺术场、文学场、政治场等。每个场都有其特定的信念（doxa），也就是一整套认识和评价前提，不同的场要求不同的前提。所有进入场的人，都赞同相同的信念，信念使他们互相竞争并规定竞争的界限。每个场有其特定利益，但这种利益不可约简为经济利益。场有相对的自主性，场中的斗争有其内部逻辑，场只要遵循其固有法则，就可以完成外部社会功能。但外部斗争的结果会影响场内的力量关系对比，因为各个场之间并不是界限分明的，而是互相联结、互相渗透的，比如经济场的运行逻辑越来越侵入其他场。场的固有逻辑也会与建立在其他合法原则基础上的力量发生冲突，所以场的自主性不是法定的永久状况，而是历史上斗争的产物。

在一个特定的场中，一个行动者的位置由他在这场中拥有的资本总量和结构确定，每个位置都被与其他位置的客观关系决定且与之相关联。布尔迪厄把资本分为四个类型：经济资本、文化资本、社会资本和象征资本。经济资本包括收入、

① Pierre Bourdieu avec Loïc Wacquant, *Réponse... Pour une anthropologie réflexive*, Paris: Le Seuil, 1992, p. 72.

财产、物质财富等。文化资本与学校传授和家庭传承的智力资质相关，它以三种状态存在：被归并的状态，表现为身体的持久配置即习性；客观状态，表现为文化财产（如古董、书籍）；制度化状态（如学历）。社会资本主要是由个人或集团拥有的社会关系构成的，包括建立和维护社会关系的活动，它能提高经济资本和文化资本的收益。象征资本是布尔迪厄特有的概念之一，指的是与名誉和认可相关的仪式或惯例。象征资本并不是纯粹象征的，它可以转化为物质资本，信誉和权威可以增加财富。四种资本由继承和积累而来，在不同场中占据不同的地位并可以互相转化。资本的不平等分配决定了场的结构，行动者为了占有场中的特定资本或为了这种资本的重新定义而斗争。所以，任何统治位置都是暂时的，可能受到被统治位置和场中新来者的质疑。场中同时存在着自主的一极与非自主的一极，场中资本微薄的被统治者可能会到场外寻求资本以兑换场内的资本，这样场就丧失了自主性。行动者的位置与占位之间的关系总是由行动者的配置和可能性空间来调节，占位与位置是同源关系，占位可以是文学或艺术作品，也可以是政治行为或话语、宣言或论战，它是一个对立“系统”，是持久冲突的产物和赌注。介于位置与占位之间的是可能性空间。可能性空间是集体活动积累的遗产，它作为一系列的可能限制，呈现给每个行动者：“这个可能性空间既是在特定时刻可被设想和被实现的潜能的有限空间——自由，又是要做的和要想的在其内部被决定的局限性系统——必然。”（*Règles*: 387）由于这个决定性的空间包含着一部分不确定性，无论行动者受到其位置的必然限制多么大，他总是拥有一种自由的客观余地，尤其在危机时刻，他能够利用操作的余地采取策略，颠覆所有机会和收益的法定分配。不过，在布尔迪厄看来，可能性系统的这个结构空白并不存在于行动者的主观经验中，也无法被系统的自足倾向的神奇作用填补，只有“习性”概念才能解决必然与自由的这种关系。

那么，习性是什么呢？布尔迪厄指出：

与一个具有特定生存条件的阶级相关的影响产生了习性，即持久的和可移植的配置系统，即准备作为建构的结构（*structure structurante*）也就是作为实践和表象的生成和组织原则发挥作用的被建构的结构（*structure structurée*），这些实践和表象能够从客观上符合它们的目标，并不意味着追求有意识的目的并有意支配对达到目标而言必要的活动；这些实践和表象在客观上是“有规律的”和“有规则的”，但丝毫不是遵守规则的产物，而

且，与此同时，是集体上协调一致的，但不是一个乐队指挥的组织行动的产物。<sup>①</sup>

也就是说，习性是受客观条件影响的个人内在化了的配置系统，这个系统作为无意识的行动、认识和思考原则（模式）发挥作用。由此，习性左右着个人划分和看待社会世界的方式，并把个人实践变成区分符号系统。构成习性的配置是认识、感觉、行为、思考的态度和倾向。习性是个人的位置和社会轨迹的产物。最初的习性由最早获得的最持久配置构成，是童年时代在家庭中形成的。后来的习性叠加于其上，最重要的是学校教育习性。

布尔迪厄把这些概念组合为一个社会学分析公式：（习性）（资本）+ 场 = 实践。配备了习性并持有一定资本的行动者在一个特定场中的行动就是实践。我们看到，习性和资本都是在时间中累积的，场是一个动态的结构系统，所以这种分析既是生成的，又是结构的。用这个公式分析作家和作品，就是像帕斯卡尔所说的那样，设想作者像一个点一样被包含在一个空间（场）中。在布尔迪厄看来，认识这个点，就是理解和感受这个位置及其占据者的独特性，同时，还要理解场，支持场的信仰、在场中起作用的语言游戏、在场中产生的物质或象征利益和赌注的社会生成。这个理解和解释过程也是重构“创造者”的独特性的过程：为了理解独特性，必须先消除独特性，然后在空间的重建活动中找回独特性。不难看出，这种社会学分析不是为了寻找作品的终极真理，而是揭示作者的创作状况，不把作品视为固定成果，而视为作者行动的清晰可辨但不透明的客观化痕迹，分析所做的就是通过一系列问题和假设重现这些痕迹。

## 二、理论应用——福楼拜及其创作

作为一种实践尝试，布尔迪厄把生成结构理论应用于对福楼拜及其作品的分析。按照布尔迪厄的分析公式，作家的写作（实践），除了取决于一个位置上形成的习性和积累的象征资本，还取决于文学场的状况，也就是写作时刻法定地呈现给他的可能性。所以，社会学家要分析福楼拜时代的文学场在权力场中的位置及其变化、文学场的内部结构、作为位置占据者的福楼拜的习性和资本以及写作

<sup>①</sup> Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris: Minuit, 1980, pp. 88 - 89.

策略。可以看到，布尔迪厄采取了不同寻常的分析步骤：他不去说明福楼拜如萨特所说的那样命中注定要当作家，而是说明，鉴于他的社会出身以及由此而来的社会属性，他如何能在文学场中占据一个既定位置或创造一个位置——一个社会中立的位置，并由此能充分表达这些位置中潜在的占位（或立场）——为艺术而艺术和艺术家身份固有的冲突。

在第二帝国时期，随着文学场自主性的增强，作家与统治者之间的关系呈现出新的特点，以往的贵族知识群体消失了，作家摆脱了臣仆地位，但陷入了结构上的从属地位：一方面，市场通过报纸和出版业直接干预文学活动；另一方面，上流社会为某些作家（包括保守文人和精英作家）争取国家资助。文学场在权力场内处于被统治地位，文学场内部则时刻存在着非自主原则与自主原则的斗争。这里禁止追名逐利，权力场和经济场通行的原则被颠倒过来。福楼拜出身外省名医之家，他的父亲本想让他学习法律，争取远大前程，但也对他的文学志向表示理解和支持，所以他并不是萨特所说的“家庭的白痴”，受到父亲的诅咒和长兄的压迫。继承的经济资本使他摆脱了日常生活的限制，不必以写作为生。富有和单身培养了他的贵族习性，比如反抗陈规的自由意识和严肃的工作精神。这样，他就能远离社会艺术与资产阶级艺术，在风险最大的先锋作家位置中，寻找和创立纯粹作家的位置，并能在无任何收入的情况下守住它，最终获得由此而来的象征利益乃至经济利益。在对福楼拜的习性和资本考察完毕后，布尔迪厄又把福楼拜的创作重新放入历史构造的文学场中，因为一切革新都来自于传统，来自于对遗产的掌握，遗产限定了可思考的和不可思考的范围，并确立了可能的问题和答案的空间。由此布尔迪厄重新阐释了互文概念：“作品的空间时刻作为一个占位的场出现，它只能从相互关系上被理解为区别性的差距系统。”（*Règles*: 339）新来者只有掌握构成现行问题体系的全部成果，并在这个差距系统里产生一个新占位，才能合法地进入到场中。所以，分析者要透过一个（尚未成为福楼拜的）居斯塔夫的目光，发现他在一个尚未被其先锋行为改变的文学空间里能够做的事情。可以看到，他努力利用这个可能性空间里的所有资源，为自己定位。一方面，他要超越艺术与科学之间的传统对立，从自然科学和历史科学中吸收知识并借鉴方法，试图以科学目光的中立代替社会艺术的说教。另一方面，他要进行形式探索，在由各种浪漫主义、庸俗现实主义、纯诗等构成的参照系中，确立自己的风格。

最终，福楼拜找到了这个可用矛盾修辞法表述的写作策略：“好好写平庸。”（*Règles*: 161）对他而言，主题没有高低贵贱之分，风格就是看事物的方式。他

要调和最不可能共存的对立面，实现体裁的混合和等级的融合。他从现实主义小说借来了《情感教育》和《包法利夫人》的主题，从帕纳斯派或戈蒂耶的诗汲取了纯粹的风格。他以优美的语言表达小资产阶级的忧伤和平庸的感情，在被认为最低级的文学体裁（小说）的最平庸形式（大众小说）中，达到最高贵的体裁（史诗或悲剧）才能表现的最高标准（崇高）。他带来了小说观念的彻底革新：拒绝小说的俗套和定式与抛弃它的感伤主义和道德主义是一回事。《情感教育》中采用的自由间接叙述完全消除了作家的态度，却道出了赤裸裸的真实，比粗俗琐碎的现实主义描绘更真实，不给读者虚假的慰藉，让读者不安和愤怒。他打破了伦理学与美学的关系，从极端的唯美主义走向道德的中立主义，甚至伦理的虚无主义：“对我来说，世界上只有美丽的诗、构词巧妙、和谐和歌唱的句子、壮丽的落日、月光、彩画、古代大理石和坚定有力的头像。此外，什么也没有。”<sup>①</sup> 作家的社会无意识最终通过形式化得到了表达，正如布尔迪厄所说：“作家如同所有社会行动者，身上带有处于实践状态的结构，但无法真正支配它们，只有通过形式加工，才能实现对一切在空载语言的自动作用下通常以暗含的和无意识的状态被埋藏的事物的回想。”（*Règles*：184）这就是说，作家的社会身份按照文学场的规则曲折地在这个场中传达出来。所以，读者不会天真地理解福楼拜的“包法利夫人就是我”。福楼拜看透了浪漫主义的虚幻，现实主义的庸俗，他把自己的勇气、野心、梦想注入这个以通奸逃避平庸的包法利夫人身上，赋予她一种高尚的男子气概，把生活中最庸俗的变成了艺术上最优雅的。在《情感教育》中，福楼拜把文学空间中与他对立的位置及其占据者客观化，并通过把他与其他位置相连的整个关系系统，把整个空间客观化。由此，“《情感教育》以一种极为精确的方式重建了社会世界的结构乃至精神结构，精神结构受到社会结构的影响，是作品的发生原则”（*Règles*：68）。但是，福楼拜在《情感教育》中实行的客观化并不是居斯塔夫在弗雷德里克身上的主观投射，他毫无弗雷德里克的犹疑，他主动拒绝文学场中一个固定位置意味着的所有决定性，并充分利用了局限性中包含的自由。由于文学场与权力场或社会场是同源性的，福楼拜的文学策略也不是纯粹文学的，他的“选择”也是双重行为，既是美学的又是政治的，既是内部的又是外部的。正如路易·平托所说：“通过作品，得到的是一种身份，或至少，是自身的一种形象，这种身

<sup>①</sup> Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet, *Correspondances*, 6 - 7 août 1846, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, t. I, p. 278.

份或形象使得受到社会影响的知识配置与象征生产空间的一个区域一致。”<sup>①</sup> 可见，作家是在受制于社会决定性的同时，与社会决定性对抗而成为创造者的。

### 三、超越内部分分析与外部分析——生成结构理论的必要性

通过上述分析，我们看到，布尔迪厄也像福楼拜那样，努力调和不相容的对立面，超越内部分分析与外部分析的取舍。在他看来，内部阅读与外部阅读的对立把思想束缚在虚假的困境中。内部阅读是形式的或形式主义的阅读，只关注作品，外部阅读在作品的环境和背景（比如经济和社会因素）中寻找解释原则。布尔迪厄清点了几种内部阅读理论，指出了它们自我封闭的和完全自足的特征。比如，美国新批评派和芝加哥批评家把诗当成自足的“逻辑结构”或“局部结构”，根本不考虑外部因素（作者传记、读者接受等）。韦勒克和沃伦（在《文学理论》中）试图从文学语言中抽出本质并确定审美经验的必要条件。俄国形式主义者只看到作品系统，即“文本之间建立的关系网络”，抽象地确定这个系统与其他“系统”的关系，在“文学系统”中寻找作品的动因。法国形式主义者（如热奈特）将文学作品看作一个自我参照的相互关系系统，这个系统只由特定的文学惯例和“代码”的游戏构成。结构符号学家把文学对象看成一个有自身法则的自主实体，它的“文学性”或“诗性”来自于让语言美学功能占主导地位的技术和手法，比如诗的语音、词法、句法甚至语义层面之间的平行、对立和等价。在布尔迪厄看来，内部阅读理论的封闭特征是由其理论传统决定的，一方面，是象征形式的新康德主义，它认定存在着普遍的人类学结构，把文学看做一种不同于科学的普遍认识形式：

内部的和形式的阅读重新抓住以不同形式特别是诗的形式呈现的文学理性、“文学性”的普遍形式，就是说反历史的建构性结构，这些结构是文学的或诗的世界构建的根源，或者更通俗地说，就是某种作为“文学性”、“诗性”或者类似隐喻的修辞格之“本质”的东西。（*Règles*: 322）

另一方面，是结构主义，尽管它把文化作品（语言、神话、艺术作品等）看作

---

<sup>①</sup> Louis Pinto, *Pierre Bourdieu et la théorie du monde social*, Paris: Albin Michel S. A., 2002, p. 93.



历史产物，试图通过形式分析发现这些历史产物的特定结构，但它却不参照作品及其作者产生的经济或社会条件。总之，布尔迪厄把这些本质分析都当做反发生学的，它们搁置了文化作品的历史性。他感到悖论的是，随后出现的“文学发生学”批评也未解决形式主义危机。这种批评在热奈特所说的“前文本”中，也就是作者的草稿、草图、计划中，探寻文本的生成。它通过分析手稿揭示作品生产机制，貌似“科学”，实际上回到了传统的实证主义文学史编纂学。它注重材料考据，轻视写作逻辑，单纯记录作家在写作过程中犹豫、反复的迹象，不过是以自身为目的的活动，无法解释作家的最终选择。归根结底，“只有关于一个文本的连续版本的分析力求重建写作劳动的逻辑时，才会体现它的全部解释力量，而写作劳动被理解为在场和它呈现的可能性空间的结构限制之下实现的探索”（*Règles*: 325）。

在外部阅读方面，布尔迪厄指出，马克思主义分析，尤其是卢卡契和戈尔德曼的分析，把文艺作品视为社会世界的简单反映或“象征表现”，把作品与作品被认定表现的作者或集团的社会特征直接联系起来。比如戈尔德曼认为文艺创作的真正主体是社会集团，而不是孤立的个人。艺术家按照这个集团的意图创作他的作品，无论这个集团是隐蔽的还是明确的，是原因还是结果，都在某种程度上通过艺术家表现出来，艺术家能够不自觉地说明被表现的集团不一定意识到的真理和价值。他只是很勉强地承认，“与这个或那个社会集团的心理结构相适应的作品，在某些——确实相当罕见的——情况下，可以由一个与这个集团很少联系的个人构思出来”<sup>①</sup>。所以，外部分析把艺术家当成一个社会集团不自觉的代言人，而理解艺术作品，就是理解这个集团特有的世界观。布尔迪厄对这个集团的身份提出了质疑：如果这个集团是艺术家出身的集团，很可能不是其受众的集团，如果这个集团是特定的接受者（出资人、受献辞者）集团，并不能说明他们是作品生产的动力或目的，最多是一个偶然原因。可见，外部分析过度关注作品的社会功能，过分强调了作品的可理解性及其社会利益。作品被赋予了一种自主性，作者变得无关紧要，文学场的特定逻辑和历史被搁置了。由此，外部分析忘记了行动者和产生他们的制度。

法国社会批评派也反对外部分析的简单还原法，其代表人物之一齐马（Pierre Zima）认为，卢卡契和戈尔德曼都受到黑格尔的影响，认为艺术以诉诸

<sup>①</sup> 吕西安·戈尔德曼《论小说的社会学》，吴岳添译，中国社会科学出版社，1988年，第14页。

感官而不是认识的方式来表现普遍思想，所以他们在文学作品中寻找概念的对等物，把文本简化为意识形态的所指体系，忽视了文本的语言结构。他把社会批评等同于文本社会学，“小说是在语言上对社会和经济问题作出反应的一套语义、句法和叙述的结构：因此语言是文本和社会之间的中间阶段，社会本身也可以看成是一种词语和非词语的符号体系”<sup>①</sup>。另一位代表人物杜歇（Claude Duchet）提出“区间文本”（co-texte）的概念，这是文本（作品内部的关系游戏）与现实或外文本（作品提到的经验空间）之间的一个区域，在这个区域中，文本通过观念加工某种社会材料并与社会和历史相通。显然，社会分析虽然也试图融合结构与历史，但仍主张内外之分，不像布尔迪厄那样强调内外一体化。

清点了两种阅读的缺陷之后，布尔迪厄借助场的概念实现了内部分析与外部分析的统一。在他看来，要摆脱本质分析和反映论的“简化”，只能到文学生产场的整个结构和历史中，并通过生产场，到社会世界的整个结构和历史中，寻找作品产生的根源。在场的逻辑中“寻找艺术作品具有的历史性和超历史性的存在原则，就是把这部作品当成一个被某种其他事物困扰和控制的有意图的符号。就是假设一种表达的冲动在这种逻辑中得到陈述，而场的社会必然所规定的形式化，趋向于使这种表达冲动难以辨认”（*Règles*: 16）。也就是说，通过形式化，艺术作品表达了社会必然（历史性）同时也超越了社会必然（非历史性）。场有自身的逻辑，场中发生的事很难从社会状况中直接推导出来。场的特定逻辑是场的整个历史在制度和机制中的表现，外部力量被这种逻辑转化之后，表现为不同的形式，比如通过生产者的习性起作用的社会决定性，或作品生产的时刻对场造成影响的社会决定性，如战争或瘟疫等，甚至读者趣味的变化。鉴于外部决定终究通过场的特定力量和形式发挥作用，最“纯粹的”作品，也要实现“不纯粹的”的社会功能，比如区分的功能，或否定社会世界的功能，但这个功能属于纯粹的形式范畴。作家就能利用一个集团或一种制度提供的资源，以生产或多或少独立于这个集团或这种制度的利益或价值。因此，只有对场的自主化过程进行社会历史考察，才能说明作品相对于“社会背景”的自由，如果单纯考虑当时的社会条件，就会除掉“社会背景”。所以，布尔迪厄有理由说：“只有对结构的认识才能提供对一些过程的真正认识的工具，这些过程导向一种新的结构状况，并由此也包含了对这种新结构的理解的条件。”（*Règles*: 340）但是，场的结构

<sup>①</sup> 皮埃尔·齐马《社会学批评概论》，吴岳添译，广西师范大学出版社，1993年，第124页。

变化的动力不在作品中，而在统治者与觊觎者的斗争中。前者由于在场中（暂时）占据统治位置，趋向于保守，也就是维护常规和常规化，维护法定的象征秩序，后者则倾向于实行异端式的决裂，颠覆现行模式。他们的斗争结果决定了场的结构状况。由此，历史和结构共同促进了作品的生成。

#### 四、去魅——阐释理论的重建

无疑，作品科学的对象同样包含作品与读者的关系，布尔迪厄强调，不能把生产和接受分开考察：

艺术作品生产的科学，也就是作为自身市场的一个相对自主的生产场和一种以自身为目的并承认形式绝对高于功能的生产之逐步出现的科学，由此是纯粹审美配置出现的科学，纯粹审美配置能够在如此被生产的作品中（以及潜在地在世界的一切事物中）赋予形式相对于功能的特权。（*Règles*：469-470）

也就是说，作品科学既要考察作为审美对象的作品产生的条件，又要考察作品要求的审美配置产生和持续再生产的条件。在布尔迪厄看来，对艺术作品的经验是历史制度的两方面——文化习性和艺术场——协调的结果，这两方面互相依赖，这样，艺术作品才能作为有意义和价值的象征物存在，并被具有审美配置的公众所领会。基于这样的观点，布尔迪厄试图重建阐释理论：

理解，就是重新抓住一种必要性，一种存在理由，与此同时在一个特殊作者的特殊状况中，重构一个发生公式，对这个公式的认识，有助于以另一种方式，再生产作品本身的生产，体会作品的必然性，这种必然性是在一切情感同化的经验之外实现的：当解释者在自身活动的指引下，意识到行动者的实践的必然性，必然的重构与参与的理解之间的差距才会如此明显，因为行动者在知识场或社会空间中占据的位置与解释者的位置相距甚远，这些位置最终能够作为完全“反情感同化”的东西出现在他面前。（*Règles*：492）

这就是说，作为理解的重构活动反对把读者的“我”与创造者的“我”直接认同。由于时间和空间的差距，读者无法栖身于作者，体会作者的独特经验。所以，移情

作用和情感投射都无法导致真正的理解，只有真正的理解才能导致情感的共鸣。

布尔迪厄对诠释学和意识批评提出了质疑。传统诠释学的创始人施莱尔马赫提出“阐释科学”，主张通过科学的诠释手法重建文本的历史环境，认识作品隐秘的意义，也就是作者写作时的本意。他的继承者狄尔泰到胡塞尔现象学中寻求理论依据。胡塞尔认为经验是不可靠的，应该在纯粹意识中把握事物的本质。狄尔泰把这种理论用于阐释作品，主张解释者排除自己经验的主观成分，消除自我，直达作者本意。意识批评家布莱主张把自己借给别人，“这另一个人在我心中思想、感觉、痛苦、骚动”<sup>①</sup>。很明显，他们都不考虑作品产生的历史条件和读者感受，只关注表现在作品中的作者意识。但是除了通过灵感、直觉，批评家如何穿越时空领会作者意图？不难看出，这种以作者为中心的诠释理论带有非理性的神秘色彩，回到了浪漫主义时代天才创造者的作者观念。而后以伽达默尔为代表的现象学诠释学则放弃了作者与读者的同一性和唯一的理解，把诠释看成作品与读者的对话，注重读者对意义的创造作用。伽达默尔明确反对科学阐释，认为科学无法阐释哲学经验、艺术经验和历史经验。他把诠释学从认识论转移到了存在论的范畴。在他看来，任何存在都是此在，存在的历史性决定了理解的历史性，历史距离产生了新的理解可能性。所以，他把阅读当作“再创造”，当作“自我向他人的投射”。在布尔迪厄看来，伽达默尔将海德格尔的哲学观念用于文本的阅读，把对文本的理解看成作品中存在的一个行动计划的实现。这个计划具有超历史的有效性，它基于存在者的时间性，使存在者行动和产生结果，把它变为现在的和历史的，所以对它的实现就是将它现实化。无疑布尔迪厄言之有理：由于忽视了作品的历史背景，这种现实化不可避免地会发生时代错误和视域混乱，在文本阐释上陷入自给自足的“自恋主义”，甚至取消主体和客体的区别，把读者变为作者。另外，布尔迪厄指出，受诠释学影响的接受美学理论和读者反应理论所说的“隐含的读者”、“大读者”、“全知全能的读者”，不过是一部分有教养的读者。而对少数读者的个别经验进行现象学分析，把他们的经验当作一切艺术认识的超历史标准，忽视了这些读者产生的社会条件：他们在闲暇时阅读并重复进行，从作品中提取合理的意义。所以，这种阅读脱离了作品和作品评价的历史性，把作品变成了综合化和经典化了的行动结果（opus operatum），忽略了作品的生产过程尤其是生产方式（modus operandi）：“这就使得好像回想的、

---

<sup>①</sup> 乔治·布莱《批评意识》，郭宏安译，百花洲出版社，1993年，第260页。

综合的、非时间化的阅读得出的读者逻辑，曾经是作者的创造过程的原则。”<sup>①</sup>

总之，在布尔迪厄看来，无论是诠释理论、接受美学还是读者反应理论，都没有弄清究竟这个“创造者”及其创造力是如何产生的。他强调，只有在场中，才能找到创造力的根源。每个场都在投入游戏的意义上，生产其幻象（*illusio*）的特定形式，行动者参与到游戏之中，他们对游戏的赞同、对游戏和赌注价值的信仰是游戏进行的根源，艺术作品是信仰相同的一系列行动者共同作用的产物。艺术作品被艺术家创造出来之后，还要被认识和被认可，也就是被具有审美配置和能力的鉴赏者当成艺术作品，才能作为有价值的象征物存在。而审美配置是在一个相对自主的文学场中形成的，因此，最终，“艺术作品价值的生产者不是艺术家，而是作为信仰空间的生产场，信仰空间通过生产对艺术家创造力的信仰，来生产作为偶像的艺术作品的价值”（*Règles*: 375）。然而，在高度自主的艺术场中，一些“天真的人”并不熟知场的历史和游戏逻辑。布尔迪厄把画家卢梭和杜尚进行了比较。卢梭未曾受过基本的美学训练，他的绘画主题与手法表现了民众或小资产阶级“美学”的特点。他是一个修修补补的抄袭者，对他的同代人有意的滑稽模仿一无所知。可以说，卢梭这样的“天真艺术家”完全是由艺术场创造的。他得益于他没有意识到的美学革命。这种革命是目光的革命，批评家和艺术家只有以这种目光看待他，把他置于艺术可能性的空间中，才会承认这个置身于绘画史之外的“画家”。杜尚是卢梭的典型对立面，他熟谙学院派绘画传统，他不断打破惯例，企图通过永久革命超越所有过去和现在的艺术。他厌倦了纯粹视觉的艺术，试图创立观念艺术。但他的创造是有意识的和有准备的，他生产的与其说是艺术品，不如说是作为艺术家的生产者。他制造的成品《泉》（小便池）以挑衅般的自由，证明了创造者的观念力。杜尚与卢梭的差异就体现在这种自由上，他借此显示与自己作品的距离。他不仅完全掌控了游戏规则，还巧妙地操纵游戏提供的所有可能性：“他装作回到简单的良知，以揭露最热情的批评家对他的作品过分繁琐的阐释；要么他通过讽刺或幽默，让怀疑罩在一部有意多义的作品的意义上。”（*Règles*: 407-408）由此可见，卢梭完全是艺术场的产物，甚至是艺术场的玩物，杜尚则是高度自觉的创造者。他们之所以都被后人当做画家，就是由于艺术场的特定逻辑的作用。

因此，布尔迪厄的作品科学不仅考虑作品的直接的物质生产者（艺术家

① 皮埃尔·布尔迪厄《帕斯卡尔式的沉思》，刘晖译，生活·读书·新知三联书店，2009年，第54页。

等), 还考虑全体行动者和制度, 一方面是批评家、艺术史学家、商人、收藏家、学士院、沙龙、评审委员会, 他(它)们通过生产对艺术作品价值的信仰, 加入艺术品的生产; 另一方面是主管艺术的政治和行政机构等, 它们能够影响艺术市场, 促进生产者的生产和消费者的生产。无疑, 文学艺术生产者首先是在生产场中被批评家、出版家、商人创造和发现的。出版家或商人可以单独组织作品的传播并使之合理化, 他们作为中间人和屏障, 帮助生产者保持其个性和“无关利害”的表象, 使他们避免与市场接触, 摆脱与作品经营相关的不体面任务。由于对游戏(幻象)及其赌注的神圣价值的集体信仰, 所有加入艺术场的行动者进行信用交换, 于是, 在艺术家之间, 艺术家与赞助人或收藏家之间, 艺术家与批评家之间, 形成了互相认可的循环。艺术作品作为神圣的和被认可的物品, 由此是一个巨大的象征炼金术企业的产品。艺术家越来越依靠评论和评论家的介入, 评论家通过他们对艺术和艺术劳动的思考直接促进作品的生产。关于作品的话语不只用于促进理解和评价, 还用来推动作品及其意义和价值的产生: “这种话语和它帮助传播的文化生产的表象, 以作为偶像的‘创造者’的社会创造条件的身份, 构成了这个特殊生产过程的完整定义。”(Règles: 378)正是共谋和串通关系将这些有教养的人与文化游戏连在一起, 把这个游戏变成客观存在。在此, 布尔迪厄对马克思的艺术生产观提出了质疑。马克思在《1844年经济学哲学手稿》中指出: “宗教、家庭、国家、法、道德、科学、艺术等等, 都不过是生产的一些特殊的方式, 并且受生产的普遍规律的支配。”<sup>①</sup>在布尔迪厄看来, 马克思把艺术生产等同于一般物质生产, 把艺术家视为艺术产品的惟一生产者, 认为艺术作品的商业价值与其生产成本无法类比, 显然未看到全体行动者和制度的作用, 未看到艺术场的特定信仰, 终究未脱离艺术作品的拜物教。其实, 艺术作品的价值既包括物理或化学的物质成分即技术工人的劳动, 也包括特有的象征成分即艺术家的劳动, 前者的比例比后者低得多。布尔迪厄有理由强调, 从简单的产品(如工具或衣服)到神圣的艺术品, 若无制造物的价值生产劳动, 物质生产劳动便毫无意义。比如“宫廷披风”只有通过宫廷才能体现自身的价值, 宫廷通过自身的生产和再生产, 再生产构成宫廷生活的行动者和制度的系统, 行动者和制度负责生产和再生产宫廷的习性和衣着, 同时满足并生产对宫廷披风的“欲望”。但宫廷服装随着宫廷和相关习性的消失而消失, 没落贵族沦为马克思所

① 《马克思恩格斯全集》, 中共中央编译局译, 人民出版社, 1985年, 第42卷, 第121页。

说的“欧洲的舞蹈教师”。

综上所述，布尔迪厄试图以生成结构理论克服“本地的文学理论”（la théorie littéraire indigène，即以文学的方式研究文学）、形式主义美学、反映论、诠释理论和接受美学的弱点，为文学研究提供科学的分析方法。他要揭示文学形式化的社会内涵，努力把文学生产者与文学作品、创作过程与完成的作品、读者参与与作者意志、历史与结构、主体与客体合并在一个科学阐释范式中。但他的“作品科学”受到很大质疑。法国阅读社会学理论家林纳德指出，布尔迪厄试图证明他的社会学概念在文学领域的有效性、优越性和可操作性：“布尔迪厄对文学的态度牵涉到整个认识理论，他为了社会学而对文学采取了斗争的姿态，因为在他眼里理性认识在城邦中占有绝对的优越性。”<sup>①</sup> 林纳德反对建立文学科学，认为在人类知识体系中，文学与科学应当并置，如同秘索思之于逻各斯。波切蒂则为布尔迪厄的社会学分析鸣不平：“哲学家们对文学的兴趣总是受欢迎的，文学社会学无论多么严格，多么细致，多么重考据，解释力多么强，都是徒劳，随便某个文人都有权事先把它的分析当做庸俗的、简单化的和还原论的予以拒绝。”<sup>②</sup> 不管怎么说，对于“文学是什么”这个问题，布尔迪厄的文学社会学在某种程度上给出了理由充分的答案。

[作者简介] 刘晖，女，1970年生，中国社会科学院研究生院法国文学博士，中国社会科学院外国文学研究所副研究员，研究领域为法国文学理论。近期出版的译著有《自我分析纲要》（中国人民大学出版社，2012年）和《艺术的法则》（新修订本，中央编译出版社，2011年）等。

责任编辑：张 锦

① Jacques Leenhardt, "Les Règles de l'art de P. Bourdieu", in *French Cultural Studies*, 4 (1993), p. 267.

② Anna Boschetti, "Sciences sociales et littérature", in J. Bouveresse et D. Roche, dir., *La liberté par la connaissance, Pierre Bourdieu (1930-2002)*, Paris: Odile Jacob, 2004, p. 246.