

藝術家的創造力：社會學家的看法*

林端

台灣大學社會學系

摘要：本文指涉的藝術家，包括文學工作者（作家）、音樂工作者（音樂家）與藝術工作者（藝術家）。在人類歷史發展的過程裏，藝術家常常被看成是文化的創新者，藝術家也往往被看成是具有特定創造力與天才的傑出人物。社會學家則傾向把藝術家的創造力，擺在社會文化脈絡下來加以探究：“沒有社會中人，哪來藝術家？”本文將討論韋伯（Max Weber）、伊里亞斯（Norbert Elias）以及布迪厄（Pierre Bourdieu）等人的藝術家創造力理論，分析比較其異同。

韋伯認為，藝術家處在內在的“藝術天職”與外在的“藝術職業”的高度緊張之中，藝術創造力是高度緊張中追求此岸救贖之道。伊里亞斯運用他的“形態社會學”來研究音樂天才莫札特，強調音樂天才與音樂宮廷社會之間，彼此相輔相成的關係，沒有適當的聽眾，就沒有音樂天才。布迪厄的“藝術場域”理論，則採取更為物質主義的立場，認為藝術家在藝術場域裏追求藝術資本的利益，其創造力在場域競爭中激發出來，藝術家與宗教家一樣，他們都是運用他們藝術與宗教的“超功利性”，來隱藏他們背後的功利動機。

一 楔子：社會學家的自我想像——由美到真、由真返美

德國社會學家盧曼（Niklas Luhmann, 1927-1998）曾經說：“如果你對什麼都感興趣，卻不知做什麼事的話，最適合擔任社會學家。”這句話說得真切，直接道盡社會學家個中三昧。



我是誰？我從哪裡來？要往哪裡去？

社會學家、宗教家與藝術家，各自提出不同的解答與救贖之道。

曾經在宗教與法律裡求善、文學與藝術裡求美，最後在社會學裡求真。開始是對善的問題的苦思與追索，於是以真求善，成了宗教社會學家與法律社會學家。馬齒徒增，卻漸漸想起對美的追求，渴望重返文學與藝術，於是以真求美，想做個文學社會學家與藝術社會學家。

以康德的真、善、美來說，社會學家求真，宗教家求善，藝術家求美。在韋伯（Max Weber, 1864–1920）所謂的“諸神鬥爭”（Kampf der Götter）的現代社會中，它們各自隸屬於不同的生活秩序，各有自己的固有價值與固守法則性。當社會學家來研究藝術，以真解美，美便是社會真實存在的社會知識、社會行動與社會事實，與其他社會知識、社會行動與社會事實相依相存，在現世裡形成、發展與變遷。同樣的，對社會學家來說，本文所謂的藝術家，便是藝術的承擔者（泛指文學家、音樂家與藝術家），一方面，他們也是社會中人，需要實際生活在這世界上；另一方面，他們也獨樹一幟，標榜為藝術而藝術，以藝術為職志，是藝術固有價值與固守法則性的捍衛者。

曾經對文學著迷，上窮碧落下黃泉，一心只希望在托爾斯泰、杜斯妥也夫斯基與曹雪芹等人的文學世界裡，找尋人生的答案與此岸的救贖。後來就讀台大社會學系，選擇歷史學系作為輔系的時候，才逐漸把解脫與救贖或找尋出路的希望，從文學轉移到社會學與歷史學的方向。透過社會學與歷史學的啟發，還有也很重要的文化人類學（民族學）的震撼，感受到要撥開歷史的迷霧，找尋歷史的真相，提昇自己，甚至找到安身立命，拯救與救贖之道，是相當困難的，可能窮畢生精力，也很難找到最終的答



案。就像韋伯所說的，這是一個“諸神鬥爭”的時代，每個人可以自由選擇他最終的神祇，你把生命交給它，最終結局為何，無人可知，但這種積極的獻身、努力的奉獻，卻是我們惟一可以加以掌握而且確定之事。這時候費盡心思追求的認同對象，由托爾斯泰與杜斯妥也夫斯基，轉到社會學的創始人之一的韋伯。這便是“由美到真”的發展過程。

等到在社會學“真”的世界待久了，又想“由真返美”、以真求美，以社會學解藝術與文學，以韋伯來解托爾斯泰與杜斯妥也夫斯基。2007年迄今的三學期裡，在台大社會學系開設“文學社會學”、“文藝社會學：韋伯與布迪厄”、“文學、宗教與資本主義”的課程，就是這樣的嘗試。未來如果可能，希望開設類似“懺悔錄與功過格：文學、自我與宗教”的課程，比較一下西方三大懺悔錄（奧古斯丁、盧梭與托爾斯泰）與中國的功過格的異同。配合課程的開設，也希望將研究心得整理成論文，這一篇“藝術家的創造力：社會學家的看法”，就是嘗試的第一步。

這篇文章比較三位社會學家韋伯、伊里亞斯（Norbert Elias, 1897–1990）以及布迪厄（Pierre Bourdieu, 1930–2002）等人的藝術家“創造力”（creativity）理論，分析比較其異同。我們把“創造力”界定為：替文化增添兼具創新與適當產品的能力。因為時間與篇幅所限，我們無法將其他重要學派納入，如提出“藝術世界”（art worlds）理論的貝克（Howard Becker, 1928–）¹，以及主張科際整合研究創造力的契克森米哈賴（Mihaly Csikszentmihalyi, 1934–）²，還有相關的藝術社會學家豪舍（Arnold Hauser, 1892–1978）³的理論，此外藝術經濟學、勞動社會學等的相關研究成果，也只能暫時放在一邊。因此，本文只能看成是一個嘗試性的作品。



二 韋伯論藝術家的內在“志業”與外在“職業”

嚴格說來，韋伯並沒有提出一套完整的藝術社會學與藝術家的創造力的理論，他留下有關藝術與藝術家的研究，大部分是分散在宗教社會學、音樂社會學以及去世前那兩場有關科學與政治的演講裡。因此，以下有關韋伯的討論，是經過我們系統性重建之後的看法。韋伯從“方法論的個體主義”(methodological individualism)出發，他注意到藝術家個人面對自己的內心召喚，以藝術為其終生的職志，他需要持續不斷的工作，幸運的話，靈感隨之而生，藝術家感覺自己的作品出自非日常性的、卡理斯瑪的異稟能力，有機會在現世裡追求其救贖之道。以藝術為業的藝術家（藝術的承擔者），他內在的“志業”(Beruf, vocation, calling)面臨外在的“職業”(Beruf, vocation, job)的挑戰，內在的“志業”渴望救贖與解放，外在的“職業”卻要求非日常性的、卡理斯瑪的異稟能力，讓步於凡夫俗子之日常生活，向例行化與理性化的道路邁進。微觀世界呈現是“志業”與“職業”之角力，由社會行動、社會關係過渡到社會秩序與社會團體，這宏觀世界的生活秩序(Lebensordnungen)是例行化與理性化之非預期性的結果，藝術脫離宗教等其他生活秩序而獨立，藝術成為追求“美”的生活秩序，與科學（求真的生活秩序）、宗教（求善的生活秩序）等，在“諸神鬥爭”的現代世界裡分庭抗禮。韋伯在《宗教社會學論文集》⁴裡的〈中間考察〉(Zwischenbetrachtung)的文章裡面強調，各個生活秩序之間的相對自主性與獨立性，包括宗教、政治、經濟、藝術、性愛、科學等生活秩序。每個社會秩序都有它自己的目標，都有它自己的固有價值與固有法則性。換句話說，從藝術角度來看，經濟



可能是無足重輕的；反之，從經濟的角度來看，藝術也可能是毫無意義的東西。

當韋伯研究藝術及其承擔者藝術家的時候，他採取的是科學家（社會學家）的立場，而不是美學家（藝術家）的立場。藝術與藝術家是社會性的存在，是社會學家理解與詮釋，並加以因果解釋的對象。社會學家主要是以真來解美，不是以美為美，換句話說，我們不是用審美判斷來看美的問題，而是從一個事實判斷（Tatsachenurteil）的立場，來看美的問題⁵。就好像我們處理善的問題也是一樣，也是站在事實判斷的前提來看價值判斷（Werturteil），從事實判斷的立場來看價值判斷的，所以我們不會覺得哪一個宗教就比哪一個宗教更崇高，或哪一個法律就比另外一個法律更美好。當我們是以真來解美的時候，那必然會跟那些以美為美的美學家，或者音樂學家、文學家、藝術家處於一種緊張關係。如果世界真的是那麼不美的話，那麼我們就要以不美為美。正因為不美是真相，所以當你可以甘之如飴，把不美的東西當作美的時候，那這就是“社會學的美學”，你不能把一個不美的東西浪漫主義化或者塗脂抹粉化，讓它變成一種神話，或者讓它變成一種想像出來的美。社會學家主張的是一種真正的美，就是說一個事實真相的美，所以如果世界真的是不美的，那社會學家就是要把這種不美呈現出來，以不美為美，這就是社會學的美學。但以不美為美，其實是要以真為美，因為它是真的，只要它是真的，不美也是美的；反之，虛假的美，化妝出來的美，反而因為其為虛假，所以是不美的。

如此，我們進入廣義的藝術（文學、音樂與藝術）的領域，看到各種有創造力的藝術家。這些創造文學、音樂與藝術的精英，我們基本上要把他們還原成一個社會脈絡中的人，文學、音樂、藝術等都有個體創造的一面，但也有一個集體社會脈絡制



約的一面，換句話說，天才被擺進社會脈絡中。對韋伯來說，藝術家追求此岸之救贖，就像宗教家追求彼岸之救贖一般。我在台南藝術大學演講，把藝術家比喻成宗教家的時候，在場的藝術家們，都很能接受這種類比。

宗教家既在此岸，又在彼岸，他既生活在這個世界上，又超乎這個世界。有一個超自然的終極經驗在對他進行召喚，所以他在這個世界上，又超乎這個世界。只要他的信仰是真摯虔誠的，他必然是生活在這個世界，又超乎這個世界。他們同時具有日常性 (Alltäglichkeit) 與非日常性 (Außeralltäglichkeit) 的特徵，他們跟我們一樣吃、喝、拉、撒、睡，生活在這個世界上，這是他日常性的一面；可是他又超乎這個世界上，他有很強的非日常性的終極經驗，韋伯常用卡理斯瑪 (Charisma) 來描繪這種非日常性。同樣的，藝術家也是一樣，藝術家生活這個世界上，但是他卻又要證明他們不在於這個世界上，他們有一些彷彿卡理斯瑪般的獨特創造力量。

藝術成為一個相對獨立的生活秩序，擁有其固有成法則性，藝術是根據藝術自身的邏輯來運轉的。過去在西方中世紀時代，藝術是宗教的婢女，宗教徹底支配藝術，幾乎所有藝術都是宗教：宗教文學、宗教音樂、宗教繪畫等等。西方現代理性主義興起之後，藝術及其審美判斷擁有自己的固有成法則性，在宏觀層次上，藝術生活秩序已經可和社會其他生活秩序相互爭鋒，有它自己的固有成法則性。所以韋伯在他整體社會學研究計劃裡，他曾想去完成一個完整的文化社會學與藝術社會學（其中包括文學、音樂、繪畫、雕刻等等）研究，可惜就只是完成了音樂社會學⁶裡的一部份。他的音樂社會學獨樹一幟，裡面有很多音響物理學的東西，跟我們一般瞭解的音樂社會學有些差距，但是鋼琴的興起（作為市民階層的樂器，樂器社會學），還有西方音樂精確分割的十二平均律及其律學，他認為是西方音樂理性化、藝術理性化



的體現，也是整體西方理性化過程的一個部分。所以他的音樂社會學也是比較音樂社會學，就像他研究西方宗教理性化、法律理性化、經濟理性化、支配理性化一樣，西方音樂的理性化研究，其目的也就是要彰顯西方理性化的獨特性。在宏觀層次上，所以社會學家可以用社會學研究方法，去研究音樂等藝術的生活秩序的固有法則性；然後在微觀層次上，去研究音樂家等藝術工作者（藝術家），其外在職業和內在志業之間的緊張關係。宏觀層次是藝術生活秩序和其他生活秩序的鬥爭（過去主要是與宗教鬥爭，現在主要是與經濟）；微觀層次來講，就是藝術家的生存鬥爭，他內在固有的藝術家角色與創造力，和他在社會上的位置（職業角色與功能），兩者之間，處在一種緊張的狀態之下。

有些學者將勞動社會學、職業社會學的研究成果，應用到藝術家身上，結果他們發現藝術家的藝術勞動是特別的勞動，不太能夠太標準化，生產出的東西越特殊越好，他的收入也常常不穩定，而且不是太高。晚近變得兩極化，三大男高音就很有錢，可是大部分藝術家都必須有另一個工作，像舒茲（Alfred Schütz, 1899–1959）那樣，白天是銀行家，晚上才是社會學家，在許多藝術家的生活裡是常態。藝術只是一個興趣，他必須兼差來養活自己，所以用勞動社會學、職業社會學來描繪藝術勞動或藝術職業有一些內在困難，因為這種勞動是特殊的勞動，這種職業也是特殊的職業⁷。所以我覺得藝術工作者很像宗教工作者，其原因也就在這裡。非常多的神父，非常多的出家人，自己沒有什麼錢，可是卻可以在全世界飛來飛去，就是因為他們工作是特別的工作，我們很難用一般資本主義社會下的家庭收入或個人收入，來衡量一個宗教工作者的收入。這也是為什麼我常把宗教家跟藝術家做類比的原因，因為他們都不是標準化的勞動，收入都不是很穩定，風險高，宗教工作的風險其實也很高。



三 布迪厄論藝術家的創造力：解構對藝術家“絕對生產者”的創造力信仰

由韋伯到布迪厄，跨過了萊茵河，卻彷彿由韋伯重返馬克思，宗教社會學變成了宗教的政治經濟學。布迪厄還進一步把韋伯的宗教政治經濟學模式，推廣到所有的文化與社會生活。有學者認為，布迪厄的文化社會學應該是一個“普遍化的”或“激進的”唯物主義，他企圖透過這種“普遍化的”唯物主義，超越社會科學裡唯心主義/唯物主義的二元對立⁸。當韋伯把精神的、宗教的利益面向作深入研究的時候，布迪厄把它擴及到更普遍的象徵/符號利益之上，而且利益擴展到所有非物質的商品，所有的實踐都指向物質的或符號的利益的最大化。在社會行動層次上，韋伯區分四種類型的社會行動，分別是傳統的、感情的、價值理性的與目的理性的行動，其中只有目的理性的行動接近經濟意義的行動。而且在社會結構層次上，韋伯在〈中間考察〉一文中，強調各生活秩序之間的相對獨立性，裡面包括宗教、政治、經濟、藝術、性愛、科學等等。每個生活秩序都有它自己的目標，都有它自己的固有價值與固有法則性。換句話說，從藝術角度來看，經濟可能是不理性的。從經濟的角度來看，藝術也可能是不理性的。各個社會秩序的固有價值與固有法則性彼此之間，落在一種“諸神鬥爭”的情況之下。但這種行動層次與結構層次裡，藝術與經濟的區別，在布迪厄手中被模糊掉了。

布迪厄用資本的概念，把宗教資本、文化資本與經濟資本串連起來。前兩者雖然不能還原為經濟資本，但卻是又可以與經濟資本進行相互轉換的權力形式。他強調所有實踐，包括文化領域中的實踐，都有自我利益的邏輯，而這種自我利益的邏輯，卻被“誤認”為“超功利”的邏輯，而“誤認”指的是，在一系列



的實踐中對經濟與政治利益的否定。布迪厄強調：正是專家的符號勞動，把權力關係（利）轉化為超功利的榮譽⁹。

有時他用幻覺（illusion）與libido來取代利益，想要暴露知識份子最重要的又不被承認的利益：“存在於超功利中的功利”。布迪厄討論四種普遍的資本類型，經濟資本（貨幣與財產）、文化資本（文化商品與服務）、社會資本（熟人與社會關係網絡）、符號資本（正當性）。儘管文化領域有一定的自主性，但他認為文化領域依然從屬於經濟。經濟資本屬於所有其他資本類型的最根本處，而且後者基本上是經濟資本的轉化與偽裝形式。布迪厄賦予文化生產者（如藝術家）在通過符號的勞動，生產符號資本，以賦予社會秩序正當性¹⁰。

以法國為例，布迪厄認為十九世紀晚期權力場域是“藝術家”與“資本家”之間的對立。對他來說，這種基本對立，塑造了所有發達社會最主要的社會衝突。在權力場域中，文學藝術場域，處於相對接近文化權力的一極，它佔據的是權力場域中“被統治的地位”但在更大的社會階級關係場域中，又處於統治地位，最後文學藝術場域內部也通過經濟與文化資本的對立而分化為：商業化的藝術形式與給同行消費的藝術形式¹¹。

各權力場域兩極化，一頭是經濟資本佔中心的經濟場域，另外一頭是文化資本佔中心的藝術場域。而政府場域與大學場域，佔據一個居間的位置。前者更靠近經濟場域，而後者更靠近藝術場域。宗教場域接近於藝術場域，因為它也爭奪非經濟的正當化鬥爭。所以布迪厄的一個重要任務就是：把所有文化活動場域，都放在與權力場域的關係之中。他在以畫家反對法蘭西學院的鬥爭中，畫家們塑造出一種藝術家的英雄形象，這是集體創造的努力的結果。類似韋伯所謂的“模範預言”為作家提供了純粹藝術家的典範：繪畫不再為他人他事而服務，繪畫是一種純藝術¹²。



討論到權力場域中的文學場域的時候，權力場域內部，文學藝術場域佔據了被統治的地位，而經濟場域佔據了統治地位。布迪厄強調文化生產的場域，時時刻刻都在等級化的兩條原則中鬥爭：一個是不能自主的原則，另外一個是為藝術而藝術的自主原則。後者建立在“敗者獲勝”的遊戲中，與經濟場域的基本原則顛倒的基礎上，排斥對利益的追逐，宗教、藝術、科學等場域，透過它的實踐，建立了一種在幻象的特別形式上的實現願望的正當形式。與本文息息相關的是：藝術品價值的生產者，不是藝術家，而是作為信仰的空間的生產場域。信仰的空間通過生產對藝術家創造能力的信仰，來生產作為偶像的藝術品的價值¹³。

藝術社會學家研究作品時，不能只考慮藝術家這個直接生產者，還要考慮到一整套的制度，後者區分一般藝術品和純藝術品之間的差別價值的信仰，參加藝術品的生產。包括批評家、藝術史學家、出版商畫廊經理商人、博物館館長等，他們引導大眾辨認藝術品的價值。傳統的藝術科學有班雅明所謂的“大師名氣的拜物教”的嚴重缺陷，它把藝術家當成藝術品及其價值的絕對生產者，從來沒有提到其他相關行動者與制度對藝術品價值的建構能力。這種拜物教與集體信仰，是藝術家至尊至聖權力的根源，他們再通過簽名的奇蹟，把某些產品變作聖物，老鳥再替菜鳥加持灌頂，而後者反過來也尊前者為大師或領袖¹⁴。

四 伊里亞斯論音樂天才莫札特

相對於前面兩位學者，伊里亞斯特別舉莫札特作例子，建構了他的天才社會學¹⁵。他從社會學與心理學雙重的問題意識入手，把藝術家的天才與創造力，這種充滿浪漫主義與個人崇拜色彩的說法加以重構，強調“此曲只應天上有，人間哪得幾回



聞？”是無法自我正當化的，天才及其驚人的創造力，恰恰只有在此岸社會的各個形態（Figurationen）中，才能證成其天資與異稟。

伊里亞斯首先從“社會學的問題意識”開始，他所要討論的是從“工匠藝術”（Handwerkerkunst）到“藝術家藝術”（Künstlerkunst）的問題。所謂“工匠藝術”是指莫札特父親一生所扮演的角色，他們是為了宮廷而服務的，是宮廷裡面的一個職位，但這個職位其實是類似僕人一樣的角色，就像薩爾斯堡大主教把莫札特父子都看成是他的小宮廷樂團裡的一份子，吃的是宮廷的飯，其實身份形同大主教個人的僕人一樣。在這種情形下，工匠藝術家的藝術創作，它是為了個私人認識的委託人而創作的，所以委託人跟工匠藝術家之間，是有極大的社會權力差異的，通常宮廷的委託者不是封建王侯，就是大主教，其社會權力遠遠高於藝術創作者¹⁶。

工匠藝術家的創作，他的想像能力往往受制於委託人的藝術喜好的標準，那些人不見得懂得真正的藝術何在，但是他們的喜好形成一種類似經典（Kanon）一樣的標準，嚴重限制了工匠藝術家的創作。因此，藝術就不是特殊化的東西，相反地，它只是消費者別的社會活動的一種派生出來的功能，尤其是當成地位展示與地位競爭的一種象徵。因此，藝術生產比較強的社會性格，以及比較弱的個人性格，被人們所稱的“風格”所象徵化。

這種工匠藝術家的困境，終其一生，莫札特的父親並沒有辦法有效擺脫這種命運，就連莫札特的前半生，也受限在這樣子的宮廷風格的限制之下。他的後半生，他向他的父親以及他的父親後面的大主教，以及大主教後面所代表的整體歐洲宮廷社會的藝術鑑賞標準提出挑戰，但是因為缺乏足夠的社會基礎，他徹底地敗下陣來，不但英年早逝，而且死無葬身之地的結果，使他根本無福消受去世後的如日中天的盛名。歷史就是這樣的反諷，就像



荷蘭畫家梵谷，生前一張畫換一兩個麵包都很困難，身後名揚四海，梵谷與莫札特所追求的，無非都是一種比較突顯藝術家獨特性的“藝術家的藝術”。

所謂“藝術家的藝術”，是為了不認識的消費者的市場而創作的，中間有藝術商人、音樂出版商等等的中介，在這個時候，對於藝術家的創作者來說，權力逐漸轉變到他這一邊，但是前提是，對於他的可以透過他們的傑出的藝術表現帶來聽眾的共識。相對來說，藝術家逐漸從社會的藝術品味中獨立出來，取得了較高的獨立性，藝術市場裡也產生民主化的現象，藝術家與藝術消費者之間逐漸取得社會平等的地位（其實就我們目前來看，被捧上天的藝術家彷彿成為新的貴族，甚至王侯一般，如三大男高音巡迴世界的演唱來看，他們所享受的其實是國家元首的待遇，他們所獲得的報酬其實是富翁一樣的收入，這種現象恰與莫札特的生前形成強烈的對比）¹⁷。

在這裡伊里亞斯所要探討的就是：究竟為什麼藝術家的社會地位會產生如此巨大的改變？這是不是跟一個擁有職業的大眾階層，例如中產階層，他的社會地位的提升有所關聯？藝術的消費者不再是由宮廷少數的貴族所壟斷，相反地是由中產階級以及國家或城市的公務部門（例如公務員等等）所創造。

進一步來說，伊里亞斯要探討的是，一旦藝術家的社會處境產生改變，那麼藝術的形式，會不會也跟著改變？大體來說，我們會發現藝術作品愈來愈個人化，藝術家個人的想像能力獲得了更大的運作空間，藝術家從統治階層僵化的藝術品味的標準裡，逃脫出來的可能性增大，藝術家的想像不再受到這種強制性的機制的嚴格控制。對於研究文明化進程著稱於世的伊里亞斯，他也會認為這種從“工匠藝術”到“藝術家藝術”的演變過程，就是一種“文明化的轉變”，意思是藝術的創作也是從“他人控制”到“自我控制”的過程，過去在宮廷社會中，藝術的標準要



看人眼色來作決定，而今藝術家的創作主要靠的是藝術家自己內在的自我控制，如何把他藝術的想像表達出來。

在這本書中，伊里亞斯也注意到藝術的領域的多元性，譬如說貝多芬與莫札特的音樂，可以拿來跟歌德的小說類比，為什麼歌德的小說可以比較早獲得社會的迴響，而莫札特的音樂卻得不到社會中產階層的奧援？所以他的問題意識就是，何以由“工匠的藝術”轉到“藝術家的藝術”這種轉變過程，為什麼不是在所有的藝術裡面取得同步的發展？這種“非同步性”不只在同一個社會內是如此，在不同的社會之間的藝術發展的比較上，也有這種“非同步性”的情形出現，如非洲的“工匠藝術”，不久前才逐漸轉到“藝術家藝術”。

在歐洲的藝術領域內，德國文學遠遠比德國的音樂更早有這種轉變的發展，德國中產階級的閱讀德文的讀者很早就形成了，而音樂的聽眾一直受到宮廷品味的控制，伊里亞斯甚至誇張地說，這種宮廷品味的控制一直持續發展到一次大戰爆發前的歐洲宮廷社會，換句話說，歐洲音樂家的徹底解放，是直到一次大戰之後才真正完全解放¹⁸。

另一方面的問題意識，對伊里亞斯來說，就是所謂的心理學的問題。但是心理學的問題不能完全跟社會學的問題完全區分開來的。在此他主要討論到的是所謂“昇華”過程的問題，伊里亞斯強調，不在宮廷的“自由的”藝術家，他的獨特性是必須要跟一種自由洋溢出來的想像的約束息息相關的，換句話說，一個藝術家必須要透過個體的自我強制能力，透過一個高度陶冶訓練出來的良心，來把自己的想像力加以標準化，說得更明白的就是：想像力的泉源與良心的動機，必須在一個藝術家的能力的框架之下，彼此取得調協。要做到彼此融合在一起的地步，一旦他這個能力達到一個相當高度發展的話，就會登上我們在概念上稱為“藝術家的天才”的地步：這意思就是說，藝術家的想像力與



夢想，不再只是紮根在他的強烈的動物性的本能根源之上，因為這是良心的潮流所無法接受的，相反地，他這種內在的動力，要跟社會的標準一定程度相互呼應的，而且沒有損及他的內在的，自動自發的特性¹⁹。

因此，對於社會學家伊里亞斯來說，如果沒有透過藝術的良心，那麼所有人的夢想與想像力就會進入一種無政府與混亂的狀態，本能的想像泉源對所有其它人來說，要具有很大的意義，那就必須要促使藝術家的內在的創作本能，與社會的標準取得一定的調協：像莫札特一般的偉大的藝術家，他的想像的素材，必須要形塑成一種人們可以感覺的狀態，一方面融合了藝術家的想像泉源與藝術家的內在良心，二方面他的個人的創作，也能獲得廣大社會群眾的支持與鼓勵²⁰。

換句話說，對伊里亞斯來說，音樂等藝術的創作，在文明化的進程裡，儘管藝術家愈來愈是靠個體的創作靈感來創作，但是他一樣不可能是遺世而獨立的，他仍然是社會關係中的一員，必須要使得他的藝術想像能力透過自己的藝術良心的控制，而取得與外在其它人相互溝通的可能性。藝術家也是人，他跟他的藝術創作，都必須要擺在人與人之間相互倚賴的社會關係脈絡中，才能夠真正存在下去。

前述命題，在他討論《文明化的進程》這兩冊的成名作裡，都可以看得出來²¹。這兩本書討論心理發生與社會發生這兩個重要面向，就像前面所提到的，心理發生處理的是人的本能如何在歷史社會發展過程中，在跟別人相互倚賴的過程中，由一種他人對你本能的控制，最後發展到自我對本能的控制的過程。對自己本能跟情緒的控制到達一定程度之後，也就是所謂人的生活文明化之後，在社會發生所討論的國家的形式才可能出現，換句話說，在微觀世界的“形態”之中，人的自我的控制、文明化的程



度達到一定的水準；而在宏觀的社會發生的“形態”裡，國家跟國家之間的相互倚賴、國家對於暴力的壟斷，才可能出現。

對他來說，國家這種宏觀的社會秩序，也是在歷史逐步發展的過程中才能形成，國家應該是個統一的、完整的、穩定的社會結構。歐洲中世紀的早期的社會並不算是國家，整個中世紀的歷史是分分合合的、諸侯王國的傾軋的歷史，但是在十一世紀之後，這種紛紛擾擾產生了逐漸的改變，農奴離開土地到城市裡，成為手工業的工人，以城市市民的階層上升為指標的經濟分殊化過程，城市經濟實力使市民階層從封建主擺脫出來，成為新的自由民的階層。各個社會階層之間既分殊化又相互依存，最後暴力壟斷的國家就形成了²²。

法國路易十四的專制主義，抬高了市民階層，讓他們能跟貴族對抗，國王控制著各個相互競爭的社會集團，使他們相互倚賴，誰也沒辦法壓過另外一方，這就是路易十四統治中央集權化的法蘭西王國的典型寫照。但是就像中世紀的社會沒有辦法永遠存在下去一樣，這種國王專制主義的社會也沒辦法永遠生存，於是社會再進一步分化的結果，市民階層再一步往上提升，對於教士階層與貴族階層進行鬥爭。鬥爭後的結果不但教士跟貴族喪失他們的特權，而且有一些有特權的市民階層，也一樣喪失他們的權力。歐洲民族國家的興起，基本上，是一種非預期性的結果，雖然沒有計畫，但確有一定的階段性，朝向一定的方向去發展，雖有方向卻不是目的論的，所以它不是一種進化論的立場，是沒有目標，但卻又有階段、有方向。文明和國家形成的過程，不是單線的發展，而是擺盪式的發展，但整體方向來說，應該是說人越來越會自我控制，而社會越來越朝向整合的方向去發展²³。

這兩本書跟莫札特的研究相關的一面，除了心理發生所討論到的，莫札特與他的家庭成員或跟他周遭的同事朋友的關係，還



有社會發生的層面，亦即市民階層興起的過程，跟原有的宮廷貴族之間的權力鬥爭的問題。比方說：莫札特跟他的父親的關係，莫札特跟雇用他的薩爾斯堡的大主教之間的關係。這既是個體與個體之間的關係，但同時是莫札特父子作為宮廷樂匠，逐步想要擺脫貴族的僕人的角色的問題。身為宮廷樂匠，他們被封建諸侯與大主教等貴族領導階層看成是私人宮廷的僕役，但是隨著市民階層的崛起，他們逐漸感到樂匠有可能要從宮廷僕役的身份轉換到音樂家的身份，不再是貴族的僕人，而是市民階層中的一份子，只要市民階層的聽眾夠壯大，他們可以買樂譜、聽音樂會，那麼樂匠就會變成音樂家，音樂也會脫離宮廷娛樂的襯托性角色，成為獨立自主的藝術領域。

換句話說，音樂家內在“心理發生”的事實，與音樂家所處的社會面向所體現的“社會發生”的事實，兩者是息息相關的。莫札特過度急躁，在支撐他的市民階層尚未形成足夠支撐音樂家社會生活的閱聽人階層時，他便從宮廷衝了出來，想要擺脫貴族的控制而獨立自主，想從樂匠變成音樂家，但是他只是從一個宮廷到另一個宮廷，從一個貴族到另一個貴族，到處傳食諸侯，結果完全不懂音樂的貴族們，對他的譏笑與唾棄，最後導致他類似自我毀滅的悲劇下場。比他小十五歲的貝多芬，這個曾經也被他教過的音樂天才，就比他幸運多了，貝多芬已經有強大的市民階層來支撐他，讓他不必要受到貴族過多的控制，一定程度可以展現藝術家的創作，自己的個性與本能也可獲得一定程度的表達及抒解。雖然貝多芬與與貴族之間的戀愛仍注定以悲劇收場，但是貝多芬起碼可以自給自足，而不必像莫札特窮途潦倒，三十多歲就英年早逝，死後還被葬在亂葬崗中，至今仍找不到莫札特的墓園。

在另外一本著作《宮廷社會》²⁴中，他去描繪了宮廷社會中的“形態”，討論了法國從亨利三世到路易十四的宮廷社會的發



展，這也是一個沒有計畫性的、長時間的結構性發展，裡面也包含“社會發生”與“心理發生”的層面。基本上，伊里亞斯是反對西方中心主義的，他也反對文明的進化論想法，他認為法國宮廷的發展的研究也可以拿來跟日本、韓國的宮廷社會作比較，因為他強調“人的科學”需要透過比較研究方法，才能夠進一步釐清問題，使得研究模型能夠標準化，而促使後續的研究能繼續發展下去。由地方分權的諸侯林立，最後發展到路易十四的中央集權，暴力被逐步地壟斷，國家基本上中央集權化了，有的階層上升，如市民階層；有的階層下降，如貴族階層，潮起潮落，人世間的權力平衡的機制，權力分佈的“形態”是在歷史過程中逐步發展的。

伊里亞斯也指出，德國與奧國作為歐洲這種宮廷社會發展的後進國，使得莫札特在維也納、薩爾斯堡、慕尼黑等德奧宮廷飽受欺負。基本上，德奧宮廷是一個落後法國幾十年、甚至上百年的宮廷發展，當法國市民階層已經逐步醞釀、推動法國大革命的時刻，莫札特在德語世界卻還遭遇到很多不合理的傲慢對待，莫札特死於1791年，1789年法國即爆發大革命。伊里亞斯認為以德國人為主的神聖羅馬帝國（後來被拿破崙解散），相對於英國與法國，是文明發展的後進國，市民階層及其相關的藝術與藝術家的社會地位的發展，顯然處於一個嚴重落後的狀況²⁵。

就此意義來說，他有關莫札特的研究，也正是這樣的“人的科學”的一個案例式的研究應用，他不是要為莫札特立傳，而是要以莫札特做為例子，作為整合社會學、心理學與歷史學的“人的科學”的研究成果，既重視歷史現象的探討，也重視歷史現象與現實世界的相關性，更賦予一定理論研究的特色。所以他的莫札特研究娓娓道來，所要彰顯的便是這樣一個“人的科學”的研究方法：社會不平等是無所不在的，但是社會不平等也不是一成



不變的，在長時間的歷史發展過程裡，社會不平等的結構與“形態”會產生一定的變化，沒有哪一個階層會永遠當家作主²⁶。

五 代結語

所有社會學家都強調人是“社會性的存在” (social being)，標榜為藝術而藝術的藝術家也不例外，他們自身與其創造的藝術，也是在社會中才成其可能。

韋伯從“方法論的個體主義”出發，他注意到藝術家個人面對自己的內心召喚，以藝術為其終生的志業，他需要持續不斷的工作，幸運的話，靈感隨之而生，藝術家感覺自己的作品出自非日常性的、卡理斯瑪的異稟能力，有機會在現世裡追求其救贖之道。以藝術為業的藝術家（藝術的承擔者），他內在的“志業”面臨外在的“職業”的挑戰，內在的“志業”渴望救贖與解放，外在的“職業”卻要求非日常性的、卡理斯瑪的異稟能力，讓步於凡夫俗子之日常生活，向例行化與理性化的道路邁進。微觀世界呈現是“志業”與“職業”之角力，由社會行動、社會關係過渡到社會秩序與社會團體，這宏觀世界的生活秩序是例行化與理性化之非預期性的結果，藝術脫離宗教等其他生活秩序而獨立，藝術成為求美的生活秩序，與科學（求真的生活秩序）、宗教（求善的生活秩序）等，在“諸神鬥爭”的現代世界分庭抗禮。

布迪厄與伊里亞斯作為韋伯之後的學者，則不約而同從“方法論的關係主義” (methodological relationism) 出發，企圖在調和微觀社會學與宏觀社會學的立場上，說明藝術家及其藝術在社會脈絡中的生成與發展。布迪厄比韋伯降得更低，更向自然主義與物質主義靠攏，韋伯仍然把藝術承擔者藝術家，看成是以內在



的“志業”力拒外在的“職業”，以藝術的“理念”或“理念的利益”之純潔對抗“物質的利益”之誘惑，追求從例行化的日常生活的解放與救贖的社會行動者，他們的創造力及其成品，有其固有價值與固守法則性。布迪厄把韋伯的宗教社會學理解為“宗教的政治經濟學”，進一步把後者推廣到所有的文化與社會生活的研究之上。布迪厄的文化社會學訴諸一種普遍化的唯物主義，企圖超越社會學唯心主義/唯物主義（理念/利益）之二元對立，當韋伯把宗教利益作深入研究的時候，布迪厄把它擴及到象徵利益與符號利益之上，而且利益擴展到所有非物質的東西，所有的實踐都指向物質的或符號的利益的最大化。對他來說，藝術家與宗教家（與各種知識份子或文化代言人一樣），他們個個聲稱為宗教而宗教、為藝術而藝術，否定實用利益，但是他們充其量只是障眼法，以相反的邏輯與否定的立場，遮掩他們真正的“存在於超功利中的功利”。

伊里亞斯則強調音樂等藝術的創作，在文明化的進程裡，儘管藝術家愈來愈是靠個體的創作靈感來創作，但是他也一樣不可能是遺世而獨立的，他仍然是在各種社會關係中的一員，處在各種“形態”當中，與別人相互倚賴，他必須要使得他的藝術想像能力透過自己的藝術良心的控制，取得與外在其它人相互溝通的可能性。藝術家也是人，他跟他的藝術創作，都必須要擺在人與人之間相互倚賴的社會關係脈絡中，才能夠真正存在下去。

伊里亞斯強調，不在宮廷的“自由的”藝術家，他的獨特性是必須要跟一種自由洋溢出來的想像的約束息息相關的，換句話說，一個藝術家必須要透過個體的自我強制能力，透過一個高度陶冶訓練出來的良心，來把自己的想像力加以標準化，說得更明白的就是：想像力的泉源與良心的動機必須在一個藝術家的能力的框架之下，彼此取得調協。要做到彼此融合在一起的地步，一旦他這個能力達到一個相當高度發展的話，就會登上我們在概念



上稱為“藝術家的天才”的地步：這意思就是說，藝術家的想像力與夢想，不再只是紮根在他的強烈的動物性的本能根源之上，因為這是良心的潮流所無法接受的，相反地，他這種內在的動力，要跟社會的標準一定程度相互呼應的，而且沒有損及他的內在的，自動自發的特性。

對我影響最大的還是韋伯的研究，他對真、善、美的不同領域之間“諸神鬥爭”的看法，跟我的立場是比較一致的。我不太能接受布迪厄那麼徹底地把藝術世界、宗教世界相對化、唯物化的立場。因為他其實相當殘忍，社會學家的解構性格，如果針對經濟領域、政治領域而發，挑戰政客，挑戰資本家，這是社會學家相當擅長的作法，也有其正當性。但是如果你挑戰一個宗教家或藝術家，常常那個藝術家已是在波希米亞閣樓上快餓死的藝術家，往往那個宗教家也是一個苦行僧，其實已經非常禁欲，已經在現實命運上已做出許多犧牲時，社會學家還是如此苛求他們，強調他們都是障眼法，以相反的邏輯與否定的立場，遮掩他們真正的“存在於超功利中的功利”。這種作法除了有失厚道之外，未免有一竿子打翻一船人，以偏概全之嫌。

注釋

*本文為台灣大學社會科學院NTUCCS 96R023計畫補助研究成果之一。

- 1 Howard Becker, *Art Worlds* (Berkeley, 1982).
- 2 Mihaly Csikszentmihalyi, *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*, (New York, 1997).
- 3 Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literature* (München, 1983).
- 4 Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Band I (Tübingen., 1972).
- 5 在〈學術作為一種志業〉的演講裡，他建構了他的“社會學的美學”，而這是受到波特萊爾、尼采等人的影響：“今天，我們充其量不過是又重新認識到：一件事物之為神聖的，非但不為其不美所礙，並且正是因為其為不美，同時唯在其為不美的條件下，這事物才成其神聖。……一



- 件事物，非但其為不美、不神聖、不善，皆無礙其為真，並且正是因為其為不美、不神聖、不善，所以才為真：這實在是一項日常的智慧。各個領域、各個價值的主宰神互相爭鬥：以上所言，都不過是這種鬥爭的最原本的形式。” Max Weber, *Wissenschaft als Beruf* (Tübingen, 1988), 中譯本章伯,《學術與政治》(台北, 1991), 156.
- 6 Max Weber, *Zur Musiksoziologie* (Tübingen, 2004), 該書我已經由德文譯成中文, 未來將整理出版。
 - 7 Victoria Alexander, *Sociology of Art* (Malden, 2003).
 - 8 David Schwartz, *Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu* (Chicago, 1997). 中譯本斯沃茨,《文化與權力: 布爾迪厄的社會學》(上海, 2006)。
 - 9 David Schwartz, 同上注。
 - 10 David Schwartz, 同上注。
 - 11 Pierre Bourdieu, *Les Regles de L'art* (Paris, 1992), 中譯本布迪厄,《藝術的法則》(北京, 2001)。
 - 12 David Schwartz, 同注8。
 - 13 Pierre Bourdieu, 同注11。
 - 14 Pierre Bourdieu, 同注11。
 - 15 Norbert Elias, *Mozart* (Frankfurt/M., 1993), 中譯本伊里亞斯,《莫札特: 探求天才的奧秘》(台北, 2005)。
 - 16 Norbert Elias, 同上注。
 - 17 Norbert Elias, 同注15。
 - 18 Norbert Elias, 同注15。
 - 19 Norbert Elias, 同注15。
 - 20 Norbert Elias, 同注15。
 - 21 Norbert Elias, *Über den Proze der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. 2Bde.*, (Frankfurt/M., 1976) 中譯本埃利亞斯,《文明的進程》I、II, (北京, 1998/1999)。
 - 22 Norbert Elias, 同上注。
 - 23 Norbert Elias, 同注21。
 - 24 Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft* (Neuwied, 1969).
 - 25 Norbert Elias, 同注15。
 - 26 Norbert Elias, 同注15。

