

研究議題討論

法國藝術社會學的發展脈絡 與研究特色

洪儀真

洪儀真 東海大學社會學系助理教授。筆者感謝本刊的編委會及匿名審查人對本文提供的寶貴意見。本文初稿曾宣讀於2010年臺灣社會學年會，感謝陳泓易教授與李威霆教授的評論。也特別感謝蕭阿勤研究員於筆者寫作過程中的建議與指正，使本文得以順利完成，謹此致謝。

收稿日期：2011/9/5，接受刊登：2012/10/11。

中文摘要

法國的藝術社會學發展，在其豐富的人文智識沃土上得到了豐富的養分。當代法國藝術社會學家N. Heinich曾經指出，智識界兩個研究觀點上的突破，可說是藝術社會學啓程的關鍵時刻：不再將藝術視為純美學的範疇，以及認為藝術的價值並非是絕對的。本文以世代分野的觀念，闡述現代法國藝術社會學的發展，從19世紀早期將藝術與社會分離開來的認識論，逐步演進成將藝術視為社會系統的一部分、關注藝術的社會史脈絡，至20世紀後期「藝術社會」概念的完整發展，藝術界被視為整體的社會進行實證研究。從兩次在法國Marseille（1985）與Grenoble（2005）舉行的國際藝術社會學研討會內涵看來，可發現法國藝術社會學的研究方向，已逐日加強對於文藝作品、當代藝術與藝術行動邏輯的社會學解析，並不斷對舊有理論及方法論典範進行檢討。近年來法國藝術社會學界也與公私部門建立更多的合作模式，執行大型的研究計畫，加上學術組織與研究社群的積極耕耘與運作，以及跨領域研究趨勢的活躍，當代法國藝術社會學的發展能量，仍在不斷累積與發揮當中。

關鍵詞：藝術社會學、法國社會學、藝術世界、藝術與社會

Context, Development and Characteristics of the French Sociology of Art

Yi-chen HONG

Department of Sociology Tung Hai University

Abstract

Contemporary French sociologist Nathalie Heinich points to two founding moments of the sociology of art: when intellectuals began to consider material and social aspects in their analyses, and when they stopped regarding the value of art as absolute. The associated epistemology has evolved from opposing art in its society to studying the social contexts of artistic production and considering the art world as a specific social field. This evolution has been accompanied by many empirical investigations of the artistic field. Two international conferences on the sociology of art (1985 in Marseille and 2005 in Grenoble) produced a general view of research topic characteristics in France, one that included an emphasis on sociological analyses of contemporary artistic works, art world networks, and the logic of the actions of artists as social actors. Research centers are well-organized in the field of the French sociology of art, and academic networks are so active that many exchanges take place between both domestic and international researchers, thus representing a valuable reference for the local development of a sociology of art.

Keywords: Sociology of Art, French Sociology, Art Worlds, Art and Society

一、前言

一向重視藝術的法國，也在藝術社會學研究領域展現出蓬勃朝氣。早在六〇年代，法國社會學者即開始發表藝術社會學論文，20世紀後半期更趨向活絡。雖然藝術社會學在其社會學界亦非主流，然而仍有相當規模的學術著作出產。筆者在法國專攻藝術社會學多年，深感該學界研究成果的豐富性、主題的多元化與學術社群的活躍性，其發展有許多值得國內借鏡之處，促成筆者撰寫此文的動機。本論文首先嘗試以世代分野的觀念，按歷史階段的分期，描繪藝術社會學發展過程中認識論的三個不同階段：藝術與社會的關聯探討、社會中的藝術考察、以及藝術社會的整體觀點，這三個世代的認識論變化，呈現了「藝術」與「社會」概念的三項對位關係。循此脈絡，本文闡述第一世代的藝術社會學者如何漸然採取社會學的觀點，研究原本屬於美學、史學，或神學範疇的藝術課題，以社會學的思考模式進行藝術與美學課題的探討。第二世代的學者不再將藝術與社會範疇對立，而是在社會制度與物質文化條件下來考察藝術，將藝術置於社會脈絡中。第三世代藝術社會概念之建立，與藝術市場逐漸活絡、藝術家行業日趨專業化與制度化的趨勢息息相關，促使學者將藝術界本身視為一個特定的社會範疇，探索藝術場域運行時的各種社會機制。藝術社會學在法國逐日蓬勃與成熟的發展步履，促成了1985年馬賽（Marseille）國際藝術社會學研討會的開幕，象徵該學門重要的轉捩點：該次會議的主題不但形塑了當代法國藝術社會學的研究特色、也檢討了重要的學術典範，如針對布爾迪厄學說進行反省，以及借鏡於美國社會學者貝克（H. Becker）的互動論及藝術世界（art worlds）概念。馬賽會議後增設了數個藝術社會學研究單位，文化機構也頻與學術界合作執行藝術社會學研究計畫，皆促使更多學者投入藝術

社會學的耕耘。2005年於Grenoble舉辦的國際藝術社會學研討會，則是回顧馬賽會議以來法國藝術社會學20年發展的歷史時刻：除了具體回應馬賽會議中關於作品社會學之可行性的提問之外，也廣泛與社會學其他領域合作對話，如組織社會學、職業社會學與經濟社會學等等，以徹底掌握藝術世界的運行法則、藝術家特殊的行動邏輯，以及藝術作品的社會意義。

二、藝術社會學發展的世代分野

當代法國藝術社會學家N. Heinrich（1955-）指出，智識界兩個研究觀點的轉捩，是藝術社會學啓程的關鍵時刻：（1）不再將藝術視為純美學的範疇；（2）不再認為藝術的價值是絕對的。這兩種觀點背離了美學的傳統，後者傾向於菁英主義、個人主義，以及精神至上論（Heinich 2001: 17）。Heinich將藝術社會學至21世紀前的發展分為三個世代：第一世代：興起於20世紀上半期，創始者包括借用社會學想像力的美學家、文藝史學家及傳統馬克思主義者。這些濫觴者感興趣的是藝術與社會之間的關聯（*l'art et la société, art and society*）。第二世代：興起於二次大戰後，尤其是五〇年代以降。這個世代的藝術社會學摒棄了「藝術」與「社會」對立的觀念，改採「社會中的藝術」（*l'art dans la société, art in society*）的思考模式，或說「藝術社會史」（*l'histoire sociale de l'art, social history of art*）的概念，關注藝術背後的經濟、社會、文化及制度脈絡問題。第二世代的興起仍以史學家居多，是一段短暫的過渡時期。第三世代：興起於六〇年代，受益於新興人文科學研究方法（如統計學、訪談、田野調查）而產生的實證研究風氣，讓藝術社會學的觸角得以直探當代藝術現象，而非如同史學著重過往資料的回

溯。第三世代的藝術社會學主要的問題意識，蛻變成「作為社會的藝術（界）」（l'art comme société, art as society），或說「藝術社會」的概念，認為行動者制度及客體（objets，如藝術品）等要素整體構成了藝術的存在。該世代感興趣的不再是純粹了解藝術的內在（interne，以作品為中心）/或外在（externe，藝術的相關脈絡），而是將藝術場域視為一個整體社會的構造（Heinich 2001: 14-15）。本文對藝術社會學發展的討論，將按照Heinich的世代分類法來討論，並鎖定法國藝術社會學界的範疇。¹

（一）第一世代：藝術與社會的關聯

1. 社會學式美學

法式思維對藝術社會學的影響，或可追溯自孟德斯鳩（1689-1755）²及Comte de Caylus（1692-1765）³的論點（Tanner 2003）。法國哲學家暨文學評論家Hippolyte Adolphe Taine（1828-1893），則是受到實證哲學和重視社會因素的文學評論法影響。他指出藝術與社會之間

¹ Heinich依據世代所進行的三個時期分類法，並非針對法國學界而訂立，而是跨國的觀察。此一分類法在法國不能說已然成為藝術社會學分類的標準，然而筆者認為這套以歷史演進為基礎而制訂的分類法，頗適合當作介紹法國藝術社會學發展史的架構。筆者仍開放其他更適切的分類法存在之可能性，例如V. Alexander以社會學理論的典範來區分藝術社會學不同的取向，包括實證社會學、詮釋社會學、批判社會學、後現代社會學及後設理論（Alexander 2003: 8-15）。

² 孟德斯鳩在1748年出版的《論法的精神》（*De l'Esprit des Lois*）一書裡曾提及，人民的生存和環境條件，會影響國民的精神，包含藝術發展的狀態。

³ 請參考Caylus 1759年出版之著作*Recueil d'Antiquités: Egyptiennes, Etrusques, Grecques, Romaines et Gauloises. Tom III.*

的關聯性，並認為文藝發展隨著種族、環境與時代這三元性條件而變化。⁴除了政治與自然因素之外，Taine主張要以「環境」（milieu）的概念，來了解個別藝術品或藝術家的風格。藝術家的時代、國家、社會與藝術學派，都會先決影響作品特徵與風格。藝術家出身的學派，及醞釀該學派的既定社會，皆有自身的品味、共感（sympathies）與智識條件，可謂藝術家創作時的既存標準，藝術家並非是離群索居的孤立者（Taine 1867: 4-8）。Taine的分析觸及社會學關懷的重點，如藝術家的網絡、藝術生產與消費的社會結構與脈絡。然而「社會環境」（milieu social）一詞在Taine的論述中，具有外部性與強制性的本質，亦即「社會」仍被視為存在於「藝術」之外（Tanner 2003: 8）。

Taine的論點雖屬當時之創見，但過於重視藝術的外部因素，反而忽略藝術家本身的才氣，也簡化了藝術與現實之間複雜的關係，因而引來批評。例如法國文學評論家G. Lanson（1857-1934）認為，Taine光是提出「種族、環境、時代」三項外部因素，並不足以解釋文藝天才的特殊性及個人的獨創性（Lanson 1925；何金蘭 1990: 19）。哲學家暨詩人J.-M. Guyau（1854-1888）以「生機主義論」（vitaliste）觀點，批評Taine過於傾向決定論，過度將個人天份完全歸因於社會環境的制約（Guyau 1889）。雖然Guyau認同藝術是種社會現象，也認為舉凡審美的情感，難免帶有所處社會的性格，然而Guyau認為Taine不應將藝術家的天份視為環境的產物，因天份也會為自身創造出新的環境（Boirac 1892: 525）。Guyau的思維加入了藝術與社會的互動論，並強調藝術天份的自主性與創造力，不認為社會對藝術的影響是單向的。雖然Taine的理論遭

⁴ 法國文學社會學研究的始祖，或可追溯至Stael夫人（1766-1817）之《從文學與社會制度的關係論文學》（*De la Littérature Considérée dans ses Rapports avec les Institutions Sociales*, 1800）。

致諸多批評，然而他關於文藝社會學的思想，仍被視為社會學式美學的先驅之一，也對諸如波爾多（Bordeaux）學派R. Escarpit的文學社會學有直接的影響，後者承繼了Taine的實證社會學方法進行文學事實的研究；自Taine之後，文藝研究皆普遍將社會環境視為影響文藝活動的重要因素（何金蘭 1989: 32, 54）。

史學家暨藝術評論者P. Francastel（1900-1970）亦是值得重視的人物。Francastel的史學方法接近年鑑學派的L. Febvre及Braudel，重視地理環境與物質因素對歷史的影響，尤其強調空間的物理意義及文化象徵的意義。Febvre於1948年在巴黎高等實踐學院（Ecole Pratiques des Hautes Etudes）創設了藝術社會學講座，並任命Francastel擔綱。同年，Francastel出版了《藝術與社會》一書（*Art et Sociologie*），讓藝術社會學更正式進駐社會學的範疇內（Sebbah 2006），Francastel因而曾被推崇為法國藝術社會史或藝術社會學的創建者（何兆武、陳啓能 2002: 465）。Francastel的研究採跨領域的路徑，結合地理學、科技物質研究與社會學，並應用於義大利文藝復興藝術、19世紀藝術和當代藝術的剖析。他主張藝術不僅是一種純美學的愉悅，更是一種社會產物，並與政治、經濟與科學環境的發展息息相關。此外，他提出藝術史的研究不該只停留在作品的分析，而應將之與時代背景、物質條件及創作脈絡進行對照。二次大戰以後，Francastel於1956年出版《十九、二十世紀的藝術與技術》（*Art et Technique aux XIXe et XXe siècles*）一書，強調藝術生產的物質條件與技術條件之重要性。Francastel反對傳統馬克思主義的藝術觀點，重視藝術主動的建構能力：他不認為藝術是意識形態的反映，而是一種建構，並能與社會產生互動，藝術家並不是「詮釋者」，而是「創造者」（Heinich 2001: 23）。Francastel的分析觀點為法國藝術史學界帶來了象徵性的突破，讓後繼的學者在解析藝術創作時，納入更整全

的跨領域思考模式。

2. 馬克思主義傳統

馬克思主義的傳統學說向來重視藝術生產與經濟條件的關聯，也啓發了法國藝術社會學的取向。德國藝術哲學家M. Raphaël（1889-1952）以馬克思主義的路徑探照美學課題，曾在巴黎出版評論布魯東（Proudhon），馬克思與畢卡索的藝術社會學書籍，示範了藝術的實證研究模式（Raphaël 1933）。L. Goldmann（1913-1970）對法國文藝社會學也有一定的影響力，⁵ 他向來反對布爾喬亞理解社會生活的方式，並自認爲是馬克思主義者，但認爲馬克思主義對於上層結構與下層結構的二分法過於簡化，因此他強調應在上層 / 下層結構之間，探討更多更細緻的中介結構。Goldmann深刻發展「世界觀」之概念探尋文學結構，尤其是作品的意涵結構，也須找出社會環境結構與小說形式的對應關係，例如文學作品中的悲劇性世界觀與社會環境結構的對應關係，關心的是文學和意識形態的社會起源（Goldmann 1964）。Goldmann曾在日內瓦大學擔任皮亞傑的助理，皮亞傑對於人類心靈的發展與結構的理論，引發Goldmann的興趣，同時間盧卡奇（G. Lukács）《歷史與階級意識》一書中對物化概念的探討對Goldmann也影響深遠，於是他將皮亞傑的「發生學的認識論」（*epistémologie génétique*）與盧卡奇的馬克思主義結合起來，企圖發展出一套可分析文學創作，以及分析人類社會的辯證思維——「發生學結構主義」（*structuralisme génétique*）。其文學社會學的相關理論雖然仍有疏漏之處（Doubrovsky 1964: 200；何金蘭1990: 25-26；Evans 1990: 149, 153），但是對於理解文化產物的起源與形式

⁵ Goldmann是出生於羅馬尼亞的猶太人，1934年移居巴黎。除了早期的作品之外，其著作都是用法文撰寫。

方面，仍提供一個重要的起點與啓發，包括其獨創的發生學結構主義理論，可說為當時1940年代末期、仍未十分發達的法國文學社會學界注入了全新的觀點，並率先主張探討作品與時代社會階級的關係之前，必須先從作品本身了解作品的意義，其觀點後來也常被羅蘭·巴特等學者深入探討（何金蘭 1989: 120-125）。

（二） 第二世代：社會中的藝術

第二個世代的藝術社會學發展，約從五〇年代開始，受到英國及義大利藝術史實證研究風氣的影響，加上法國本身兩次大戰期間及戰後，社會歷史學與人文地理學的發達，學者遂逐漸轉向將藝術置入社會當中來觀察，不再視兩者為全然對立，致力探索藝術的社會脈絡，著重藝術作品生產及接受（reception）的條件因素，可說是藝術的社會史研究。這個階段相較於前一代在方法論上最大的差異，在於經驗研究的強調，如藝術贊助、藝術制度、藝術生產者和業餘藝術家等課題的調查。但由於著重藝術社會史的面向，因此探討課題仍以歷史題材為主，學者的出身也集中在藝術史、美學的領域，例如曾擔任巴黎第一大學的美學及藝術史教授B. Teyssèdre（1930-），在七〇年代建立「造形藝術與藝術科學」教研單位，八〇年代則創設藝術科學的博士班，以社會科學的方式進行藝術史研究。其於1957年出版的著作中，針對路易十四時期藝術學院關於著色法及色調的論戰進行了制度背景的分析（Teyssèdre 1957），七〇年代更陸續發表藝術社會學論文。這時期另有中世紀歷史專家G. Duby（1919-1996）嘗試從物質和文化層面解釋十四世紀新興的藝術形式，包括富人地理分布區域的變遷、客戶型態的轉變，以及新

興宗教的產生等等（Duby 1976; Heinich 2001: 30）。⁶ 如此藝術社會史的探照方式，在後繼的法國學術世代中多被延續，如R.Escarpi對文學史的處理、Heinich探討17世紀巴黎創立皇家藝術學院的社會條件等議題（Heinich 1993a）。

（三）第三世代：藝術社會

實證研究，是Heinich認為第二與三世代的藝術社會學發展上的共同點，但不同於第二世代以歷史文獻作為主要研究對象，六〇年代後的第三世代藝術社會學者，將實證方法應用於當代藝術現象的研究，並將藝術界本身視為一個社會來考察。產生此一轉折，除了因為社會學本身的方法論及問題意識逐漸趨向成熟，也由於社會學的研究主題日漸分殊化：藝術社會學原本隸屬於更廣義的文化社會學範疇，在七〇年代後則逐步獨立成專門的領域。藝術社會學者不但汲取前兩個世代社會學式美學，或藝術社會史的養分，同時廣泛與其他社會學領域對話，如組織社會學、消費社會學、經濟社會學、教育社會學及勞動社會學等等，更豐富藝術社會學的研究路徑與理論內涵。從六〇年代起，由於藝術市場日趨理性化，藝術家的職業化及藝術制度化等現象的發展，也吸引越來越多的社會學家投入研究。加上藝術實作逐日普及化與民主化，藝術活動不再攸關少數民衆，而是涉及廣泛的群體，也讓藝術社會學的實證研究擴大了疆界。而法國政府對於藝術界的介入程度也日益提高，包括對於藝術生產與發行的干涉、藝術家社會保險、福利的設計、以及對藝術勞動市場的涉入等公共政策，也大幅提高藝術社會學研究的需求（胡偉

⁶ Duby, 1981, *The Age of Cathedrals : Art and Society 980-1420*. Chicago: Chicago University Press.

1988: 82-83)。

Escarpit於1970年編輯出版的《文學與社會》(*Le Littéraire et le Social*)，已是一部結合歷史與實證研究的著作，其中文藝世界的運作已被視為一個整體性場域。Escarpit於1951-1970年間在法國波爾多大學擔任比較文學教授，1960年在該校的文學及人文科學院創立了「文學現象社會學研究中心」(Centre de sociologie des faits littéraires)，之後改名為「文學與大眾藝術科技研究所」(Institut de littérature et des techniques artistiques de masse)。該研究中心，可說是六〇年代法國最受矚目的文藝社會學研究單位，其主要的研究課題包括：(1)文學史的社會層面；(2)文學行為(acte littéraire)的社會機制；(3)文學現象的物質條件。該中心在六〇年代執行了幾個大型的研究計畫，主題涵蓋文藝評論社會學、波爾多出版品的分布研究、報章雜誌的內容分析，也對市民的閱讀行為進行社會心理學調查。該中心為後期法國文藝社會學的開展奠定了堅固的基石。⁷

至1985年馬賽舉辦國際藝術社會學研討會之前，法國社會學界對於藝術的探討可分為兩大潮流(Uzel 2007: 54)：(1)對於價值建構的討論(construction de la valeur)，代表著作為R. Moulin (1924-)的《法國的繪畫市場》一書(*Le Marché de la Peinture en France*, 1967)；(2)象徵性財產的批判社會學(sociologie critique des biens symboliques)，由布爾迪厄領銜的「歐洲社會學研究中心」(Centre de sociologie européenne, CSE)所主導。⁸ Moulin為推動法國藝術社會學發展的領導

⁷ 但Goldmann曾經批評Escarpit的文學社會學研究路徑，過於對立於歷史的實證主義，以致於讓社會與歷史分離。Goldmann自身所主張的發生學結構主義，則是強調兼顧社會學與歷史論的觀點。(Goldmann 1977: 17；何金蘭 1990: 27)。

⁸ 布爾迪厄1960年成為雷蒙·阿宏(Raymond Aron)在巴黎大學的助理，並共同創立歐洲社會學研究中心。

人物，⁹ 其主要研究領域包括藝術市場、藝術職業、文化政策、藝術家人口學、以及藝術價值的社會學暨經濟理論。她除了是力主將藝術作為社會學研究對象的重要先驅之外，也率先以經濟學理論進行藝術市場研究，奠定了法國藝術職業社會學的基石，並創立藝術市場社會學研究領域。Moulin主張現代藝術作品被賦予的審美價值具有不確定性，很難精確預測其未來的價值潛力，使其美學／經濟價值變得十分複雜，有待社會學加以釐清。也強調藝術界的特殊性，在於其結構與規則衍生自創造性實作，因而具有高度的分化與個別化色彩。她對藝術的研究路進跨足民族誌學、法學及美學，拓展了術社會學的研究法與觸角。其在1968年至1994年期間發表的重要論文，已集結成《論藝術的價值》一書（*De la Valeur de l'Art*）。¹⁰ Moulin在不同時期探討藝術價值的各個面向，並建構出藝術價值的社會經濟理論：藝術作品的價值建構及創作者的聲望建構，既涉及文化場域的美學評價，也攸關交易市場上的價格，兩種價值體系有著複雜的相互影響關聯，作品在藝術市場的價格定位，很難只參照單一的經濟／美學價值體系。而這兩種價值體系的交錯影響，也牽動著藝術行動者（如藝術經銷商及藝術家）的能動性（Moulin 1995: 7）。Moulin的藝術價值建構理論與時俱進，從處理1968年法國學運以來的藝術論戰、探討前衛藝術價值的復甦及其對傳統規範及藝術典範的破除，到了七〇年代、八〇年代則進行藝術家社會人口學調查、藝術職業化與建制化的類型學，以了解法國政府對於藝術家福利制度擴展性規劃的

⁹ Moulin於1984年在社科院（EHESS）即創立了「藝術社會學研究中心」（Centre de sociologie des arts, CSA）。

¹⁰ 此書可說結合了Moulin前後兩本對於藝術價值的經濟建構與社會建構的研究計畫：1967年的《法國繪畫市場》以及1992年的《藝術家、制度與市場》（*L'Artiste, l'Institution et le Marché*）。

意義，並掌握公權力介入藝術職業市場的效應。到了九〇年代，Moulin 的研究扣緊藝術市場全球化的現象；其投入藝術價值研究的二十五年期間，不僅掌握法國藝術發展的動態、公共政策及藝術市場的演變，亦寫照了法國藝術社會學逐漸獨立成專業學門的過程。

布爾迪厄所領銜的歐洲研究中心於1960年在巴黎高等實踐學院創立，欲集結歐洲社會學者，針對歐洲社會結構的再生產及社會場域的運作等議題進行對話。布爾迪厄在二十年間與其同事協力密集分析藝術場域，尤其是藝術實作與接受等課題。他於1965年發表了分析攝影的社會用途之論文——《中等藝術》（*Un Art Moyen*），開始系列探討文化實作的課題。布爾迪厄的藝術社會學概念曾受到結構符號學的影響，隔年出版的《藝術之愛》（*L'Amour de l'Art*），即可見其「解讀藝術密碼」的研究形式，該書也是針對歐洲博物館觀眾進行首度的大型社會學調查。1979年他出版了《區分》一書（*La Distinction*），批判藝術場域的象徵性宰制，並提出個人藝術鑑賞與品味的社會建構與分化機制。1992年出版《藝術規則》（*Les Règles de l'Art*），建立了文學場域起源與結構的社會學分析，也是其文化生產理論的重要集結著作。

整體檢討布爾迪厄的學說，其中幾個重要的理論概念，確實對藝術社會學的研究帶來重要的啟發性，例如場域（*champs*）、慣習（*habitus*），以及文化資本的概念。結合了結構與實踐概念的慣習理論，尤其是對於品味的社會性及權力關係之論述，啟發藝術社會學研究應同時顧及結構與施為者（*agent*）的能動性。在《區分》裡，他主張品味是由社會地位所決定，而非是因為存在著普遍客觀的美學標準。品味隸屬文化資本的指標之一，由社會中特殊階級或團體的社會位置所形塑。事實上，品味的社會性並非布爾迪厄之創見，其獨特之處，在於強調文化資本再生產了社會的分化與不平等：菁英團體透過定義何者為合

法的文化資本，以確保自己的地位，並透過諸如學校等教育機構，讓慣習與文化資本延續社會的再生產過程（Smith 2001: 138）。布爾迪厄的概念雖然受到國際諸多的推崇，在法國卻樹敵不少，主要是批評他的實踐理論仍具決定論、結構主義的色彩，對於施為者的能動性闡述有限。以藝術研究為例，他對於社會不平等結構的再生產機制之強調，以及對於客觀階級條件、先前社會經驗與歷史結構因素的重視，多少抹煞了藝術家這群特殊的施為者創造性的自主行動力與突破力，也因而忽略藝術家面對藝術場域結構時採取的彈性與理性行動策略；藝術家跳脫結構因素的創造性、其多元化的行動邏輯、或是自階級條件脫逸的「偏差」行為，在布爾迪厄的理論中似乎未見充分的討論。就歷史與時間的面向而言，行動的歷史性則被他化約為一種靜止的、平穩的時間，成為可預期的情境之現實化而已，並因此限制了個體社會表現的差異性與多樣性（Menger 1997: 591; Swartz and Zolberg 2004: 88）。除了法國學界之外，布爾迪厄的理論亦受到其他西方學者的質疑，以在地的經驗研究來推翻其理論的適用性。例如澳洲學者運用《區分》理論研究當地的品味及文化消費現象，卻發現「階級」並非是預測品味差異的最有效變項，而是年齡與性別（Bennett et al. 1999）。此外，布爾迪厄的品味區分理論顯得過於立基於法國田野，甚至僅以巴黎為主要根據地，幾位美國學者因而提出國情上的差異，發現美國文化界線的劃分，並不如法國那樣壁壘分明，對於文化資本的重視程度也低於法國（Lamont 1992）。此外，美國境內存在著文化雜食（cultural omnivores）的現象——人們的消費來回於高級／通俗藝術之間（Peterson and Simkus 1992）；布爾迪厄理論在不同地域的適用性因而受到挑戰。

在Moulin的價值社會學與布爾迪厄的批判社會學之中，可謂存在著兩種不同對於藝術價值的社會學研究路徑（Uzel 2007: 56-57）：前者

宣稱現代藝術的價值是流動性的，取決於美學和經濟的狀態；後者則認為，現代藝術形式上的特質與價值，基本上還是出自19世紀所建構出的藝術場域結構。不同於布爾迪厄帶有社會決定論的調性，Moulin不從行動者的社會屬性來解釋其藝術實作的傾向，也不企圖提供一般性的分析模型，她更感興趣的是藝術界的行動／互動系統、交易系統，及各種機制及行動者之間的聯合系統，也強調現代藝術價值的不確定性。¹¹ 九〇年代以後隨著藝術市場經濟的發展，尤其是藝術市場國際化的趨勢，直接影響了藝術家的創作走向，商業化的潮流加上當代藝術任意發揮的特質，使得藝術的價值倍受質疑，並引起法國文化界的論戰。¹²

1985年之前的藝術社會學發展除了上述兩大研究取向之外，也不應忽略有趣而另類的布希亞（J. Baudrillard 1929-2007）。¹³ 布希亞的學術領域向來難以歸類。他對於文化及其危機性的觀察格外敏銳（Gane 2003: 152, 154），對當代藝術的研究也獨具創見，因而在法國藝術社會學發展史具重要的參照地位。例如〈藝術品的拍賣〉（L'Enchère de l'Oeuvre d'Art）一文（Baudrillard 1972），便立基於其所創立的商品符號學和消費社會邏輯，並結合馬克思主義批判理論與結構主義的符號學，認為大眾消費社會當中，商品已被轉換為符號價值（*valeur-*

¹¹ 然而，上述兩種研究路徑在認識論上的差異，並不會阻止這兩派學人彼此的對談及相互引用—1985年由Moulin主導、在馬賽舉辦的藝術社會學國際研討會，即邀請了許多曾與布爾迪厄共事，或是引用其理論的學者發表論文。

¹² 論戰中攻擊的一方表示，當代藝術的目標已脫離美學，藝術家可任意為之，市場導向更使藝術失去了原本的性質。辯護方則認為當代藝術的創新及標新立異是值得肯定的。

¹³ 1995年第三屆的Grenoble國際藝術社會學研討會，即以「布希亞與藝術」為主題，並出版會議論文集《莫忘布希亞》（*Sans Oublier Baudrillard: Troisièmes Rencontres Internationales de Sociologie de l'Art de Grenoble*）。（Majastre and Pessin 2003）

signe)。藝術世界也成為符號商品交換的場所。在拍賣市場中作為符號商品的藝術品，因其具有符號性的交換價值而被下賭注，並在流通過程中增加自身的價值，也讓擁有藝術品的人被賦予正當性。然而藝術的拍賣卻只成了符號性的消費行為，只是符號內部的交換，喪失了藝術品「所指」的意義（Genosko 1994: 153-154）。在《波布效應》（*L'Effet Beaubourg*¹⁴ 1983[1977]），布希亞則批評法國政府所建造的龐畢度中心，原本是要讓大眾增進對現代藝術的理解，卻成了符號與大眾擬像的集散地，反其道成了吞食文化能量的黑洞，削弱現代藝術的創造性。龐畢度中心所陳列的藝術品都成了膚淺的符號消費品，沒有歷史性，僅讓藝術的文化意義耗盡，是一種文化的倒退，無法逆轉的意義內爆（implosion），即「波布效應」。¹⁵ 在布希亞看來，波布效應不止發生於龐畢度中心，更威脅著今日所有的機制、文化、權力，甚至社會本身。在布希亞提出此論點之後，不乏社會學者持續討論此一效應，及反省龐畢度文化中心在當代藝術扮演的角色（Heinich 1988; Messu 1994）。而布希亞後現代文化理論中對擬仿（simulation）、擬仿物（simulacra）及超真實（hyper-réalité）等概念的闡述，強調真實與非真實間的界限日益模糊，形成了後現代社會的特殊性，不止先覺性掌握了當代科技社會發展的文化趨勢，開拓藝術社會學相關的研究領域，也直接啟發了文化界的影像創作。

¹⁴ 波布（Baubourg）是巴黎龐畢度中心所在的區域名稱，因此龐畢度中心亦俗稱波布中心。

¹⁵ 布希亞後期亦有直接針對藝術領域進行的論述，如1999年的《論攝影》（*Sur la Photographie*）。

三、1985年馬賽會議的轉捩意義

當代法國藝術社會學的發展軌跡，可以從1985年由法國社會學會與國際社會學會合辦的馬賽藝術社會學研討會談起。會議聚集了四十多名來自各國及不同世代的學者共襄盛舉，不但共同建構了當代藝術社會學研究的特色，也讓六〇年代以來的法國藝術社會學獲致更明確的進展。研討會的主題計有藝術政策與藝術機構、藝術職業、藝術市場、藝術公眾與美學感知研究，以及作品社會學可行性的探討。六〇年代初期法國的教學領域中，僅有Goldmann及Francastel在巴黎高等實踐學院裡分別傳授文學社會學與藝術社會學，另有E. Sauriau於巴黎索邦大學（la Sorbonne）擔任美學教授。然而自馬賽會議前後，法國學界陸續增設了數個以藝術社會學為主題的研究群組。1985年馬賽會議的主導人物Moulin於1984年即在社科院（EHESS）創立了「藝術社會學研究中心」（Centre de sociologie des arts, CSA），¹⁶ 該中心之後成了法國藝術社會學發展的重鎮之一，自1993年起至2001年，改由P.-M. Menger（1953-）擔任中心主任。Menger承繼研究中心創始的問題意識，以系列著作闡明藝術工作職業化的條件與就業市場結構間的關聯，同時以藝術職業內含的「不確定性」（incertitude）為論述軸心，企圖整合經濟學與社會學研究途徑，探討藝術行業的行動、社會互動及其經濟意涵。¹⁷ 此外，社科

¹⁶ 「藝術社會學研究中心」於2001年更名為「工作社會學暨藝術社會學研究中心」（CESTA），2010年又與院的「雷蒙·阿宏政治研究中心」聯合，組成另一個大型研究群組「雷蒙·阿宏社會學與政治學研究中心」（CESPRA）。

¹⁷ P.-M. Menger最新著作《創作者工作：不確定當中的自我實現（筆者暫譯）》（*Le Travail Créateur : S'Accomplir dans l'Incertain*），2009年出版，即以「不確定性」為論述核心，貫穿並重整其二十年來對於藝術職業及其工作特性的社會學研究結晶（Menger 2009）。

院向來是藝術社會學論文產出的重鎮之地，相關論文數量居法國全境之冠（Sebbah 2007: 49）。該研究中心探討的領域包含了廣義的各種文化表達形式，亦擅長探討藝術職業，尤其是藝術業者的生計問題，並關懷藝術勞動市場的運作情況，也觸及國際競爭的藝術全球化課題。

1988年於法國國家科學研究中心（CNRS）成立的「藝術價值的社會學與經濟學比較分析」研究群組（G.D.R. Analyses comparées de la valeur artistique en sociologie et en économique），集結了社會學者與經濟學者共同進行研究，強調跨領域研究法，馬賽研究小組以J.-C. Passeron（1930-）為首，巴黎則以Menger領銜。1999年A. Pessin（1949-2005）組織了「作品、公眾與社會」研究群組（GDR Oeuvres, Publics, Sociétés, OPuS），這些活躍的研究單位不懈經營，使法國藝術社會學研究生和學者人數明顯遞增。馬賽會議近二十年後的2004年，法國社會學領域申請大學教師資格檢定的送審博士論文當中，文化、藝術與文學社會學已成為最大宗的研究主題。同年法國產出的社會學博士論文裡，有將近百分之九的主題與廣義的藝術相關，比例為1985時期的兩倍之多（Sebbah 2007: 43）。

四、馬賽會議中的當代藝術社會學研究 及對布爾迪厄理論的反省

1985年的馬賽會議固然扮演了藝術社會學發展的重要轉折，然而以當代藝術為研究主題的法語論文不多，僅有Heinich對於龐畢度中心的相關研究，以及Gamboni對於瑞士Bienne城市雕塑展藝術破壞事件的分析，提供藝術公眾的社會學反思（Gamboni 1999）。Heinich自八〇年代以來已有諸多研究產出，近期的重要研究則鎖定當代文藝之主題。

雖然早期身為布爾迪厄的門生，但後來Heinich發展出不同的社會學研究路徑，亦即分析性與詮釋性的社會學方法，與先前她所追隨的布爾迪厄之批判社會學已有所別，也成了批判布爾迪厄理論的代表人物一。¹⁸ Heinich曾指出布爾迪厄的理論解釋當代藝術時的盲點：¹⁹（1）其支配理論及象徵暴力理論，忽略藝術世界行動者與制度的相互依賴性與互惠的認定關係；（2）忽略藝術行動者所游移的世界所具的多義性與多元性，包括評價體系的標準、正義的模式等，都具有複雜性與矛盾性；（3）布爾迪厄所代表的社會學典範慣常以社會性與集體性的面向來解釋獨特性的肇因，否認純粹的個體性，然而如此的思維並無法充分解釋構成藝術界特色的「獨特性條例」（*régime de singularité*）與行動邏輯；（4）將社會表徵化約為與真實對立的假象（*illusion*），忽視了象徵與想像的表徵對真實的建構力；（5）將審美、道德與真理等價值，僅與場域位置的特殊利益連結，忽略了建構道德生活與社會生活的一般性價值（Heinich 2002: 42-45）。

¹⁸ 自八〇年代晚期，當布爾迪厄的幾位弟子採取了與他截然不同的社會學路徑後，他也與之劃清界線，Heinich即為著名的一例。她於2007年出版了《為何是布爾迪厄？》（*Pourquoi Bourdieu?*）一書，從宗教學、科學、政治、文化及哲學的面向切入分析布爾迪厄「成功」的原因。（Heinich 2007a）

¹⁹ Heinich在對於博物館公眾的實證調查中發現，公眾對於藝術品或博物館的觀感，其實具有高度的變動性與分化性，不一定穩定反映其社會地位及文化經濟資本的結構（Heinich 2009）。

五、馬賽會議之後：學術與機構的合作， 以及日趨重要的互動論典範

早在1960年代起，法國的藝術社會學者及文化社會學者，已開始承接一般機構及政府單位所交付的研究計畫，調查民衆對於新興文化設施使用的情形、日常生活中的文化實作與文化參與等等。這些大規模的調查需求，對法國藝術社會學的進展可說不無貢獻。這樣的委託的模式，在催生現代藝術社會學研究的績效上可說前所未有的。²⁰ 1982年起設立的造形藝術行政管理單位，例如AP、FRAC、FIACRE等，開啓了更多藝術與公共行政、公衆及藝術市場之間的互動關係，豐富了藝術社會學者研究的題材。Moulin的著作《藝術家、制度與市場》（*L'Artiste, l'Institution et le Marché*, 1992），即開闢專章處理現代藝術領域裡的公共行動課題。另外，1980年代以來法國現代藝術本身的興盛發展，也促進當代社會學家蓬勃的研究風氣。

1985年的馬賽會議，也象徵法國藝術社會學界互動論典範日趨重要的起點。美國社會學者貝克，在這次會議中宣讀其第一篇法文論文——〈現代藝術的散播〉（*La Distribution de l'Art Moderne*），是藝術社會學援用互動論最具代表性的文章之一（Becker 1999）。貝克對法國藝術社會學界的影響，在1988年他的《藝術世界》（*Art Worlds*）一書被翻成法文之後更爲顯著。他所提出的「藝術世界」概念，更加確立了「藝術界」被視爲一個整體的研究角度，這一本重要著作，也啓發法國社會學界對於藝術界內部生態更精細的討論。往後幾年，貝克持續與法國社

²⁰ 如J. Dumazedier對於休閒及文化社會學的探索，布爾迪厄也曾接受科達（Kodak-Pathé）公司的委託執行攝影的社會用途研究，研究成果集結成《中等藝術》（*Un Art Moyen*）一書（Bourdieu 1965）。

會學者互動。貝克重視藝術家能動性與社會互動過程的研究典範，與Moulin的價值社會學派，在近代藝術社會學領域具有同等重要的地位，也有學者認為貝克為法國藝術社會學界所帶來的典範轉換，多少平緩了之前由布爾迪厄主導的批判社會學與Moulin的價值社會學派之間的對立關係（Uzel 2007: 59）。貝克藝術世界的概念，常被對照於布爾迪厄的場域（champ）概念。布爾迪厄所謂的場域，預設了社會空間與資源分配的存在，而因空間與資源的有限，因此成員之間會進入相互競爭的過程。貝克的藝術世界概念，著重的是與藝術生產有關的人，研究其互動行為與集體行為。藝術世界會以其常規約束藝術的生產，然而藝術家又會同時追求某種創新，也可能產生藝術界的衝突與排擠（Becker 1982: 29-30, 48-49）。布爾迪厄則認為，貝克藝術世界的概念可化約為一個群體（a population），是個別施為者的總和，而他自己的場域概念則不然（Bourdieu 1993: 34-35）。²¹ 明顯的是，布爾迪厄對於場域內部權力關係的強調大過於貝克，對於藝術場域的歷史演化描繪較為豐富，也深入處理相互涉及的不同場域之間的權力關聯性，但也因此招致批評，認為其理論過於傾向決定論的色彩。貝克的藝術世界理論不斷強調社會網絡的重要，但是並沒有將社會網絡視為揭發社會結構與權力關係的管道（Bottero and Crossly 2011: 99-119）。

²¹ 然而，藝術社會學者V. Alexander認為這是Bourdieu對於Becker著作錯誤的理解，也因此低估了Becker的貢獻（Alexander 2003: 285-286, 294-296）。

六、法國作品社會學研究風氣與 藝術社會學當代實況

(一) 藝術社會學大哉問：藝術作品的社會學研究是否可能？

馬賽會議中關於文藝作品的社會學探討份量與深度，可說大幅提升「作品社會學」(sociologie des oeuvres)的重要性，如圓桌會議〈作品社會學是否可能？〉的討論，開啓了往後法國藝術社會學界的辯論，進而促使作品社會學的研究風氣大漲。1991年起出版的《藝術社會學》期刊(*Sociologie de l'Art*)，屢次開闢作品社會學相關的專題討論，也一再提及當年馬賽會議對此課題的開拓意義，並企圖回答當年尚無具體結論的提問。經過了將近二十年的學術累積，2005年於Grenoble舉辦的國際藝術社會學研討會裡，對於作品社會學的相關爭辯，激烈程度相對於1985年馬賽會議有增無減，對於社會學方法論的限制，以及作品社會學發展起始年代進行辯論。作品社會學在學術研究上的延展性與潛能，促成「作品、公眾與社會」研究群組(OPuS)等國際藝術社會學研究中心的成立，這些研究單位至今仍積極深耕作品社會學領域。

(二) 2005年Grenoble會議的回顧與展望

馬賽會議二十年後，2005年於法國Grenoble舉行的國際藝術社會學研討會，重新檢視了藝術社會學發展的脈絡與願景，成為法國藝術社會學發展史上的第二個關鍵轉捩時刻。近四十篇精湛的學術論文雲集此地發表，主題包括：藝術作品的社會接受、作品的社會地位解析、邊

緣藝術的社會動力學、藝術的社會建構，以及藝術的情感與經驗等。Grenoble會議不但再次造就了法國藝術社會學發展史的另一高峰，而1999年由A. Pessin領銜組成的「作品、公眾與社會」（OPuS）研究群組，其宗旨即在於建立作品社會學的研究路徑，並建立相關學術社群網絡，同時刺激跨領域合作的產生。Opus定期舉辦藝術社會學研討會，穩定為法國藝術社會學界注入新的元氣與動力。現任的OPuS國際研究中心（GDR International OPuS2）主任，為巴黎第三大學的藝術社會學教授B. Péquignot，該研究單位不但創辦並推廣藝術社會學活動、頻繁流傳豐沛的電子刊物與學術資訊，更廣闊連結國外相關學術單位，每年於法國舉辦至少一次的國際藝術社會學研討會。此外，Opus研究團隊也投入法國學界重要的藝術社會學刊物——《藝術社會學》（*Sociologie de l'Art-OPuS*）的編輯與發行，乃是極其活躍的社群網絡。

綜觀當前的法國藝術社會學界，學者們仍不斷在檢討方法論的基本問題，也有大量的實證研究持續進行當中，涵蓋的領域包括藝術生產與接受、藝術媒介等等，更有來自公共部門與日遽增的需求，共同與學界協力推動藝術社會學的開拓，如法國文化部、博物館、劇場、歌劇院的計畫案。而自1980年代以來法國境內文化行政「去中心化」的政策徹底開展之後，地方文化行政單位對藝術社會學的相關調查的需求與資助，更是明顯大幅增長（Heinich 2007b: 31）。此外，法國社會學界本身在八〇年代以後的新發展，也影響其藝術社會學的走向，尤其以兩股新興社會學潮流影響最鉅：B. Latour的科學社會學與新人類學方法，及L. Boltanski與L. Thévenot在巴黎高等社科院政治與倫理社會學研究中心（GSPM）開展出的行動邏輯理論。Latour因其科學社會學的專長，特別重視人與物之間，或說人文與科技之間的對稱關係，以一種對稱人類學（anthropologie symétrique）的觀點，企圖理解物／科技與社會的相

互作用。例如他曾經透過比較科學界與藝術界裡所面對的物體，以批判反拜物教理論的限制：Latour表示，社會科學的反拜物教批判思維，總認為戀物癖或拜物教裡的「神物」（*fétiches*）所夾帶的力量是人為而虛假的，但是此論點本身亦帶有許多人為的論斷與意識形態，無法回歸物體本身非人為的屬性，或無法掌握物體同時具有的社會屬性與非人文屬性時，便無法徹底掌握物體在社會裡發揮的真實力量，更無從解釋為什麼拜物現象至今依在激增當中？因此，Latour建議在研究藝術品時，應向科學社會學借取其認識論，不把物品視為純粹的「神物」或「自然物」，也應向藝術社會學取徑，重視「中介」（*médiation*）的討論，並將藝術作品視為一種把物體與人類關聯起來的「介質」（*médiateur*）²²（Hennion and Latour 1993）。Latour的觀點讓法國的藝術社會學者得以效法其對稱人類學的方法論，對物體界（尤其是藝術品）產生了新的認識論與研究法。Boltanski與Thévenot設立的政治與倫理社會學研究中心，影響了法國新興社會科學的發展，也是法國社會學界實用主義轉向的推動者，²³ 其理論與布爾迪厄最大的差異，在於其強調人類生活的倫理面向與行動者的批判能力，以及著重觀察行動者如何證成（*justify*）自身的行動：主流社會學當中諸如「階級」、「宰制」等範疇並沒有被該學派所排除，而是在與常識連貫的情況下被觀察，並不是由外部強加於行動者。因此，相對於布爾迪厄的批判社會學（*critical sociology*），可說是批判的社會學（*sociology of critique*），並著重研究行動者如何在衝突的過程當中改變自身的特性（Jobin, Derian 2010: 1-2）。該學派也被

²² Latour舉木偶戲和木偶師的比喻提問：如果一切都只是幻覺的操弄，為何人類要製造木偶？為何幻象會成為樂趣的來源？

²³ 法國新實用主義的發展從七〇年代中期開始。受到了美國學界傳統的影響，如哲學的實用主義、符號互動論、俗民方法論等（Jobin, Derian 2010）。

稱為法國新實用主義學派，啓發藝術社會學者以一種結合社會行動、倫理與符號意義的行動哲學理論來理解藝術界的行爲，以及更細緻的行動邏輯觀點，以了解藝術成員同意／異議；和諧／衝突之間的動態關聯，並更加關注個體行動條例的多元性（la pluralité des régimes d'action）。

七、結語

藝術社會學從智識界發軔以來，一直面臨如何以社會科學的研究法來掌握藝術客體的難題。經過多年的累積，法國藝術社會學已經提供了豐富的智識角度來了解藝術的各種社會意義，然而，社會學嘗試探索藝術領域的企圖，尤其是觸及美學、精神性、靈感等的面向時，仍存留著幾項關鍵待解的疑問。我們從至今仍方興未艾的法國作品社會學發展中，即可觀察出社會學耕耘藝術領域時可能的收穫及典型限制：馬賽會議開啓的作品社會學問題意識，經過會後多年的學術累積，學者已多數不再將藝術作品視為意義確立的物品，而是歷經社會集體實作、建構過程的結晶。藝術品的完成，在各個階段裡也必須連結不同類型的行動者，涉及性質不同的社會網絡、互動與分工。1999年於Grenoble所舉辦的「邁向作品社會學」國際研討會中，四十餘位學者各自選擇某位藝術家或某種藝術類型的作品，以理論探討及實證研究，闡述作品生產、流通時的社會條件，並分析藝術生產與社會接受之機制，闡明藝術市場的運作制度、了解相關行動者及其策略。此外，對於藝術作品價值與正當性也多有學者解析，或沿用傳統藝術社會學對於作品社會脈絡的分析。而作品社會學所面臨最大的挑戰，卻不在於解釋作品的生產、流通及其社會接受，前者可與諸多社會學典範對話，但是面對作品本身的分析，無論是內容、形式或表現手法，長期以來藝術社會學對此掌握十分有

限，甚至刻意避免。下列幾項提問，不啻作品社會學亟需再進階徹底釐清的關鍵課題：藝術作品是否具有足以讓社會學進行分析的社會事實？究竟藝術社會學該如何建立與藝術史學、美學及藝術哲學不同的研究路徑，並對藝術作品本身充分提供的社會科學解釋（Majastre and Pessin 2001: 13）？我們又該如何面對藝術家和社會學家對同一件作品不同的詮釋？將藝術品化約為社會學的研究對象時，是否會同時抹煞其重要的美學向度（Lévy and Quemin 2007: 630）？解釋藝術作品的社會性質時，如何能證成這些關聯確實存在，如同我們對反映取向（reflection approaches）的疑慮？面對這幾項作品社會學的難題，從藝術社會學開展以來已不乏學者嘗試解套，但其研究成果皆可見其限制並難免招致批判。在迎向藝術課題時，作品社會學，或更廣義的藝術社會學，實應更具體了解其解釋力運用的範圍及其囿限所在，並繼續研擬相應的學術精進策略，同時能持續與藝術相關學門進行對話與合作。除了作品社會學的發展之外，法國藝術社會學界整體的動能，至今仍不斷豐沛運行當中，鑑於篇幅所限，筆者無法盡述細節，或詳參其他各國藝術社會學界的狀況，僅以此文拋磚引玉，提供國內學界參照，希冀能啟動尚處邊陲的藝術社會學未來發展之潛能。

作者簡介

洪儀真，法國巴黎高等社會科學研究院（EHESS）藝術社會學博士，現職東海大學社會學系助理教授。研究領域為藝術社會學、文化社會學、創作型勞動、社會變遷。近期的研究主題包括：藝術的社會實踐模式與社會變遷之間的關聯、以文化／藝術作為平台所進行的農村再生／社區再造研究、創造性／改造性的文化行動與社會溝通。

參考書目

- 伊凡絲 (M. Evans) 著，廖仁義譯，1990，《郭德曼的文學社會學》。
台北：桂冠。
- 何兆武、陳啓能主編，2002，《當代西方史學理論》。台北：五南。
- 何金蘭，1989，《文學社會學》。台北：桂冠。
- ，1990，〈文學社會學在法國之起源與發展〉。《淡江學報》29:
17-28。
- 胡偉，1988，《戰後法國社會學的發展》。台北：遠流。
- Alexander, Victoria D., 2003, *Sociology of The Arts: Exploring Fine and Popular Forms*. MA: Blackwell Publishing.
- Baudrillard, Jean, 1972, *Pour Une Critique de l'Economie Politique du Signe*. Paris: Gallimard.
- ，1983 [1977], *L'Effet Beaubourg. Implosion et Dissuasion*. Paris: Galiée.
- Becker, S. Howard, 1982, *Art Worlds*. Berkeley: California University Press.
- ，1999, “La Distribution de l’Art Moderne.” Pp.433-446 in Raymonde Moulin (dir.), *Sociologie de l’Art*. Paris: L’Harmattan.
- Bennett, Tony, Emmison, Michael, and Frow, John, 1999, *Accounting For Taste*. Melbourne: Cambridge University Press.
- Boirac, Emile, 1892, “Book Review of L’Art du Point de Vie Sociologique by M.Guyau.” *International Journal of Ethics* 12(4): 525-527.
- Bottero, Wendy and Nick, Crossly, 2011, “Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations.” *Cultural Sociology* 5(1): 99-119.
- Bourdieu, Pierre (sous la direction de), 1965, *Un Art Moyen. Essai sur les*

- Usages Sociaux de la Photographie*. Paris: Minuit.
- , 1993, *The Field of Cultural Production*. Oxford: Polity.
- Caylus, Anne Claude Philippe, 1759, *Recueil d'Antiquités: Egyptiennes, Etrusques, Grecques, Romaines et Gauloises, Tome III*. Paris: N.M.Tilliard.
- Dobrovsky, Serge, 1964, "Pourquoi la Nouvelle Critique?." In Roger Fayolle (ed.), *La Critique Littéraire*. Paris: A. Colin Besançon, Impr. Moderne de l'Est.
- Duby, Georges, 1976, *Le Temps des Cathédrales. L'Art et la Société, 980-1420*. Paris: Gallimard.
- Escarpit, Robert, 1970, *Le Littéraire et le social: Elements pour une Sociologie de la Littérature*. Paris: Flammarion.
- Francastel, Pierre, 1956, *Art et Techniqueaux XIXe et XXe Siècles*. Paris: Gallimard.
- Gamboni, Dario, 1999, "L'Iconoclasme Contemporain, le Ggoût Vulgaireet le Non-Public." Pp. 285-295 in Raymonde Moulin (dir.), *Sociologie de l'Art*, Actes du Colloque de Marseille de 1985, Paris: L'Harmattan.
- Gane, Mike, 2003, *French Social Theory*. London; Thousand Oaks, Calif: Sage Publications.
- Genosko, Gary, 1994, *Baudrillard and Signs: Signification Ablaze*. London; New York: Routledge.
- Goldmann, Lucien, 1964, *Pour une Sociologie du Roman*. Paris: Gallimard.
- , 1977, *Le Structuralisme Génétique*. Paris: Gonthier.
- Guyau, Jean-Marie, 2001 [1889], *L'Art au Point de Vue Sociologique*. Paris: Fayard.

- Heinich, Nathalie, 1988, "The Pompidou Center and its Public: The Limits of an Utopian Site." in *The Museum Time Machine*, edited by Robert Lumley, Londres, Comedia, Routledge.
- , 1993a, *Du Peintre à l'artiste: Artisans et Academiens a l'âge classique*. Paris: Minuit.
- , 2001, *La Sociologie de l'Art*. Paris: La Découverte.
- , 2002, "Sociologie de l'Art: avec et sans Boudieu." in *Sciences Humanes*, Numéro Spécial: 40-45.
- , 2007a, *Pourquoi Bourdieu?* Paris: Gallimard.
- , 2007b, "Vingt AnsAprès." Pp. 25-35 in *20 Ans de Sociologie de l'Art: Bilan et Perspectives, Tome I*, textes réunis et publiés par Pierre Le Quéau. Paris: l'Harmattan.
- , 2009, "Landmark Exhibitions Issue: Les Immatériaux Revisited: Innovation in Innovations." Talk in the Conference Landmark Exhibitions: Contemporary Art Show since 1968. October 2008. Tate Papers Autumn. <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/09autumn/heinich.shtm> , 取用日期：2010年10月2日。
- Hennion, Antoine and Latour, Bruno, 1993, "Objet d'Art, Objet de Science. Note sur les Limites de l'Anti-Fétichisme." *Sociologie de l'Art* 6: 7-24.
- Jobin, Paul and Derian Gwénaél, 2010, "Introduction to the Conference." paper presented at the *International Conference on Social Critique and Mobilization: A Dialogue between French and Taiwanese Sociologists*, Taipei: Institute of Sociology, Academia Sinica and CEFC, November 17-18.
- Lamont, Michèle, 1992, *Money, Moral and Manners*. Chicago: Chicago

University Press.

Lanson, Gustave, 1925, "Méthode de l'Histoire Littéraire." *Etudes Françaises* 1: 23 °

Lévy, Clara and Quémén, Alain, 2007, "Quelques Réflexion sur les Conditions de «Faisabilité» d'une Sociologie des Oeuvres." Pp. 227-246 in *20 Ans de Sociologie de l'Art: Bilan et Perspectives, Tome I*, textes réunis et publiés par Pierre Le Quéau. Paris: l'Harmattan.

Majastre, Jean-Olivier and Pessin, Alain (ed.), 2001, *Vers Une Sociologie des Oeuvres* (Tome I). Paris: L'Harmattan.

_____, 2003, *Sans Oublier Baudrillard*. Bruxelles: La Lettre Volée.

Menger, Pierre-Michel, 1997, "Temporalité et Différences Interindividuelles: l'Analyse de l'Action en Sociologie et en Economie." *Revue Française de Sociologie* 38: 587-633.

_____, 2009, *Le Travail Créateur: S'Accomplir dans l'Incertain*. Paris: Gallimard-Seuil Éditions de l'EHESS, coll. Hautes Études.

Messu, Michel, 1994, "L'Effet Beaubourg. Contribution à une Sociologie des Dispositions à la Réception des Produits Culturels." *Revue française de sociologie* 35(4): 619-643.

Moulin, Raymonde, 1967, *Le Marché de la Peinture en France*. Paris: Minuit.

_____, 1999[1992], *L'Artiste, l'Institution et le Marché*. Paris: Flammarion.

_____, 1995, *De la Valeur de l'Art*. Paris: Flammarion.

Peterson, Richard A. and Albert, Simkus, 1992, "How Musical Tastes Mark Occupational Status Groups." in Michèle Lamont and Marcel Fournier (eds.), *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making Inequality*. Chicago: University of Chicago Press, Pp. 152-186.

- Raphaël, Max, 1933, *Proudhon, Marx, Picasso; trois études sur la sociologie de l'art*. Paris: Éditions Excelsior.
- Sebbah, Emmanuelle, 2006, *La constitution de la sociologie de l'art en France (1887-2005): Contribution à une sociologie historique du savoir sociologique*. Published doctoral dissertation, University of René Descartes, Paris.
- , 2007, “Vingt Ans de Sociologie de l'Art: Quelques Repères Quantitatifs.” *20 Ans de Sociologie de l'Art: Bilan et Perspectives, Tome I*, textes réunis et publiés par Pierre Le Quéau. Paris: l'Harmattan.
- Smith, Philip, 2001, *Cultural Theory: An Introduction*. Malden, Mass: Blackwell Pub.
- Staël; de Madame, 2010[1800], *De Littérature: Considérée Dans Ses Rapports Avec Les Institutions Sociales*. Paris: Charleston, S.C: Nabu Press.
- Swartz and Zolberg, 2004, *After Bourdieu: Influence, Critique, Elaboration*. Boston : Kluwer Academic Publishers.
- Taine, Hippolyte, 1867, *The Philosophy of Art*. London: Williams and Norgate.
- Tanner, Jeremy, 2003, *The Sociology of Art: A Reader*. London and New York: Routledge.
- Teyssèdre, Bernard, 1957, *Roger de Piles et les Débats sur le Coloris*. Lausanne: La Bibliothèque des Arts.
- Uzel, Jean-Phillipe, 2007, “Quoi de Neuf depuis Marseille? Actualité de la Sociologie de l'art Contemporain.” Pp. 54-63 in *20 Ans de Sociologie de l'Art: Bilan et Perspectives, Tome I*. textes réunis et publiés par Pierre Le Quéau. Paris: l'Harmattan.