

January 2020

The Art that Can not be Reduced: Sociologists of Art on the Specificity of Art

Wenchao Lu

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Lu, Wenchao. 2020. "The Art that Can not be Reduced: Sociologists of Art on the Specificity of Art." *Theoretical Studies in Literature and Art* 40, (1): pp.136-145. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol40/iss1/17>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

不可还原的艺术

——艺术社会学家的艺术特殊论

卢文超

摘要: 在艺术社会学发展史上,以马克思主义者、布尔迪厄和贝克尔为代表的社会学家将社会学推进到艺术领域,丰富了我们对艺术的认知。但他们并没有关注艺术的特殊性,而是像社会学对艺术领域的“殖民”,对艺术进行了普遍式还原。这引起不少社会学家的反驳。沃尔夫认为,艺术不能还原为经济基础或意识形态,应该关注它的审美和形式因素;海因里希认为艺术是一种独特性价值体系,不可还原;亨尼恩和本泽克利认为趣味是一种激情状态,不能还原为社会区隔策略。德诺拉提出,艺术的力量来自人与艺术的互动,在其中,艺术特殊性得到了保留。他们的艺术特殊论是对艺术还原论的一种制衡,对中国艺术社会学发展具有重要启发。

关键词: 艺术; 社会学; 还原论; 特殊性

作者简介: 卢文超,哲学博士,东南大学艺术学院副教授。主要研究方向为艺术社会学。通讯地址:南京市江宁区东南大学路2号东南大学艺术学院 211189。电子邮箱:luwenchao@seu.edu.cn。本文得到江苏高校“青蓝工程”、东南大学“至善青年学者”支持计划资助。

Title: The Art that Can not be Reduced: Sociologists of Art on the Specificity of Art

Abstract: In the history of sociology of art, the sociologists such as Marxist, Bourdieu and Becker used the sociological method to study arts, and developed our understanding of arts. But they did not pay attention to the specificity of art, what they did was just as the colonialism of sociology in the field of art, and reduced art into general social factors. This caused the criticisms of some sociologists of art. Wolff claimed that we cannot reduce art into economic base or ideology, and we should pay attention to its aesthetic and formal factors; Heinich argued that art was a value system of specificity, which could not be reduced; Hennion and Benzecry thought that the taste was a condition of passion, and could not be reduced into the tactics of social distinction. DeNora claimed that the power of art came from the interaction between people and art, and kept a place for the specificity of art in this interaction. Their idea on the specificity of art was a balance to the reductionism of art, and was helpful for the development of Chinese sociology of art.

Keywords: Art; Sociology; Reductionism; Specificity

Author: Lu Wenchao, Ph. D., is the associate professor in the School of Arts, Southeast University with research focus on the sociology of art. Address: School of Arts, Southeast University, No. 2 Southeast University Road, Nanjing, Jiangsu Province 211189, China. E-mail: luwenchao@seu.edu.cn The article is funded by the Zhi Shan Young Scholar Project of Southeast University.

对于艺术社会学,布尔迪厄说过很著名的一句话“艺术与社会学,多么奇怪的一对。”(qtd. Zolberg, *Constructing* 1) 那么,这一对奇怪在什么地方? 奥斯汀·哈灵顿(Austin Harrington)指出:

“艺术倾向于颠覆世界的科学形象,而社会学则致力于消解社会生活中令人迷醉的神秘之物;艺术意在反对用唯物主义解释生活,而社会学的旨趣则在于揭露表面上看来独一无二之物是如何

被社会建构和再生产的。”(哈灵顿 1)但是,两者尽管水火不容,却结合成了艺术社会学这门学科,确实是“奇怪的一对”。维拉·佐伯格(Vera Zolberg)认为,当布尔迪厄这么说时,他“强调了蕴含在下述冲突中的奇怪性:一边是对艺术家天赋和他们创造物的独特性信仰,另一边是社会学倾向于通过解释、语境化、一般化而对这种图景造成威胁,使艺术与任何社会产品并无二致”(Zolberg, *A Cultural* 897)。佐伯格准确地指出了布尔迪厄这句话所蕴含的要义:如果说以往的艺术哲学倾向于认为艺术是独特的,那么艺术社会学则倾向于破坏艺术的独特性,将它还原为社会产品。如果说前者是艺术哲学的艺术特殊论,那么后者则是艺术社会学的艺术还原论。可以说,艺术哲学往往认同艺术特殊论,而艺术社会学则往往倾向艺术还原论。

20世纪以来,艺术社会学的艺术还原论的兴起对艺术哲学的艺术特殊论造成了巨大冲击。在这种趋势中,艺术哲学抽象的、思辨的、不加反思的预设受到了挑战。艺术哲学一般认为艺术家是在孤独创作的天才,艺术品独一无二,但艺术社会学却表明,艺术家并非什么天才,艺术品也与一般物品并无差异。艺术社会学的艺术还原论走到了舞台中央。海因里希指出“针对艺术领域而言,社会学的分析,或者说,‘社会学式’的分析,经常以关注集体现象为出发点,其操作过程经常演变为对独特性的批判。这类批判的典型方式,即把艺术或文学还原为来自超越个体的、更为宏大的、无名意愿的影响结果。”(海因里希 7)

艺术还原论与菲尔·斯特朗(Phil Strong)提出的“社会学帝国主义”(sociological imperialism)密切相关。大卫·英格利斯(David Inglis)借用这种观点来描绘社会学家对艺术领域的入侵,认为艺术成了社会学磨坊下的谷物,受到了碾压(Inglis 105)。可以说,社会学倾向于对艺术领域进行“殖民”,其结果就是漠视艺术特殊性,将社会学逻辑推进到艺术领域,化艺术为社会,由此导致了艺术还原论。不难理解,这种带有霸权性质的艺术还原论在给艺术带来新的理解维度的同时,也导致了艺术的变形与失真。为了反驳这种倾向,艺术社会学家们开始积极探索艺术特殊论。这是艺术对社会反“殖民”的一种表现。毕竟,艺术并不想仅仅成为社会学家“磨坊中的谷物”。

它还可能是钉子,社会学家不能简单地用磨坊进行碾压,还需要改变自身的工具,才可能对它进行有效的研究。

一、艺术还原论——社会学向艺术的“殖民”

社会学领域的艺术特殊论针对社会学领域的艺术还原论而兴起。因此,有必要先对社会学领域的艺术还原论进行简要梳理。可以说,在社会学向艺术进行“殖民”扩张的过程中,形成了以马克思主义者、布尔迪厄和贝克尔为代表的艺术还原论。

第一种艺术还原论以马克思主义为基础。根据马克思对经济基础与上层建筑关系的论述,这种还原论将艺术还原为经济基础。与此同时,根据马克思对意识形态的论述,这种还原论还将艺术还原为意识形态。佐伯格指出,不少人文学者认为马克思主义艺术观的还原论倾向最为强烈(Zolberg, *Constructing* 13)。在这里,比较典型的学者是马克思主义艺术史家弗里德里克·安塔尔(Frederick Antal)。在安塔尔看来,英国艺术家荷加斯是新兴商业中产阶级的代表。他甚至准备将荷加斯视为欧洲艺术最前沿,认为他是法国大革命前欧洲最先进和创新性的艺术家。正如保罗·斯迪尔顿(Paul Stirton)所指出的,安塔尔的这种观念有“经济决定主义的气息”,“最为先进的经济和社会结构必须支持最为先进的艺术”(Stirton 61)。在这里,安塔尔就有将艺术还原为经济基础的嫌疑了。与此同时,安塔尔还表现了将艺术还原为意识形态的倾向。同样是在他对荷加斯的研究中,他指出后者的作品“对时代外观进行了完整表现,或许那是英国中产阶级最具英雄气概的时期”,因此“是英国所产生的最显著的中产阶级艺术”(qtd. Stirton 61),反映了他们的价值观。安塔尔对艺术史的研究都具有这种倾向,这影响了后来的约翰·伯格,后者的《观看之道》就体现了将绘画还原为意识形态的倾向。艺术史家尼克斯·哈吉尼克劳(Nicos Hadjinicolaou)同样深受安塔尔影响,他的“视觉意识形态”(visual ideology)观念就认为观看一幅绘画的快乐只是绘画的意识形态与观者的意识形态相重合而导致的。此外,贡布里希对豪泽尔的《艺术社会史》的批判,也是基于后者所体现的还

原论倾向(Zolberg, *Constructing* 13)。对此倾向所存在的问题,理查德·约翰生(Richard Johnson)有更清晰和透彻的论述:

这里的问题在于从生产条件推断文化产品及其社会应用的性质,就仿佛在文化事宜上生产决定一切一样。这种推断的普通形式是人所共知的:我们只需追溯一个观点的源头,就可宣布它是“资产阶级的”或“意识形态的”,——于是就有了“资产阶级小说”,“资产阶级科学”,“资产阶级意识形态”,当然还有完全与其相对应的“无产阶级的”一套。(约翰生 26)

第二种艺术还原论以布尔迪厄为代表。这主要体现在他对艺术场和趣味的研究中。布尔迪厄认为,文学场是围绕集体性幻觉组织起来的,这些幻觉包括对独创性、天才和艺术自主性的崇拜(《文学与权力》131)。因此,在朱国华看来,“我们决不能简单地认为文学即屈从于经济资本利诱的谦逊奴仆。恰恰相反,文学场所赖以构建的上述集体性信念,具有超越外部力量包括经济逻辑的自身独立性”(《文学与权力》131)。从这个角度来看,布尔迪厄的文学场观念似乎是反还原论的。正如朱国华所指出的“他反对庸俗社会学把一切问题化约为物质基础或经济因素的决定力量,从而忽视文化的相对自主性”(《权力的文化逻辑》5)但是,在对艺术场进行具体论述时,布尔迪厄并未探究艺术的特殊性,而是将场中强调特殊性和差别化的艺术理解为一种占位策略。这在本质上还是具有还原倾向。因为按照这样的逻辑,一切似乎都可以还原为“利益”。尽管这暂时表现为美学利益,但是,正如奥拉夫·维尔苏斯(Olav Velthuis)所指出的,布尔迪厄的思想中蕴含着经济学上的理性人观念,“经济利益看起来是符号商品经济的最终驱动力”(维尔苏斯 35)。换言之,这种美学利益长久来看也会转变成经济利益。因此,在布尔迪厄那里,文化是一种资本,“这种资本的特殊之处在于,它在表面上是以拒斥功利的存在作为自己存在的基本形式的,也恰恰是因为这一点,它作为资本就更具隐蔽性”(《权力的文化逻辑》109)。正如朱国华所指出

的,文学场可以表现为一个“颠倒的经济体系”(《文学与权力》132),但颠倒的经济体系毕竟在本质上还是经济体系,就像文化资本在本质上还是资本一样。与此同时,在布尔迪厄看来,艺术趣味是以阶级为基础的,因此,艺术趣味即阶级趣味,是人们进行社会区隔的工具。布尔迪厄指出:“趣味是将物变成区分的和特殊的符号、将持续的分布变成中断的对立的实践操作机构;趣味使被纳入身体的物质范畴内的区别进入有意义的区分的象征范畴内。”(布尔迪厄 274)具体而言,在布尔迪厄看来,统治阶级具有合法趣味,被统治阶级具有大众趣味,中产阶级具有中等趣味。合法趣味强调“形式高于功能”,“表征模式高于表征对象”;大众趣味强调“功能高于形式”,“表征对象高于表征模式”。中产阶级的趣味在两者之中,具有比较势利的文化意愿(《权力的文化逻辑》270—82)。这就将趣味还原为了一种社会区隔工具。因此,无论是布尔迪厄的艺术场研究,还是趣味理论,都具有一定的还原倾向。

第三种艺术还原论以霍华德·贝克尔为代表。这种还原论主要将艺术还原为一种微观集体活动。贝克尔在《艺术界》中指出,艺术是一种集体活动“艺术不是一个特别有天赋的个体的作品。与之相反,艺术是一种集体活动的产物。”(贝克尔,中文版前言 1)在贝克尔看来,这种集体活动与其他领域的集体活动并无二致。他指出“我的思考方式总是去设想,你在一个地方找到的东西,同样能在其他地方找到。它们经常形式不同,但却或多或少相似。”(卢文超,“社会学和艺术” 344)因此,在贝克尔看来,他的艺术社会学就是将职业社会学运用到了艺术领域而已。在这里,我们可以发现一个公式:艺术=集体活动=社会(以及社会中的其他活动)。艺术活动的独特性并没有得到彰显。与此同时,贝克尔声称,他也会对各种各样的作品一视同仁,同时谈论提香和连环漫画,“像讨论贝多芬或莫扎特的作品那样郑重地讨论好莱坞电影的音乐或摇滚乐”,因为他的“分析原则是社会组织的,而不是美学的”(贝克尔,第一版前言 18)。这种“社会组织”的分析原则将艺术品本身的特殊性抹去了。笔者曾主要从积极的角度探讨贝克尔的“艺术社会学炼金术”,认为贝克尔化个体为集体,化

客体为进程,化美学为组织,使社会学家得以对艺术展开有效研究(卢文超,“霍华德·贝克尔的‘艺术→社会学’炼金术”129)。但是,从消极角度讲,这种艺术社会学炼金术从根本上将艺术还原为社会学,具有社会学帝国主义的倾向。尼克·赞格威尔(Nick Zangwill)指出“贝克尔的著作预设的观念是艺术生产是像其他形式的生产一样的工作,这在某种程度上来说是有道理的。但是,所有类型的生产工作有同样的一种解释,这种一般原则则是可疑的”(Zangwill 206)。哈灵顿也针对贝克尔的观点指出“审美内容不能简化为艺术品的物质媒介[……]审美规范也不能简化为社会惯例。”(哈灵顿 32)这都指明和批判了贝克尔的还原倾向。

综上所述,无论是马克思主义学者,还是布尔迪厄和贝克尔,他们都将社会学的利刃投向了艺术。他们用社会学方法研究艺术,打破了之前关于艺术的各种“迷思”,从此艺术家变得和寻常人一样,艺术变得和寻常之物并无二致。从积极的意义来说,这向我们揭示了艺术丰富和复杂的“集体性”面相:艺术并不只是美学的,而且还是社会的。这是他们的主要贡献。但与此同时,从消极的方面来讲,他们的理论也潜藏着不可忽视的危险:他们在将社会学理论推进到艺术领域时,并未考虑艺术的特殊性,留下了诸多不足与缺陷。

二、艺术特殊论——艺术对社会学的反“殖民”

艺术还原论导致了诸多问题。艺术社会学家在研究艺术的过程中,对此渐渐有了深切的认识和体会。于是,不少学者举起了艺术特殊论的大旗,力图证明艺术的特殊性使它不可还原,以此对艺术还原论进行纠偏和制衡。但是,他们对艺术特殊性的理解却有所不同。正如詹尼特·沃尔芙(Janet Wolff)所说“艺术社会学家越来越具有这样的共识,即注重艺术的特殊性是基本的。这掩盖了不同的人对此具有不同的理解这个事实。”(Wolff, *Aesthetics* 85)可以说,对于马克思主义者、布尔迪厄和贝克尔的艺术还原论,分别有代表性学者对其进行了批判,并将我们的视线引向了不可还原的艺术特殊性。

1. 詹尼特·沃尔芙:从艺术不可还原到艺术形式特殊性

詹尼特·沃尔芙是马克思主义艺术社会学家。她从历史唯物主义角度指出,艺术是一种社会生产。但是,她并没有轻易地滑向艺术还原论,而是试图在艺术社会学与美学之间寻求平衡。她明确提出“美学价值不可还原为社会的、政治的或者意识形态的对等物。”(Wolff, *Aesthetics* 11)

沃尔芙认为,艺术不能还原为它的经济基础。首先,艺术具有自主性。阿尔都塞论述过上层建筑的相对自主性,沿着这样的思考,沃尔芙指出:“文化生产作为意识形态的一个层面,作为上层建筑的一个部分,也具有相对自主性。”(Wolff, *The Social* 84)其次,艺术具有能动性。在沃尔芙看来,艺术具有一种“潜在的转变力量”,“文化实践和文化政治在社会和政治变迁中发挥着作用”(74)。在她看来,艺术的能动性力量实际上是对经济基础决定上层建筑关系模式的一种颠覆。在沃尔芙看来,正是由于艺术的自主性和能动性,艺术不可还原。佐伯格认为,沃尔芙身处雷蒙·威廉斯所开创的思想传统中,她超越了马克思主义简单的经济基础决定上层建筑的关联模式,认为“文化在意义建构中是一种构成性实践”(Zolberg, *A Cultural* 905)。

与此同时,在沃尔芙看来,艺术也不能还原为意识形态。虽然艺术与意识形态具有紧密的联系,但是,由于艺术本身并不直接传达意识形态,所以在意识形态进入艺术时,必然会受到艺术本身的审美惯例的牵制。沃尔芙指出,艺术不能还原为意识形态的原因之一就是“意识形态从来没有直接地在绘画或小说中传达,它总是以审美符号为中介”(Wolff, *The Social* 119-20)。因此,艺术形式本身会对意识形态的表现产生重要影响。沃尔芙进一步指出,尽管所有的艺术品都会具有政治性质,但是“我们并不能由此推出艺术和政治是相同的事物,或者艺术仅仅是政治符号化的呈现”(Wolff, *Aesthetics* 65)。与此同时,我们也不能将审美判断还原为政治判断,并以政治判断来取代审美判断,“只要我们考虑到审美评价,我们也不能认为审美判断会跟从政治判断”(Wolff, *Aesthetics* 65)。

因此,在沃尔芙看来,艺术既不能还原为经济基础,也不能还原为意识形态。艺术具有特殊性,

并不能简单地对它进行还原。那么,艺术的特殊性何在呢?斯图亚特·霍尔沿着结构主义对文化“特殊性和不可还原性”的强调,指出文化自身是一种实践,“一种表意实践”,思考文化的特殊性就是思考“它的内部形式和关系,它的内在结构化”(qtd. Wolff, *Aesthetics* 85)。在沃尔芙看来,文化研究对符号分析的兴趣激发了一种社会学美学,它将美学纳入其中(Wolff, *The Social* 66)。就此而言,艺术社会学必须向文化研究学习,“以一种相似的方式容纳一种视觉形式的理论,以便于分析绘画的意识形态性质”(Wolff, *The Social* 66)。

在文化研究的影响下,沃尔芙认为艺术的特殊性在于它的形式性。因此,她指出,艺术社会学家必须懂美学,否则就无法对一些重要问题进行研究。比如,艺术形式本身有时就会蕴含意识形态因素,而要对此进行阐明,就必须对艺术史本身有所了解。沃尔芙指出:“为了理解一幅具体的绘画如何具有颠覆性,我们有必要不仅审视它外在或内在的政治内容,还需要调查它对审美惯例的独特使用,它与其他艺术品相比所处的位置。”(Wolff, *The Social* 65)詹姆斯·巴奈特(James H. Barnett)也指出:“没有来自具有艺术专业知识的人的帮助,社会学家一般无法在风格、图像,主题之间做出区分,无法区分哪些反映了重要的社会和文化影响,哪些仅仅是表达了特定时间中一种艺术的主导美学惯例。”(qtd. Wolff, *Aesthetics* 61)就此而言,阿多诺对斯特拉文斯基和勋伯格的研究,就是从音乐形式的角度切入,确认了勋伯格的革命性和斯特拉文斯基的保守性。可以说,若没有对音乐形式的专业知识,这是根本无法做到的。

沃尔芙指出,社会学家对文体形式和艺术形式关注不够,只有借助文学批评家的分析,他们的研究才会更为有效(Wolff, *The Social* 61)。因此,从艺术社会学的视角来看,美学正在变得越来越不可或缺,因为它“提供了使我们分析美学特殊性问题的词汇和手段”(Wolff, *Aesthetics* 84)。这都指向了对艺术特殊性的坚守,沃尔芙强调“艺术社会学必须认可和保证艺术的特殊性”(Wolff, *Aesthetics* 108)。

2 娜塔莉·海因里希:作为独特性价值体系的艺术

娜塔莉·海因里希(Nathalie Heinich)是布尔

迪厄的学生,她曾在布尔迪厄指导下研究艺术社会学。但是,她却旗帜鲜明地选择了“反布尔迪厄”的理论立场,尤其是反对布尔迪厄的艺术还原论。海因里希撰写的《艺术为社会学带来什么》就是为了“摆脱布尔迪厄思想的影响(甚至反其道而行之)”(海因里希,中文版序言2)。在海因里希看来,布尔迪厄持有一种还原主义的立场。这种还原是一种“普遍式还原”,表明“艺术家‘只不过’是经济环境、社会阶层或习性的产物”(海因里希8)。这种对艺术的“普遍式还原”是海因里希无法接受的。如果说布尔迪厄所关注的是社会学对艺术的贡献,那么,海因里希关注的则是艺术对社会学的贡献。通过这种立场的转变,海因里希探讨和彰显了艺术的特殊性。

那么,艺术的特殊性何在呢?在海因里希看来,艺术领域具有独特性价值体系,这种价值体系“拥有自己的逻辑,不受共同环境限制,无法被还原”(海因里希5)。具体言之,如果说社会建立在“共同体”的价值体系中,那么艺术则是以独特性为基础的价值体系,两者之间具有很大差别。在海因里希看来,艺术领域的伦理基础是稀有性,强调的是“主体、个人、个体、私域的特征”(海因里希3)。而社会领域的伦理基础是妥协,强调的是这“社会的、广义的、集体的、无个性的与公共性的特征”(海因里希3)。在共同性的价值体系中,我们追求的是公正性,内部成员应该享有同等的机会;而在独特性的价值体系中,我们追求的则是例外性,尤其是“对象无法被还原为同类事物”(海因里希4)。

那么,布尔迪厄问题的根源何在呢?在海因里希看来,问题的根源在于他并未严格恪守价值中立的原则。她指出:“当社会学家试图从个别现象中挖掘普遍性,或试图揭露虚幻的个人创造力时,他已不再是一名研究者,而是一名试图捍卫某种价值观的行为者。”(海因里希10—11)换言之,当布尔迪厄以社会学方法研究艺术时,他丧失了价值中立的立场,积极地捍卫“共同体”的价值观,这导致了他研究的偏颇。海因里希指出,将艺术特殊性消解,实际上贬损了艺术的价值,“艺术领域的衡量标准是‘特殊化’,任何普遍化的操作都是贬义的。”(海因里希45)就此,朱国华指出,布尔迪厄“全部学术目标首先是政治性的,即反对一切形形色色的符号控制,反对普遍存在的不可

平等”(《权力的文化逻辑》5)。这种价值观会牵制布尔迪厄对艺术自身特殊性的重视,因为按照这样的价值观可以说,一切事物重在平等,并无特殊之物存在,艺术特殊性的逻辑也就消失不见了。

当然,这并不意味着海因里希要回到布尔迪厄所批判的美学家们的立场,即艺术哲学领域的艺术特殊性,重现陷入对艺术家个体的狂热崇拜。在她看来,这两种立场其实都是一种价值判断(海因里希 10)。海因里希所希望的是在这两种立场之间保持一种“介入式中立”,保持两种逻辑之间的并存与对话(海因里希 87)。无论如何,在这种中立性的姿态中,艺术特殊性得到了保存。可以说,在海因里希这里,真理不在艺术哲学的艺术特殊论,也不在艺术社会学的艺术还原论,而在这两种不同立场之间的相互对话。

3 安托万·亨尼恩与克劳德·本泽克利:
作为激情的趣味

在布尔迪厄的研究中,趣味作为一种区隔策略而存在。这忽视了趣味本身的美学性,尤其是其激情性的层面。安托万·亨尼恩(Antoine Hennion)指出“在布尔迪厄及其追随者看来,鉴赏是完全非生产性的,鉴赏对象只是一些杂乱的符号,鉴赏主体只是在再生产等级制的社会地位,鉴赏是掩盖统治的文化方式。”(亨尼恩 112)他进而指出,我们对艺术的鉴赏和激情是具有生产性的,而不仅仅是标示区隔的社会符号。“鉴赏、激情、各种情感形式不是什么原始数据,不是什么业余爱好者的固定属性,它们不可以进行简单的解构分析。”(亨尼恩 113)亨尼恩指出,在观众与艺术的互动过程中,观众对艺术投射的激情也会反射回来,从而重塑主体自身。因此,亨尼恩认为,趣味是一种反身活动(reflexive activity)。与此同时,在这种反身活动中,观众与艺术是相互生成的。这就打破了或者偏于主体,或者偏于客体的状态,达成了一种亲附(attachment)的状态。因为在亲附中,两者难舍难分,我们无法区分二者。因此,他提出了鉴赏语用学。“鉴赏活动不是签署自己的社会身份,表明自己适合某个角色,遵守某个仪式,或者被动地尽力读出某个产品‘包含’的属性。它是一种述行行为:它行动,投入,转变,并且能够感知得到。”(亨尼恩 115)换言之,我们听音乐,不仅是为了标示社会地位,还因为我们真正热爱。这种热爱本身是具有生产性的,在我们

沉浸于音乐中的同时,我们的自我也获得了更新和变化。

在这种认识的基础上,克劳德·本泽克利(Claudio Benzecry)对阿根廷的歌剧迷进行了研究。在研究之前,本泽克利头脑中都是布尔迪厄式的问题,他说“来自皮埃尔·布尔迪厄开创性著作的观念笼罩着我对文化实践的理解,只要有人向我谈论他们喜欢的东西,我就会将它还原为社会结构中的一个位置。”(Benzecry xii)但是,随着研究开展,本泽克利发现布尔迪厄的趣味观念越来越难以应付活生生的经验现实。他追问道:“当歌剧丧失了它的流行特征和它的区隔特征时,现代观众如何审视和体验它?观众为何感到不得不去参加这个社会游戏?当地位、意识形态和名望都无法解释这种密集和广泛的投入时,什么可以解释?”(Benzecry xii)他所找到的答案就是激情。

本泽克利给我们讲述了很多歌剧迷的故事,其中路易斯的故事很有代表性。当路易斯 27 岁时,有亲人问他是否愿意去看歌剧。他去看了《卡门》。虽然他不了解歌手,但感到“一见钟情”,从此不能自己,不停地去看歌剧,风雨无阻。他去歌剧院就像到母亲的家中一样频繁。在这种“一见钟情”的激情之中,并没有多少布尔迪厄所讲述的作为社会区隔的趣味。本泽克利指出:“热爱歌剧成了一种在当下塑造自我的独特方式。”(Benzecry 9)本泽克利研究了观众沉浸于欣赏中的时刻。在这样的时刻,“主体丧失了自我控制,在具有转变性力量的外在强压下,变成了消极的客体”(Benzecry 86)。因此,他们会说:“它打动了我”“它让我疯狂”“它让我冻结”“它杀死了我”等等(Benzecry 86)。换言之,正是在这种被动状态中,主体获得了一种审美的超越。本泽克利指出,这种审美的超越正是理解歌剧迷的关键之所在。

在这里,本泽克利最重要的发现在于,他所关注的歌剧迷都是中下阶层,欣赏歌剧并不能给他们带来多少区隔利益,他们甚至都是在私下里喜欢歌剧,聆听歌剧。因此,实际上,这些歌剧迷听歌剧的爱好和行为并没有转换为象征资本,也没有转换为经济资本(Benzecry 123)。这就对布尔迪厄的模式提出了有力的挑战。因此,他的研究得出了与布尔迪厄非常不同的结论“将艺术品

视为个人和情感投入的焦点,或者作为道德自我塑造的媒介,而不是作为将资本最大化的工具。”(Benzecry 14)

不少学者都表达了与亨尼恩和本泽克利类似的观点。丹托就指出,艺术虽然受到社会因素的影响,但却具有不可还原为外部环境的自主性。这是布尔迪厄所忽视的。丹托指出“当你看到某人的作品只是填补了一个虚席以待的空间,你会失去兴趣。”(转引自《权力的文化逻辑》376)对此,朱国华也有很形象的说法,他认为喝五粮液的快感与社会区隔有关,但很难说只是与此有关,而与我们的口舌快感无关(《权力的文化逻辑》85)。因此,趣味并不仅仅是社会区分的工具,还是人生的一种激情。

4 提亚·德诺拉:人与物互动中的艺术特殊性

海因里希所批判的布尔迪厄的普遍式还原,同样也适用于贝克尔。她这样批判贝克尔的艺术界“这种典型的‘社会学式’立场,在关注行为的现实条件时,必然也忽略了艺术领域的独特性。”(海因里希 12)显然,她对此并不满足。而在贝克尔所处的传统中,对贝克尔的这种倾向反思最深入,也最有建树的就是提亚·德诺拉(Tia DeNora)。

20世纪80年代中期,当德诺拉在加州大学圣迭戈分校攻读社会学博士时,贝克尔刚出版不久的《艺术界》就对她产生了十分重要的影响。在笔者对德诺拉进行的访谈中,她指出当时她沉浸在贝克尔的著作中,由此撰写了她的博士论文《贝多芬与天才的建构》(卢文超,“迈向新艺术社会学”62)。在该研究中,德诺拉受贝克尔的启发,研究了贝多芬天才建构中的三个关键因素,即贵族赞助、名师帮助和技术支持。若没有这三个因素的支撑,贝多芬的天才将无从成就。总体而言,这具有一定的还原论倾向,即将贝多芬的天赋还原为社会技术因素。不过,德诺拉慢慢意识到了这种研究范式的不足。在这种研究中,音乐是被各种社会因素所决定的因变量,它的自主性和能动性则不受重视。就此,德诺拉指出,这种研究倾向于“将美学领域作为解释的对象,而非一种在社会生活中发挥作用的、不断变化的素材”(《日常生活中的音乐》6)。换言之,人们会用各种其他因素来解释艺术,但却不会将它视为自主

和能动的。以杰弗里·亚历山大(Jeffrey C. Alexander)的话来说,就是将它视为因变量,而不是自变量(亚历山大 9)。

因此,德诺拉提出了“回到阿多诺”的口号,重新关注音乐本身的功能和形式特征。在《日常生活中的音乐》中,德诺拉认为音乐具有三种功能:首先,音乐是一种自我技术;其次,音乐对身体具有重要影响;最后,音乐是维护社会秩序的重要手段。在《阿多诺之后》中,她又将这三种功能发展为音乐的认知功能、音乐的情感功能和音乐的社会控制功能。在德诺拉看来,音乐的功能与它的形式特征关系密切,音乐“具有时间维度,它是一种非言语、非描绘性的媒介,它是有形存在的,其变化能够被感知,这些特性都提高了其在非认知或潜意识层面发挥作用的能力”(《日常生活中的音乐》200)。这让人想起爱德华·汉斯立克(Eduard Hanslick)的音乐观念。在《论音乐的美》中,他提到了音乐的特殊性,即“音乐由于它的材料没有形体,所以是最精神化的艺术,由于它是一种没有对象的形式游戏,所以是最感性的艺术。这两个矛盾的结合使音乐显示出一种活跃的、与神经同化的倾向”(汉斯立克 76)。这就使音乐的独特性在于“其他艺术说服我们,音乐突然袭击我们”(汉斯立克 74)。音乐的这种形式特征对音乐发挥社会功能产生了重要影响。

这意味着德诺拉又回到艺术哲学的艺术特殊论么?当然不是。相反,她对阿多诺和贝克尔进行了反思和融合。在阿多诺的研究中,音乐主要是一种文本,音乐效果来自其文本形式特征,因此阿多诺致力于对音乐文本进行形式分析,从而推测音乐的实际效果,这是阿多诺的优长之所在,但是他的短处在于忽略了实际情境中的音乐接受状况,因为“音乐的符号力对听觉的影响,无法先于实际接收前得到确定。音乐的作用与音乐的使用环境有关”(《日常生活中的音乐》41)。换言之,阿多诺长于艺术,而短于社会学。与之相反,在贝克尔那里,音乐主要是一种社会活动,音乐的效果与文本关系不大,它更取决于听众对音乐的主观解释。贝克尔探讨了具体情境中人们对音乐的接受情况。这是贝克尔的长处。但是他的短处是忽略了音乐自身的客观属性,这些客观属性会对音乐的力量产生不可忽视的影响。在德诺拉看来,如果忽略音乐的话语力量和物质力量,就会降低

音乐社会学的潜能(*After Adorno* 39)。换言之, 贝克尔长于社会学而忽视了艺术。因此, 将两者结合在一起, 我们就会得到更好的艺术社会学。在德诺拉看来, “对于音乐分析, 我们需要新的手段, 它们必须跨越学科的界限, 将之前音乐学家和社会学家分头进行的工作结合起来”(《日常生活中的音乐》29)。

德诺拉认为, 关键之道就在于研究具体情境中人们是如何接受音乐的。这种接受既与音乐的形式特征密切相关, 也与听众密切相关。比如, 航空公司在其安全介绍视频中不会使用勋伯格的无调性音乐, 因为这会加剧乘客的焦虑不安, 而他们会使用《普通人的号角华彩》, 因为这传达了一种“有序的控制、礼节、庄严的仪式、集中的注意力以及与体裁相关的(有调性的音乐)安全等信息”(《日常生活中的音乐》17)。这就是音乐形式特征的影响。与此同时, “要是机舱里浓烟滚滚, 估计没有什么音乐能让人产生信任感”(《日常生活中的音乐》17)。这是音乐的外在情境的影响。显然, 对音乐效果的产生, 两者不可偏废。德诺拉指出, 我们应该迈向一种平衡的道路, “对音乐材料和这些材料被倾听和纳入现实中的社会经验中的情境同等关切”(*After Adorno* 155)。

正是在这样的认识中, 德诺拉提出了“音乐事件”的分析模式。它一方面避免了将音乐视为文本的客观主义倾向, 另一方面则避免了将音乐视为集体活动的主观主义倾向, 而将音乐视为听众与文本在具体情境中的互动过程。这种人与物的互动就是德诺拉的音乐事件所关注的重心。而音乐特殊性就在音乐事件中获得了定位。这种作为物质的音乐的特殊性, 并非像以往一样孤立存在, 而是存在于与人的互动之中。我们只有在互动中才可以对它有深入理解。

总之, 我们在研究艺术时, 既不能见物不见人, 只关注艺术的形式特征, 不考虑行动者; 也不能见人不见物, 只关注行动者, 而将艺术自身弃之不顾(卢文超, “将审美带回艺术社会学”109)。如果说前者是艺术哲学的艺术特殊论, 那么, 后者则是艺术社会学的艺术还原论, 两者都有缺陷。我们只有关注人与物的互动才会真正具有出路。正是在这种人与物的互动中, 艺术哲学的艺术特殊论进入和丰富了艺术社会学的研究图景, 给艺术社会学带去了“物”, 即对艺术的美学关注。由

此, 这种艺术社会学领域的艺术特殊论就不再等同于艺术哲学领域的艺术特殊论, 它是人与物的互动中所呈现的艺术的特殊性, 而不是仅仅关注物的艺术特殊性。

结语: 艺术特殊论的意义

综上所述, 针对马克思主义者的艺术还原论, 沃尔芙提出艺术不能还原为经济基础或意识形态, 我们应该关注艺术形式特殊性, 创造一种社会学美学。针对布尔迪厄将艺术还原为阶级等社会因素的倾向, 海因里希强调, 艺术是一种独特性价值体系。它具有一种独特性逻辑, 这与其他领域不同, 我们不能将其他领域的逻辑替换这种逻辑。针对布尔迪厄将趣味还原为社会区隔工具的倾向, 亨尼恩和本泽克利发展了一种能动性和生产性的趣味观念。德诺拉身处贝克尔所开创的研究传统中, 她对贝克尔一直心存感激, 并未针锋相对地对其进行激烈批判。但是, 与贝克尔有所不同的是, 她在人与物的互动图景中保留了艺术的独特性。总而言之, 他们或者认为艺术是一种特殊的活动, 或者认为艺术是一种特殊的物品, 或者认为艺术是一种特殊的领域, 丰富和深化了艺术特殊论的内涵。

有句老话说“一千个读者, 就有一千个哈姆雷特。”对这句话, 我们理解的重心往往放在读者上: 读者不同, 他们所理解的《哈姆雷特》自然不同。这就忽略了《哈姆雷特》自身的结构和意义之所在。实际上, 如果作品没有《哈姆雷特》那么复杂的情节、人物和结构, 那么它就可能无法支撑起一千种解释。它自身的文本具有一定的可提供性(affordance), 而这种可提供性是有限度的。作品自身的特殊性不容忽视(卢文超, “将审美带回艺术社会学”102)。可以说, 社会学领域的艺术特殊论正是将我们的注意力引向了《哈姆雷特》, 而不仅仅是读者。当然, 艺术社会学家们的目的在于结合两者。正如这些学者的共识所表明的, 单纯地回到过去的艺术哲学, 尽管可以回到艺术特殊论, 但却问题重重。佐伯格指出, 单纯主张艺术特殊性而忽略艺术与社会关联的艺术哲学, 与忽略艺术特殊性的艺术还原论相比, 也好不到哪里去(*Zolberg, Constructing* 14)。我们需要在艺术社会学的领域中, 探索一种可行的艺术特殊论。

这种艺术特殊论既保留了艺术的独特性,也承认其社会建构性,两者可以并行不悖。

尽管艺术社会学领域的艺术特殊论不同于艺术哲学的艺术特殊论,但是,前者依然不能抛弃后者。相反,对艺术特殊性问题的思考,后者可能更精深,更丰富,是我们在社会学领域思考该问题时所不能忽略的理论资源。艺术对社会学的反还原斗争,若要在社会学领域顺利开展,就必须借助社会学领域之外的这个强大援兵。需要强调的是,秉持艺术特殊论的并非仅仅是艺术哲学,艺术批评和艺术史也大多具有类似倾向,并且各有所长,本文为了论述方便而主要以艺术哲学为例,并不意味着艺术社会学应该忘记将它们视为学习对象。

回到中国语境,艺术社会学家的艺术特殊论对我们具有重要意义。首先,国内艺术社会学的发展离不开对国外理论资源的引介和研究,艺术社会学家的艺术特殊论有助于我们认清并避开其中蕴含的还原论陷阱。从20世纪80年代以来,国内已经比较熟悉以豪泽尔、卢卡奇等为代表的马克思主义者艺术社会学,近来对布尔迪厄和贝克尔也逐渐有了较深的认识。他们都有程度不一、表现各异的还原论倾向,就此而言,艺术社会学家的艺术特殊论可以对其进行相应制衡,以便我们更好地把握艺术与社会之间的平衡,可以让国内艺术社会学的发展少走弯路。其次,艺术社会学家的艺术特殊论给我们的重要启示就是,美学依然有其重要性,不可忽视。就此而言,在中国发展艺术社会学存在着独特的优势。20世纪80年代,中国曾兴起美学热,在国内关注美学的学者数量可观,美学素养也成为不少学者的知识底色。如果善加利用这种理论资源,就可能在发展艺术社会学时避免落入还原主义的陷阱,从而将艺术社会学与美学,尤其是中国美学结合在一起平衡发展,最终造就一种具有中国特色的艺术社会学。最后,可能也更重要的是,在跨文化的视野中,艺术社会学家的艺术特殊论可以将我们的目光引向对中国社会以及中国艺术独特性的关注。这会让我们更加贴合中国现实,一方面有利于构建自己的理论,另一方面则便于更有效地与西方理论进行对话。这是中国艺术社会学独立发展的重要路径。

引用作品 [Works Cited]

- 杰弗里·亚历山大 《社会生活的意义:一种文化社会学的视角》,周怡等译。北京:北京大学出版社,2011年。
- [Alexander, Jeffrey C. *The Meaning of Social Life: A Cultural Sociology*. Trans. Zhou Yi, et al. Beijing: Peking University Press, 2011.]
- 霍华德·贝克尔 《艺术界》,卢文超译。南京:译林出版社,2014年。
- [Becker, Howard S. *Art Worlds*. Trans. Lu Wenchao. Nanjing: Yilin Press, 2014.]
- Benzecry, Claudio E. *The Opera Fanatic: Ethnography of an Obsession*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2011.
- 皮埃尔·布尔迪厄 《区分:判断力的社会批判》,刘晖译。北京:商务印书馆,2015年。
- [Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Trans. Liu Hui. Beijing: The Commercial Press, 2015.]
- 蒂娅·德诺拉 《日常生活中的音乐》,杨晓琴、邢媛媛译。北京:中央音乐学院出版社,2016年。
- [DeNora, Tia. *Music in Everyday Life*. Trans. Yang Xiaoqin & Xing Yuanyuan. Beijing: Central Conservatory of Music Press, 2016.]
- *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- 奥斯汀·哈灵顿 《艺术与社会理论——美学中的社会学论争》,周计武、周雪娉译。南京:南京大学出版社,2010年。
- [Harrington, Austin. *Art And Social Theory: Sociological Arguments in Aesthetics*. Trans. Zhou Jiwu & Zhou Xueping. Nanjing: Nanjing University Press, 2010.]
- 爱德华·汉斯立克 《论音乐的美》,杨业治译。北京:人民音乐出版社,1980年。
- [Hanslick, Eduard. *The Beautiful in Music*. Trans. Yang Yezhi. Beijing: People's Music Publishing House, 1980.]
- 娜塔莉·海因里希 《艺术为社会学带来什么》,何蓓译。上海:华东师范大学出版社,2016年。
- [Heinich, Nathalie. *What Art Does to Sociology*. Trans. He Qian. Shanghai: East China Normal University Press, 2016.]
- 安托万·亨尼恩 “鉴赏语用学”,《文化社会学指南》,雅各布斯、马克·D.和汉拉恩、南希·韦斯编,刘佳林译。南京:南京大学出版社,2012年。112—23。
- [Hennion, Antoine. “Pragmatics of Taste.” *The Blackwell*

- Companion to the Sociology of Culture*. Eds. Mark D. Jacobs & Nancy Weiss Hanrahan. Trans. Liu Jialin. Nanjing: Nanjing University Press, 2012. 112-23.]
- Inglis, David. "The Sociology of Art: Between Cynicism and Reflexivity." *The Sociology of Art: Ways of Seeing*. Eds. David Inglis & John Hughson. New York: Palgrave Macmillan, 2005. 98-109.
- 理查德·约翰生“究竟什么是文化研究”,《文化研究读本》,罗钢、刘象愚主编。北京:中国社会科学出版社 2000年。3—50。
- [Johnson, Richard. "What Is Cultural Studies Anyway?" *Cultural Studies: A Reader*. Eds. Luo Gang & Liu Xiangyu. Beijing: China Social Sciences Press, 2000. 3-50.]
- 卢文超“霍华德·贝克尔的‘艺术→社会学’炼金术”,《文艺研究》4(2014): 124—31。
- [Lu, Wenchao. "Howard Becker's Alchemy of Art to Sociology." *Literature & Art Studies* 4(2014): 124-31.]
- :“社会学和艺术——霍华德·贝克尔专访”,《中国学术》34(2014): 328—55。
- [——: "Sociology and Art: An Interview with Howard S. Becker." *China Scholarship* 34(2014): 328-55.]
- :“将审美带回艺术社会学——新艺术社会学理论范式探析”,《社会学研究》5(2018): 93—116。
- [——: "Bring the Aesthetics Back to Sociology of Arts — The New Sociology of Arts and Its Paradigm." *Sociological Studies* 5(2018): 93-116.]
- :“迈向新艺术社会学——提亚·德诺拉专访”,《澳门理工学报》1(2019): 60—69。
- [——: "Towards a New Sociology of Art: An Interview with Tia DeNora." *Journal of Macao Polytechnic Institute* 1(2019): 60-69.]
- Stirton, Paul. "Frederick Antal". *Marxism and the History of Art: From William Morris to the New Left*. Ed. Andrew Hemingway. London: Pluto Press, 2006. 45-66.
- Wolff, Janet. *The Social Production of Art*. London: The Macmillan Press Ltd, 1993.
- : *Aesthetics and the Sociology of Art*. London: The Macmillan Press Ltd, 1993.
- 朱国华《文学与权力:文学合法性的批判性考察》。北京:北京大学出版社 2014年。
- [Zhu, Guohua. *Literature and Power: A Critical Investigation of the Legitimacy of Literature*. Beijing: Peking University Press, 2014.]
- :《权力的文化逻辑:布迪厄的社会学诗学》。上海:上海人民出版社 2016年。
- [——: *The Cultural Logic of Power: Bourdieu's Sociological Aesthetics*. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2016.]
- Zangwill, Nick. "Against the Sociology of Art." *Philosophy of the Social Sciences* 32.2(2002): 206-218.
- Zolberg, Vera L. *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- : "A Cultural Sociology of the Arts." *Current Sociology Review* 63.6(2015): 896-915.

(责任编辑:王嘉军)