

# 将审美带回艺术社会学\*

## ——新艺术社会学理论范式探析

卢文超

**提要:**近期,在西方兴起了新艺术社会学。与霍华德·贝克尔、皮埃尔·布迪厄等学者的艺术社会学不同,它将审美重新纳入了研究核心,将艺术社会学关注的“人与人的互动”扩展到“人与物的互动”。这在提亚·德诺拉和安托万·亨尼恩的音乐社会学中得到了较好体现。德诺拉提出了“回到阿多诺”的主张,但这只是对其审美关切的主题回归,在研究方法上,她还是沿用了贝克尔等学者的经验研究方法。她认为,音乐的力量来自听众与音乐之间的互动。亨尼恩认为,趣味不是一种标示社会地位的工具,它是一种反身性的活动,主体在与客体的亲附关系中生成自身。这与当前“审美论回归”的思潮一致,对中国语境下的艺术研究具有独特而重要的参考意义。

**关键词:**艺术社会学 新艺术社会学 审美 人一物互动

2009年,在赫尔罗和英格利斯主编的四卷本《艺术和美学——社会科学中的关键概念》中,两位编者指出,21世纪初,当社会科学家研究艺术和美学时,最流行和最有效的分析范式有三种:贝克尔的“艺术界”范式、布迪厄的“文学场”及趣味研究范式和以德诺拉、亨尼恩等人为代表的“新艺术社会学”范式。<sup>①</sup>目前,国内学界对布迪厄的研究成果已经比较深入。<sup>②</sup>随着对贝克尔等学者相关著作的翻译和研究,国内学界也正在慢慢熟悉以贝克尔为代表的美国艺术社会学的相关情况。但

---

\* 本文是国家社会科学基金青年项目“当代英美文艺社会学思想研究”(16CZW012)的阶段性成果,并得到江苏高校“青蓝工程”的资助。感谢匿名评审专家提出的宝贵修改意见。文责自负。

① 在他们的表述中,第三种范式以英国艺术社会学家德诺拉、法国艺术社会学家亨尼恩和英国艺术人类学家盖尔为代表(Herrero & Inglis, 2009:13)。因为他们所说的是社会科学家研究艺术时最流行的范式,所以第三种范式中包含了艺术人类学家盖尔。如果单纯从艺术社会学的角度来看,实际上他们已将这三种范式进行了比较明确的区分。因此,综合他们的论述和其他学者的相关论述,本文将德诺拉和亨尼恩等学者所采用的艺术社会学范式称为“新艺术社会学”。

② 2016年,朱国华的《权力的文化逻辑——布尔迪厄的社会学诗学》由上海人民出版社出版,是国内研究布迪厄的最新力作。

是,对国外正在兴起的“新艺术社会学”,目前国内则鲜有介绍和研究。这不能不说是一个遗憾。本文准备就此进行探讨,抛砖引玉,以期引起学界对此新趋势的关注。

那么,新艺术社会学“新”在何处?要回答这个问题,必须首先追溯西方艺术社会学理论的范式变迁历程。只有通过这种历时的梳理,才能看清新艺术社会学的“新”之所在。

## 一、“艺术—社会”学、“艺术—社会学”与新艺术社会学

在新艺术社会学之前,西方存在两种艺术社会学的基本范式,即“艺术—社会”学和“艺术—社会学”。前者是以卢卡奇、戈德曼、阿多诺等学者为代表的传统艺术社会学,后者是以贝克尔、布迪厄等学者为代表的艺术社会学。<sup>①</sup>

以卢卡奇、戈德曼、阿多诺等为代表的传统艺术社会学所要回答的核心问题是:艺术与社会之间的关系是什么。所以,它实际上是“艺术—社会”学,即以探讨艺术与社会之间关系为主旨的学说。他们对“艺术与社会”之间关系的探讨又基本是反映论或它的变体。他们的艺术社会学并没有多少经验色彩,相反,却具有浓厚的先验色彩(方维规,2014:39)。他们的艺术社会学重心并不在社会学,而在艺术。它的根本目的也不是为了发展社会学,而是为了评判艺术作品。伯格(Bennett Berger)将此称为“文化学”(culturology),即通过阅读作品来揭示或解码社会内容的社会学。比如,在阿多诺眼中,贝多芬的音乐体现了资产阶级意识形态。但是,这却是阿多诺的一厢情愿。他并没有对贝多芬时代人们对他音乐的真实反应进行经验研究。后来,德诺拉通过研究得出了与阿多诺截然相反的结论:贝多芬的音乐并没有获得资产阶级的共鸣,相反,它获得了“旧贵族”的支持。因此,贝多芬的音乐“与新兴资产阶级的世界观之间没有任何共鸣”(转自马丁,2011:92)。这动摇了阿多诺理论阐释的事实根基。

<sup>①</sup> 本文所讨论的基本范式与赫尔罗和英格利斯对艺术社会学范式的总结并不完全一致。在他们看来,贝克尔和布尔迪厄属于不同范式的代表。但是,从更基本、更宏观的层面看,两者则是一致的,都属于具有经验研究倾向的“艺术—社会学”范式。

传统艺术社会学主观和思辨色彩较浓,比较抽象和宏观,往往以个人想象代替现实状况,因此,激起了不少艺术社会学家的反驳。20世纪中后期,西尔伯曼、贝克尔、彼得森等人一起推动了艺术社会学的“经验转向”,使艺术社会学进入了以经验研究为主导的时期。

20世纪60年代,在与阿多诺的论争中,德国艺术社会学家西尔伯曼提出,艺术社会学的要义在于用社会学研究艺术,而不是探究艺术与社会之间的关系。他提出艺术社会学要关注“人的问题”,而这是其他社会领域也存在的基本问题(转引自方维规,2014:83-84)。这就将艺术社会学的学科定位重心从艺术拉回了社会学。20世纪70年代,美国艺术社会学家贝克尔和彼得森分别提出了“艺术界”和“文化生产视角”的理论,他们对艺术和文化的观念进行了转换,打开了社会学对艺术进行经验研究的通道。贝克尔认为艺术是一种集体活动,他化个体为集体,以艺术界取代艺术家,使社会学有了用武之地;彼得森化精神为物质,以艺术的物质性层面取代精神性层面,倡导研究具体生产语境对艺术产生的影响,同样给社会学创造了发挥的空间。在法国,布迪厄与他们遥相呼应,他对趣味的研究采用了大量经验材料,他提出的“文学场”也有一定经验色彩;在穆兰对法国艺术市场的研究中,经验研究的倾向更为突出(转引自何蓓,2016:157)。可以说,他们的共同理论范式是“用社会学研究艺术”,即“艺术—社会学”。他们一起推动艺术社会学实现了从思辨研究到经验研究的“经验转向”。在这种转向后,他们的研究更加具体和微观了。

彼得森对美国乡村音乐的研究就是一个范例。彼得森以价值中立立场开展了研究。在他眼中,音乐工业是一个“社会事实”,他对之进行的是经验研究,这与阿多诺将音乐工业视为一种“社会问题”,对之进行批判研究的路径完全不同。在彼得森的文化生产视角中,法律、科技、工业结构、组织结构、职业生涯和市场是研究艺术时需要关注的六个因素,它们会影响艺术的面貌。在对美国乡村音乐进行研究时,彼得森就探讨了这些社会因素对它的影响。比如,他谈到了广播台对乡村音乐美学风貌的影响。当时的广播电台为吸引观众和广告商的赞助,所播歌曲的歌词都强调家庭娱乐的氛围,而不是伤风败俗的趣味。这与当时美国西南部酒馆中的音乐截然不同。在那里,为吸引石油工人,歌曲往往强烈、刺激,甚至带有直白的色情意味(彼得森,2017:201)。

综上所述,如果说以阿多诺等为代表的艺术社会学是“艺术—社

会”学,重心落在艺术上,那么,以贝克尔、布迪厄为代表的艺术社会学则是“艺术—社会学”,重心则落在社会学上。前者是主观的、先验的,后者则是客观的、经验的。可以说,后者正是在对前者反驳的基础上发展起来的。

尽管“经验转向”的艺术社会学对艺术的研究更脚踏实地,但它也存在自身的问题和缺陷。早在20世纪30年代,杜威就在《艺术即经验》中指出了“所谓的社会学批评”存在的问题,认为它“只是增加了一种对原因与结果的医学知识,而不是对所生产的东西的判断”(杜威,2007:351)。换言之,这种艺术社会学存在将艺术问题还原为社会问题的倾向,忽视了艺术的独特性。海因里希就指出:“不同流派的艺术社会学花了不少工夫,在这个以独特性为主的领域进行‘普遍式还原’,证明艺术家‘只不过’是经济环境、社会阶层或习性的产物”(海因里希,2016:8)。约翰生在讨论文化研究的生产视点时,也指出了其“经济主义”的局限:“这种模式有一种忽视文化生产特点的倾向。文化生产被一般的资本主义生产方式所同化,而没有充分注意到文化商品线路的双重性质”(约翰生,2000:25)。这对贝克尔、布迪厄式的艺术社会学也适用。换言之,他们只说明了什么社会因素会影响艺术,但对艺术自身却并不进行判断,其理论范式有意将美学排除在外。贝克尔甚至旗帜鲜明地提出,美学仅仅是一种社会活动,社会学家无需进行美学判断,只需冷眼旁观美学家如何进行该项活动(贝克尔,2014:119)。因此,在他们的理论范式中,美学付之阙如。这导致了严重的后果。阿考德和德诺拉尖锐地指出,对他们而言,“艺术形式自身依然是一个黑箱子”(Acord & Denora,2008:226)。

那么,艺术的特殊性何在呢?这无疑理解以贝克尔、布迪厄为代表的艺术社会学之问题的基础。贝克尔在《艺术界》中宣称,自己的艺术社会学是职业社会学向艺术领域的延伸,但是,海因里希却针锋相对地指出,从“职业生涯”的角度思考艺术家的经历,会妨碍我们思考职业概念在艺术领域的特殊性:“职业概念用在艺术领域似乎并不合适……真正的艺术家被认为是通过个性的方式(一种独特的创造手段)追求个人的目标(即艺术的追求)。而在其他领域,例如外交与公共管理中,职业概念一般被理解为通过非个性的方式(必经的职业路径)追求个人的目标(晋升)”(海因里希,2016:12)。换言之,艺术家的追求不能简单地还原为“职业生涯”。法国文学社会学家埃斯卡皮也

提出,文学社会学应该尊重文学现象的特殊性。在他看来,当人们以社会学的方式研究文学时,“文学现象总要留下一个不可约的余数”(埃斯卡皮,1987:135)。

既然如此,那么艺术社会学家还为何倾向于认为艺术与其他产品没有本质区别呢?他们这样做是出于自己的顾虑:一旦艺术社会学家参与美学评判,还能保证研究的客观性么?通过阿多诺的音乐研究,可以看到此中的困难。西尔伯曼就痛斥进行审美介入的学者“与其说是表达社会学思想,还不如说是表达了社会学愿望,以主观意愿代替事实存在,要不就自嘲是文学现象兴衰的预言家”(西尔伯曼,1988:40)。因此,放弃审美介入就成了很多社会学家的共识。克兰指出,“艺术社会学做出审美判断是不可接受的”(Crane,2007:178)。彼得森也认为:“如果生产研究冒着在文化社会学中排除‘文化’的风险,那么那些着重研究文化内容的研究则冒着……排除社会学的风险”(转自亚历山大,2009:103)。正是基于这种考虑,艺术社会学家坚持了社会学的立场,而放弃了对艺术特殊性的关注。

在亚历山大看来,以贝克尔、彼得森为代表的艺术社会学将艺术看作一种因变量,即艺术是因为各种社会因素而发生变化的对象,因此,对他们而言,艺术社会学的目标就是全面探求和寻找各种影响艺术的社会因素。他认为,艺术其实是一种自变量,具有相对自主性和能动性,可以塑造行动和机构,起着与物质或工具的力量一样重大的作用(亚历山大,2011:9)。在《图像何求》中,米歇尔(W. J. T. Mitchell)指出,尽管没人会把图像视为同人类一样的对象,但是,他们对有些图像却会如此。比如我们母亲的照片,虽然只是一张照片,但我们却不会毁掉它。这生动地说明了,图像虽然是非人之物,但是,它有时却如人一样。米歇尔指出,这就是图像的“美杜莎效应”：“图像想价值不菲;它们想被欣赏和赞美;它们想得到很多爱好者的崇拜。但是,最重要的是,它们想控制观看者……简言之,图像所渴望的就是与观看者更换位置,让观看者惊悚或瘫痪”(转自 Fuente,2010:5)。布雷德坎普更是构建了比较完整的图像行为理论。他强调图像虽然缄默不语,但却“呈现出一种积极主动的特性”(布雷德坎普,2016:40)。正因为不再把“物”仅仅当成被各种社会因素决定的“因变量”,而是当作会独立发生影响的“自变量”,“物”本身的特殊性质就浮出了水面。对艺术而言,这主要是它的审美特质。因此,福奈特指出,“新艺术社会学”的特征

就是认真对待艺术品的美学和情感品质(Fuente,2010)。

综上所述,如果说“艺术—社会”学偏向艺术一端,倾向于审美,但却缺少经验事实的支撑,那么“艺术—社会学”则偏向社会学一端,它倾向于社会学,但却缺少艺术的身影。这种状况正如亨尼恩对民族音乐学家的描述:“民族音乐学家或者是一个民族学家,音乐就不存在了,或者他成为一个音乐学家,创造了可测量的音乐客体”(Hennion,2016:11)。按照亨尼恩的说法,或许可以说,艺术社会学家或者是一个艺术学家,或者是一个社会学家,但总难成为一个艺术社会学家。这是艺术社会学家所面临的一个困境。

那么,新艺术社会学“新”在何处?可以说,新艺术社会学之“新”,正是对上述困境的一个解决。它直接针对以贝克尔、布迪厄等为代表的艺术社会学而发展起来,与此同时也借鉴和激活了传统艺术社会学对审美的关注,将艺术的审美特质带回了艺术社会学的研究视野。就此,阿考德和德诺拉指出,新艺术社会学就建立在对物质性的关注上,研究了“物质形式的审美细节”(Acord & Denora,2008:228)。多米尼克·卢比奥也指出,新艺术社会学“建议我们将关注点从艺术的语境因素转向艺术作品自身”(Domínguez Rubio,2012:146)。因此,艺术社会学家将“审美”重新迎回了艺术学,推动了新艺术社会学的发展。从一方面来说,它的“新”主要是针对经验的艺术社会学而言的。从另一方面来说,它的“新”也是对传统艺术社会学精华的一种激活,是一种“旧”。换言之,它是对传统艺术社会学和艺术社会学进行扬弃的产物。在此过程中,最具代表性的学者无疑就是英国艺术社会学家德诺拉和法国艺术社会学家亨尼恩。因此,本文将以他们为个案,对新艺术社会学的理论范式进行考察。

## 二、新艺术社会学的理论范式:以德诺拉和亨尼恩为个案的考察

### (一)德诺拉:音乐的力量来自人与音乐的互动

德诺拉在学术生涯初期,曾是阿多诺的忠实追随者,其本科论文就是关于阿多诺的《现代音乐哲学》。但是,20世纪80年代,当她到加州大学圣地亚哥分校读博士时,受到了贝克尔的《艺术界》等的影响,开

始觉得阿多诺的理论解决不了她所关心的问题。于是,她放弃了阿多诺,转而走向贝克尔的路径。对德诺拉而言,贝克尔的《艺术界》是一个“分水岭”(DeNora,2003:xi)。在她的早期著作《贝多芬和天才的建构》中,可以清晰地看到贝克尔的“艺术界”视角的影响。在这种视角的指引下,德诺拉指出,贝多芬的天才及其认可需要社会资源和文化资源的支持,而并非仅凭一人之力就可达成。她论述了贝多芬的贵族赞助人为他提供的资源支撑,贝多芬作为海顿的学生所获得的巨大便利,以及当时钢琴技术的改进对贝多芬音乐的推动,这些都是成就贝多芬的重要因素。正因如此,福奈特指出,这部著作是艺术界范式或文化生产范式的经典之作。但是,福奈特同时也指出了它的问题,即“并未将音乐作为音乐来处理”(Fuente,2007:417)。换言之,在德诺拉的这本著作中,音乐的特殊性并未得到有效讨论。这就是德诺拉后来要回到阿多诺的原因。

德诺拉宣称,“作为一个音乐社会学家,我花了20年时间回到阿多诺”(DeNora,2003:xi)。她“回到阿多诺”,就是回到了一种面对音乐的新态度:将音乐作为音乐来研究。这集中体现在她2000年出版的著作《音乐与日常生活》中。可以说,在这部著作中,德诺拉虽未明确对“回到阿多诺”的命题进行理论层面的深入阐发,但实际上已在实践层面采取具体行动了。

德诺拉宣称,她这本书的主要目的就是“将音乐作为一种美学材料重新置于社会学的关切中,将它带入这个学科的核心关切”(DeNora,2000:xi)。这正是阿多诺所关注的问题。在德诺拉看来,回到阿多诺具有三个层面的内涵:第一,音乐与认知。在阿多诺看来,听音乐是一种认知方式,若聆听新的音乐,就可能改变人们的认知方式。第二,音乐与情感。阿多诺专门讨论了情感化的听众,在他看来,这种听众对音乐如何发挥作用并无意识,却很容易受到音乐的影响,往往会被感动得泪流满面。第三,音乐与控制。在阿多诺看来,标准化的音乐就可以带来听众标准化的反应,使人们对变化充满敌意,对社会秩序表示顺从。如果音乐是非常标准的,就会孕育一种服从主义,这实际上是一种社会控制的方式。在音乐与认知、情感和控制的关系中,音乐自身的美学品质都处于核心地位。这种对艺术品审美特质的关注就是阿多诺提供给德诺拉的。

这种对审美的关注显然与贝克尔、彼得森的理论范式拉开了距离。

德诺拉指出,彼得森的文化生产视角的弱点就在于“审美领域潜在地被当作需要解释的对象,而不是社会生活中积极和动态的物质”(DeNora,2000:5)。换言之,人们会用各种社会因素来解释审美性质,但却不会将它视为自主和能动的。从语境角度来看,尽管贝克尔、彼得森的理论是一种语境理论,但是,因为他们忽略了审美因素,所以,他们视野中的语境是残缺不全的。德诺拉指出,他们“在进入语境的同时,也远离了对审美物质的社会存在的关注,远离了阿多诺和其他人的原初关注”(DeNora,2000:5)。在德诺拉看来,贝克尔、彼得森走得太远了。因此,回归美学成为一种必然选择。这也汇成了一股潮流。德诺拉指出:“最近,艺术社会学已经回归到这个关切”(DeNora,2000:5)。她甚至还将美学之父鲍姆嘉通拉入艺术社会学的视野,以之为审美回归正名:“鲍姆嘉通所构想的美学这个词的本意强调的是感性的知觉……艺术社会学应该返回这些词源的根,考虑在引导行动时艺术媒介所发挥的作用”(Acord & Denora,2008:235)。

德诺拉是完全回到阿多诺么?当然不是。在德诺拉看来,阿多诺的研究存在诸多不足。她认为,阿多诺关注的是艺术与社会结构之间关系的宏大问题,但他并未探讨两者之间的具体中介。在德诺拉看来,这是有问题的。亨尼恩指出:“在缺乏可以辨识的中介的时候,严禁创造关联”(Hennion,2016:129)。德诺拉认可亨尼恩的观点,并指出,如果无法指出中介,那就存在以下风险:“分析可能会成为学术幻想”(DeNora,2000:4)。阿多诺对贝多芬的研究就证明了这一点。

因此,在德诺拉看来,贝克尔式的艺术社会学并非一无是处,相反,它正好弥补了阿多诺理论范式中所缺乏的中介。与阿多诺的宏大传统相比,贝克尔、彼得森所提供的是一种脚踏实地、言之有据的“小传统”(the “little” tradition)。德诺拉指出:“与阿多诺及其‘宏大’传统有关的问题不同,文化生产或艺术界视角建立了可靠的经验基础”(DeNora,2000:4)。因此,尽管德诺拉回到了阿多诺,但是,她并没有完全舍弃贝克尔,而是试图结合两者。德诺拉希望得到一个互动主义和实地世界版本的阿多诺。她指出,理想中的研究是“一种阿多诺原先观念的互动主义者和实地的‘世界’版本”(DeNora,2000:6)。因此,她在《日常生活中的音乐》中开展了一系列民族志研究:关注健身班、卡拉OK、音乐治疗和商店中的背景音乐的使用,以探讨音乐如何是一种“人类能动性的构成因素”(DeNora,2000:27)。



换言之,德诺拉“回到阿多诺”,只是回到了阿多诺所关注的主题,即艺术如何发挥力量。但是,她并没有回到阿多诺思辨、抽象的研究方式,而是保留了贝克尔、彼得森的“小传统”,希望用实地的经验调查来研究阿多诺所关注的话题。由此观之,新艺术社会学和以阿多诺为代表的艺术社会学话题一致,但方法不同;它与贝克尔式的艺术社会学方法一致,但话题不同。它实际上对两者进行了扬弃,呈现“旧话题、新方法”的基本面貌。

音乐的力量来自何处?这是德诺拉在《日常生活中的音乐》中所提出的问题。一种观念认为,音乐的力量仅仅来自音乐本身,音乐自身的结构决定了它的效果。如果这样,那么我们研究音乐的效果时仅仅关注文本和形式就足够了。阿多诺的音乐社会学就是从文本和形式推测它的效果和潜能的。他认为,勋伯格的音乐违背惯例,因此它可以激发人们的批判意识;斯特拉文斯基的音乐符合惯例,因此它会培养人们的顺从意识。就此,亨尼恩指出:“从理论上来说,阿多诺希望建立一种客观化美学。他拒绝采纳‘人物、生平和作品’的路径:如果作品具有绝对意义,就不能依赖生平轶事或艺术家心理”(Hennion, 2016: 62)。但是,在德诺拉看来,这是一种孤立的音乐观念,它导向的是一种形式分析:“音乐作品的符号力量可以被解码或阅读,通过这种解码,符号分析可以说明给定的音乐作品如何在社会生活中‘发挥作用’……按照这种预设,社会—音乐分析的合理角色就是符号学,分析者的任务就局限于分析审美形式。因此,无需考虑音乐使用者”(DeNora, 2000: 21 - 22)。

但是,问题的关键在于,这里的音乐效果是解释者所理解和推断的音乐效果,而不是听众真正感受到的音乐效果。换言之,符号学容易陷入客观主义陷阱,认为“音乐的意义是内在的,它内在于音乐形式,而不是通过形式和解释之间的相互作用获得生命”(DeNora, 2000: 22)。因此,这种观念的缺陷在于将听众排除在外,忽略了听众可以对音乐进行积极、主动的阐释。这自然会导致偏差。按照阿多诺的观点,读完《红楼梦》后,我们会根据文本推测他人的反应。但这种反应必然是固定和单一的么?鲁迅就曾说过,读《红楼梦》后,经学家看见《易》,道学家看见淫,才子看见缠绵,革命家看见排满,不同的人对它的阐释可能是不一样的。这种具体的反应千差万别,显然无法只靠阅读文本来进行主观猜测。

于是我们很容易滑到另一端,即认为音乐的效果完全来自听众,听众可以对音乐进行任何解释或反应。尽管贝克尔并未明说,但他在谈论到伟大的作品时指出,作品的品质依赖于人们对它进行的解释。这就容易滑入主观主义陷阱。听众对音乐的阐释并不是任意的,因为音乐本身的审美特质也会发挥作用,这会影响听众的解释限度。例如,一个玻璃杯可以用来喝水,也可以用来打人,但却不可能用来充饥,它的物质特性决定了这种功能位于它的限度之外。与此类似,艺术品也有一定的限度,它的物质性特征决定了这样的限度,我们对它的反应和理解可以千差万别,但总不会超出这个限度。因此,德诺拉指出:“人造物品可以限制行为和形塑使用者”(DeNora,2000:35)。换言之,虽然我们对物的使用有一定自由,但并不能为所欲为。

众所周知,一千个读者有一千个哈姆雷特。按照以往的理解,这说明读者非常重要,他可以把《哈姆雷特》解释成不一样的东西。但是,这种理解忽视了这句话的后半段,即存在一千个《哈姆雷特》。北岛的诗《生活》只有一个“网”字,无论一千个读者怎样阅读这首诗,都很难有一千首《生活》。因为这首诗只有一个字,结构简单,对它的理解也是有限的。就此而言,一千个读者之所以有一千个《哈姆雷特》,不仅与一千个读者有关,也和一千个《哈姆雷特》紧密相关。因为《哈姆雷特》自身的结构和情节非常复杂,可以为读者提供很大的阐释空间,在此空间内,这些阐释都可以说得通。但是,如果它自身很简单,也许就不能容纳这么多复杂的解释了。在接受美学中,伊瑟尔认为文本中总会存在不定因素和空白点,这需要读者在阅读中加以具体化。这赋予了读者解读的自由空间。但是,这种解读空间总是有限度的:“读者填补空白点并非随心所欲,而是依托于文本的‘指令’,文本的‘召唤结构’使‘可转换性’得到保证”(方维规,2014:211)。这说明物品或艺术自身的物质性提供了一个范围,读者对它的理解可以有所不同,但总超脱不了这个范围。因此,如果认为音乐的力量完全来自于听众,那就把音乐本身给忽略了。

那么,音乐的力量来自哪里呢?在论述艺术接受的问题时,硕贝尔(Rita Schober)曾指出,人们存在着两种极端的倾向:“不是作品凌驾于读者之上,让读者只能作为被动的消费者窥测作品一成不变的意思,就是作品屈从于读者专横的支配,他可以随心所欲地往作品里塞进任何意思。要么作品万能、读者无奈,要么读者万能、作品无奈”(转自方维

规,2014:232)。这种作品与读者之间的摇摆实际上是一种单一思维的产物。文化研究的代表人物霍尔指出,编码无法决定解码,主体具有解码的自由;与此同时,解码也不是没有限制的,必须在编码的范围内进行。因此,解码的过程既与客体限制性有关,也与主体主动性有关(霍尔,2000:362)。拉图尔(Bruno Latour)指出,在研究人与物的关系时,必须避免“技术主义”(technologism)和“社会学主义”(sociologism)的陷阱,前者将一切效果归于物自身,后者将一切效果归于人自身。相反,我们要观察人、事物和意义如何在具体的社会情境中聚合(DeNora,2000:38)。换言之,应该关注“人与物之间的互动”(DeNora,2000:38),而不是其中任何一端。因此,德诺拉指出:“音乐的符号力量可以视为通过听众的聆听而产生,对人们如何与音乐进行互动……同样应该关注音乐的具体特征在这种建构过程中发挥的作用”(DeNora,2000:24)。换言之,音乐的效果或力量既不是单纯来自音乐自身,也不是单纯来自听众,而是来自听众与音乐的互动。

在《日常生活的音乐》中,德诺拉举了露西的个案:她在上班前感到紧张,通过聆听舒伯特的钢琴曲获得了放松。对露西而言,舒伯特的音乐具有特殊的意义。这是她父亲最爱弹奏的曲子,从小时候起就安慰过她。因此,当她听到这些音乐后,心情很快沉静了下来。德诺拉对此分析说:“音乐的效果来自她积极地将一系列事物聚合在一起(家具,谈话的人、记忆、当前的情感状态、音乐唱片、暂时的休息)”,这里有她自身的独特经历,也有音乐自身的特点(DeNora,2000:43)。因此,德诺拉指出音乐的力量“来自她与音乐互动的方式”(DeNora,2000:41)。

基于此,德诺拉提出了“音乐事件”的分析模式。它既避免了仅仅将音乐视为文本的客观主义倾向,也避免了仅仅将音乐视为听众解释活动的主观主义倾向,而是将音乐视为听众与文本之间在具体情境下的互动过程。这种人与物的互动就是德诺拉的音乐事件所关注的重心。音乐事件是一个过程,它包含事件之前、事件之中和事件之后。对行动者来说,听音乐之前的所有事情都为聆听音乐提供了背景,可能进入到听音乐之中。音乐事件的核心是事件之中,它包括五个因素,即行动者、音乐、行动、情境和环境。按照德诺拉的表述,音乐事件包含了“行动者A投身于C音乐B,在具体的环境中E,在当地的情境下D”(DeNora,2003:49)。由此她向我们表明,音乐的效果既不是单纯来自

音乐自身 B,也不是来自行动者 A,而是来自在具体环境 E 和当地情境 D 下,行动者 A 与音乐 B 之间的互动 C。因此,德诺拉既避免了主观主义,也避免了客观主义,从而获得了一种对音乐效果的更全面的理解。最后是事件之后,这是音乐效果的呈现阶段,在这个阶段,行动者已经与听音乐之前有所不同,因为音乐已经发挥了它的力量。

德诺拉所讲述的音乐与人之间的互动,在某种意义上正是贝克尔所谈论的人与人之间互动的扩展。德诺拉指出,音乐发挥作用的刺激—反应模式是不准确的,因为这忽略了音乐接受者的解释活动(DeNora,2000:125)。这不难让我们想起符号互动论的代表人物布鲁默对“刺激—反应”模式的批判,以及对个体对刺激解释过程的注重。布鲁默说,一把椅子对我们而言是椅子,但对其他人来说可能被视为武器。但是,他并没有进一步意识到,一把椅子的可供性(affordance)决定了它可能成为武器,但却绝不可能成为食物或饮料。这种对物的“可供性”的关注,就需要关注物本身的属性。对艺术而言,这尤其是指它的审美属性。这种审美属性是“自变量”,具有自身的力量,会发生影响,因此,人们并非可以对物为所欲为,而是会受到物的框限。换言之,人不仅与其他人发生互动,人与物也会发生互动。这正是贝克尔的理论图景中所缺少的。他论述了人与人之间的互动如何影响了艺术,但却因为对审美的排斥,忽略了人与物之间的互动。这正是新艺术社会学的要义之所在。贝克尔表明人们对其他人的动作不会机械地反应,而会在对其进行解释后再反应,而德诺拉则表明,我们对音乐也是如此。她通过健美班音乐的研究表明,班级成员并非音乐的消极接受者,而会“投身于人与音乐的互动”(DeNora,2000:95)。从某种程度上说,这是符号互动论的扩展版:将人与人的互动扩展到人与物的互动。

## (二)亨尼恩:作为反身活动的音乐趣味

与德诺拉一样,法国艺术社会学家安托万·亨尼恩也批判了艺术社会学对艺术本身的忽略问题。在亨尼恩看来,艺术社会学家之所以不想将艺术作品本身纳入研究图景,是因为他们的社会学方法遇到了阻碍。他指出:“社会学家不想在他们的研究中将音乐纳入其中,因为这个客体如此具有问题,它要求社会学家要遵循自身的法则”(Hennion,2016:203)。为了研究的便利,社会学家就将它忽略掉了。尽管这样做他们可以顺利地在艺术领域推行自己的研究方法,但是,艺术的特殊性却在

此过程中丧失了。正如帕瑟隆(J. C. Passeron)所指出的,艺术社会学的一般观念认为,与艺术品的社会用途相比,它的特殊结构可以忽略不计。但是,当这种观念面对事实时,“就立刻土崩瓦解了”(转引自Hennion,2016:2)。换言之,对艺术特殊性的忽略存在严重问题。因此,亨尼恩从正面指出,对艺术社会学而言,艺术品处于中心地位,这是艺术社会学的独特之处(Hennion,2016:37)。

亨尼恩认为,艺术社会学之所以对艺术自身并不重视,与文化社会学创始人涂尔干的图腾理论密切相关。在涂尔干看来,图腾的力量并不存在于客体自身,而是来自于它所代表的东西,即群体的社会和集体的力量。亨尼恩认为,在涂尔干的解释中,文化客体只是符号。换言之,图腾只是为了传达群体的力量,表征只是为了传达现实,真正重要的是后者,而前者则是“消极、中性和任意的”(Hennion,2016:22)。涂尔干的思路让客体本身消失不见了。这经不起推敲。比如,对国旗而言,如果重要的仅仅是它的象征之物,那么,它的物质形象就不重要了,我们可以随便画个图案当作国旗了。但事实并非如此。亨尼恩问道,如果符号的能指不重要,那么人们为何花很大力气在它身上呢?换言之,既然图腾的力量之根源在它所代表的群体,那么,为何人们要下这么大的力气修饰它,美化它?(Hennion,2016:25)这说明符号的能指并非不重要,相反,它具有不可忽视的意义。亨尼恩指出:“文化符号仅仅是因为它命名了社会而存在,但是,与此同时,它也让其命名之物成为现实,这就迫使我们改变我们的表征理论,从一种来自物理学的‘记述’模式转向一种‘施事’模式。对前者而言,现实依赖自身,与命名它的符号无关;对后者而言,表征创造了它所表示的东西”(Hennion,2016:23)。如果说符号的所指主要是它的象征意义,那么,它的能指则主要是其物质性层面。毫无疑问,符号自身的物质性层面也有其重要性,不能轻易地被忽略掉。<sup>①</sup>

符号的物质性之所以重要,是因为这与它的象征意义密切相关。在以往的文化社会学中,我们一般会关注符号的象征性意义,并且认为它的物质性是永恒不变的。实际上,它的物质性从来都不是稳定的,它

<sup>①</sup> 涂尔干也有其复杂性。亨尼恩指出,涂尔干也开辟了另一条道路,即注重表征的美学主义道路,这与社会学主义的道路有所不同(Hennion,2016:45)。但在在他看来,涂尔干的这种倾向并没发生太大影响。因此,在他的著作中,他基本上还是将涂尔干视为忽视客体自身力量的代表人物,而他则致力于发扬涂尔干被忽略的另一面。

的变化也会造成象征意义的变化。特伦斯·麦克唐尼尔认为,物质性发生变化会对象征性意义造成影响。他研究了加纳首都阿克拉的抗艾滋病宣传海报,指出了海报文字的褪色对人们的理解所造成的影响(McDonnell,2010)。在多米尼克·卢比奥看来,艺术品的物质性一直处于变化之中,这种变化一旦超过一定限度,就可能损害艺术品的象征意义。比如博伊斯的雕塑《毛毡西装》(*Felt Suit*)慢慢地被蛀虫蚕食了,再也无法复原,因此就被判“死刑”:伦敦泰特现代美术馆将它从展厅移到档案馆,它从艺术品变成了“文献”(Domínguez Rubio,2016:69)。<sup>①</sup>

如果说涂尔干的文化社会学看重的是客体所代表的社会力量,那么,与之类似,布迪厄的文化社会学,尤其是他的趣味研究,看重的是趣味所代表的社会地位。换言之,在布迪厄对趣味的研究中,趣味作为一种社会区隔策略而存在。他指出:“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,2015:274)。朱国华指出,在布迪厄看来,“趣味也无非是一种区隔策略的理念武器,趣味作为文化习性的一种突出表现,乃是整体的阶级习性的一个关键性的区隔标志”(朱国华,2016:266)。具体而言,在布迪厄看来,统治阶级体现的是合法趣味,被统治阶级享受的是大众趣味,而介乎两者之间的是中等品味趣味。合法趣味强调的是“形式高于功能”,“表征模式高于表征对象”;大众趣味强调的是“功能高于形式”,“表征对象高于表征模式”,体现为一种对必然性的选择;中产阶级的趣味则在两者之中,是一种有点势利的文化意愿(朱国华,2016:270-282)。这忽略了趣味本身的生产性。亨尼恩指出,“在布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,2012:112)。在他看来,布迪厄的趣味研究存在的问题就是他仅仅将趣味作为一种静止的社会符号,而忽略了作为活动的趣味,由此忽略了趣味更丰富的内涵。他指出,在这种模式中,“喜好被转换

<sup>①</sup> 对此问题,艺术哲学家阿瑟·丹托曾有精彩的探讨。在《何谓艺术》中,他探讨了西斯廷天顶画的修复,认为负责修复的科学家将天顶画上的灰尘清除,由此将整个天顶画所具有的英雄气息和崇高性质都给清除掉了。在丹托看来,那些灰尘不仅仅是灰尘,还是含义。丹托指出:艺术作品的含义与物质对象的关联就像“灵魂与身体的关联”(丹托,2018:55)。

成了符号……它们的主要功能与其说是让业余爱好者‘感受’，不如说是让他们‘相信’”(Hennion, 2007: 98)。因此，亨尼恩提出了“鉴赏语用学”(pragmatics of taste)，意图恢复鉴赏活动的施事性质，探究它对观众的能动性力量：“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, 2012: 115)。

因此，在亨尼恩看来，无论是涂尔干的图腾研究，还是布迪厄的趣味研究，他们的问题都在于将客体视为一种符号，其意义在于它所标示的东西，而不是它自身。他指出：“文化社会学认为，艺术是群体的中介，恢复它中介的特征，就要拒绝艺术自主性的要求，这只是为了充当中介而必要的工具而已”(Hennion, 2016: 96)。

亨尼恩不仅批判了艺术社会学中对艺术与美学的忽略，与德诺拉一样，他也提出了将艺术和审美带回艺术社会学的具体方案。这主要体现在他对趣味的研究中。他明确宣称，趣味不是内在于客体的，也不是外在社会地位的符号，而是主体与客体之间互动的过程。在这个过程中，主体与客体缺一不可，美学与社会学携手同行。他指出：“放弃客观主义的趣味观念，也就是说趣味不再是客体的物质性所引起的结果，并不意味着以一种社会的、仪式的或互动的分析取而代之……尽管趣味是社会建构的，但是，客体并没有消失：相反，它因此而变得更显著了”(Hennion, 2010: 32)。因此，在趣味研究中，我们既不能只看重客体，认为这是客体自身内在的性质；也不能只看重主体，认为主体以趣味作为标示社会地位的符号。正如亨尼恩所说，在作为活动的趣味中，“让自己欣赏的过程与让事物到来的过程密不可分”(Hennion, 2017: 117)。正是这种互动的过程才是亨尼恩所关注的。趣味是一种“活动”，这具有非常丰富的内涵。

第一，在这种互动过程中，主体对客体充满了各种复杂的感受，而不是仅仅将它视为标示社会地位的工具。正因如此，亨尼恩才会认为，“趣味”这个词实际上远远不够用，而“热爱，激情，品味，实践，习惯，沉迷……它们更好地决定了与音乐相连的配置种类”(Hennion, 2010: 26)。就此而言，克劳迪·本泽克利与亨尼恩是一致的。在他的《歌剧迷：沉迷的民族志》中，他也反驳了布迪厄的趣味观念，强调了歌剧迷像谈恋爱一样的“沉迷”等状态(Benzecry, 2011: 183)。第二，在这种互

动过程中,主体对客体投射的激情也会反射回来,重塑主体自身。因此,亨尼恩认为,趣味是一种反身活动(reflexive activity)(Hennion, 2007:107)。他指出:“鉴赏趣味、快感和效果不是外在的变量或事物的自身属性,它们是实际的、集体的实践活动的反身性结果”(亨尼恩, 2012:116)。第三,可以看到,在趣味中,主体与客体相互生成。这打破了或偏于主体、或偏于客体的状态,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。在亨尼恩看来,用“亲附”取代“趣味”,实际上是更好的选择。他指出:“与趣味和偏好这些词相反……亲附这个词更好地表达了我们既制造了我们与客体之间的关系,也被这种关系所塑造。这种关系将我们粘合在一起”(Hennion, 2017:118)。因此,他说这个词是一个“美好的词”,“它不太强调标签,而更多地强调状态;不太强调自我宣告,而更多地强调人们的活动”(Hennion, 2010)。第四,趣味是在特定的环境中所产生的,是在合适的时间和合适的地点所发生的事。他指出:“快感与效果具有环境特征,绝非自动依赖于产品或我们的偏好”(亨尼恩, 2012:118)。这与德诺拉的音乐事件理论异曲同工。第五,因为趣味是一种互动过程,所以,它具有不确定性。我们无法预料趣味的发生。亨尼恩指出:“作为一种具体情境中的活动,趣味并不是前定的;它指向的接触,是一种两者之间的情境,是不确定的感受迸发的地点和时刻”(Hennion, 2007:101)。换言之,我们并不能制定计划,安排趣味的产生。相反,在趣味产生的过程中,实际上我们处于“失控”状态。对此,亨尼恩指出,聆听的目标就是带来一种失控感:“发生的事情并不是计划好的或有意的:我们必须让我们自己被带走,被感动”(Hennion, 2001:14)。<sup>①</sup>由此就不难理解,亨尼恩所力求实现的也是人与音乐互动的场景。在这种场景中,作为主体的音乐爱好者与作为客体的音乐作品缺一不可。在具体的情境中,它们之间的互动实现了音乐客体的潜能,也塑造和更新了听众的主体性。

在新艺术社会学的发展过程中,亨尼恩与德诺拉可谓异曲同工。因此,在德诺拉为《剑桥社会学辞典》撰写的“艺术”词条中,当她谈到近来艺术社会学的发展趋势时,她认为亨尼恩和她的音乐社会学是在

---

<sup>①</sup> 德诺拉对此也有相关论述。她认为音乐类似交通工具,可以将听众从一种情感状态带入另一种情感状态。



一条路上的(DeNora,2006:23)。与此同时,亨尼恩在其《热爱音乐:中介社会学》中也指出,德诺拉的著作与他自己的研究存在着共鸣,“与这本书的前提非常一致”(Hennion,2016:x)。可以说,无论是德诺拉研究的音乐力量,还是亨尼恩研究的音乐趣味,都不再像以往的艺术社会学那样,或者偏重艺术本身,或者偏重社会学本身,而是试图在两者之中达成一种平衡,探索听众与音乐之间的互动,并认为正是在这种互动过程中,音乐的力量得以发生,音乐的趣味得以生成。对这种互动过程的研究,他们又都采用了经验研究的方式,将现实中真实发生的互动过程的丰富性呈现出来。

行文至此,可以从另一个视角回看三种艺术社会学范式之间的区别,那就是“人”与“物”的视角:以阿多诺为代表的传统艺术社会学倾向于关注物,而忽略了人,是见物不见人;以贝克尔、布迪厄为代表的经验艺术社会学倾向于关注人,而忽略了物,是见人不见物;以德诺拉、亨尼恩为代表的艺术社会学则是既关注人,又关注物,其所倡导的“人一物”互动关系是见人亦见物,既关注到了行动者,又关注到了艺术品的审美品质,是对上述两种艺术社会学的融合。

实际上,新艺术社会学对“物”的关注,并不仅仅局限于艺术的审美属性。从逻辑上来说,艺术品的审美属性属于它的物质属性的一部分。多米尼克·卢比奥就曾研究纽约现代艺术博物馆(MOMA)中艺术品的物质属性及其造成的影响。他认为,在MOMA中,艺术品可以分为温顺的和难以驯服的。前者以绘画为代表,后者则以媒体艺术为代表。绘画的物质属性是容易保存,容易分类,容易移动,这些特点使策展人可以方便地掌控绘画,技术人员只需偶尔对绘画进行维护即可,他们的作用并不显眼。但是,媒体艺术就不一样了。他分析了白南准的媒体艺术品《无题》,认为它的零部件复杂众多,容易损坏,难以展示,难以移动,这是策展人难以掌控的。在面对这样的艺术品时,技术人员逐渐获得了更多的话语权。因此,在他看来,温顺的艺术品是博物馆内部体制稳定的保证,而难以驯服的艺术品则是这种内部体制变化的动力(Domínguez Rubio,2014:635)。在这里,多米尼克·卢比奥所关注的重心是艺术品的可保存性、可移动性、可分类性等物质属性,而不是它的审美属性。就像艺术品的审美属性一样,这种物质属性同样不是消极的,而会积极地发挥作用和影响,即“在社会形式、关系和意义的生产过程中,是一种积极的和构成性的元素”(Domínguez Rubio,2014:

618)。麦克唐尼尔也认为,“文化社会学对符号性质的关注极大地影响了对物质性构成力量的关注——文化客体的物质性质,诸如面积、形状、重量、倾向或位置”,因此,我们应该将“客体”带回“文化客体”,强调文化客体的物质属性及其影响(McDonnell,2010:1801)。温迪·格里斯沃尔德等也主张,要将物质性带回文化分析。他们认为,通过检验人与非人行动者(即“物”)之间的“能动性之舞”,“我们可以看到艺术客体、标签和人如何相互作用来塑造了解释”(Griswold et al.,2013:360)。他们所关注的艺术客体的物质性层面,主要是指它的“距离、清晰度和方向”(Griswold et al.,2013:360)。<sup>①</sup>

更进一步,新艺术社会学对物本身的关注,也是与当今世界的前沿学术潮流一致的。这也是人类学、地理学、政治理论、认知科学和物质文化研究等学科共同关注的新趋向(Domínguez Rubio,2014:618)。毫无疑问,新艺术社会学的相关探索会对社会理论中的“物质”研究提供启示,贡献自己的一份力量。

与此同时,当我们将物视为人,把人与人的互动扩展到人与物的互动时,我们不仅对物本身有了崭新的认识维度,而且对人与人的互动也有了更新的认识。在人与物互动中所发现的物之属性的重要性,可以反过来为我们思考人与人的互动增添新的维度,即人与人互动的审美维度。换言之,我们不仅仅是将人与人的互动扩展到人与物的互动,人与物的互动也会反过来让我们重新审视人与人的互动。这是新艺术社会学独特价值的另一个重要层面。

### 三、审美回归与中国语境

综上所述,相较贝克尔和布迪厄为代表的艺术社会学,新艺术社会

---

① 就此而言,新艺术社会学不仅适合于音乐,而且也适合于绘画、雕塑等艺术类型。可以说,新艺术社会学关注的是艺术的物质性层面,只要艺术具有这样的层面,那么就可以成为新艺术社会学的研究对象。但与此同时,也不得不指出,音乐具有它的特殊性。汉斯立克指出,“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,1980:76),“其他艺术说服我们,音乐突然袭击我们”(汉斯立克,1980:74)。在“人与物”的互动中,音乐这种“与神经同化”的倾向,使它的力量较容易凸显,因此较适合研究。

学最大的特点就是审美带回了艺术社会学。因此,它实现了某种程度的“审美回归”。但是,新艺术社会学并非简单地回到以阿多诺为代表的传统艺术社会学。福奈特指出:“这并不意味着新艺术社会学意图回归到没有社会学预设的领域”(Fuente,2007:410)。因此,艺术社会学的“审美回归”仅仅是对象的回归,它并未回归到前者的研究方法。

值得注意的是,这与文学理论和批评领域的“审美回归”颇有相似之处。2016年,周宪在《文艺研究》上发表了《审美论回归之路》一文,深入细致地论述了文艺理论和批评领域的审美论回归之路。他指出,“文学批评中文化政治的兴起,使文学批评离审美越来越远。这种潮流中,批评家们一股脑地变成为‘种族—性别—阶级批评家’,他们先入为主的研究兴趣就在身份认同,具体化为种族、性别和阶级等。文学艺术的研究不再是审美价值和艺术分析,转而成为一个文化政治的战场,一个表明自己政治立场和意识形态倾向的辩论场所”(周宪,2016:10)。这与贝克尔、彼得森的艺术社会学十分相似:在文化政治中,核心议程不再是文学的,而是政治的;在后者的艺术社会学中,核心议程也不再是艺术的,而是社会学的。

因此,意识到了文化政治的问题,很多理论家重新将审美带回了文学研究的视野之中。就像艺术社会学领域的审美回归不是完全回归到阿多诺一样,文学研究领域的审美论回归同样不是单纯地回归到以往的审美论。对此,周宪指出:“如果说传统的审美论确有走向纯形式和精英主义的可能性的话,那么,经过了各种文化政治论的批判和重构,今天的审美论已不再是唯美论,而是包容了许多政治意涵的新的审美论,它一定程度上实现了审美与政治的平衡”(周宪,2016:15)。因此,可以看到,作为一种思潮的审美回归,不仅存在于艺术社会学领域,同样也存在于文学理论与批评的领域。而这种回归都只是话题的回归,具体的研究方法则有很大的改变。

回到中国的语境,20世纪80年代以来,国内侧重引进的是传统艺术社会学,目前国内对此已经比较熟悉。对以贝克尔等为代表的艺术社会学,随着相关译著和研究的开展,它也逐步进入了国人的视野。目前而言,这也是国内亟须发展的,因为它可以让我们关注到社会因素对艺术的影响,让艺术研究更接地气。对此,刘东指出,艺术社会学能够为国内的艺术研究带来巨大的变革,可以推动艺术研究从思辨走向经

验：“这门学科能为我们带来的，已不再是对于‘艺术’的思辨游戏，而是对这种‘社会现象’的实证考察，它不再满足于高蹈于上的、无从证伪的主观猜想，而是要求脚踏实地的、持之有故的客观知识”（刘东，2014：74）。但是，值得警惕的是，在这种经验倾向的艺术社会学对艺术的还原处理中，艺术特殊性很容易丧失。如果单纯用这种方法研究中国艺术，那么，中国艺术的独特性就有可能湮灭不闻。就此而言，由于新艺术社会学关注人与物的互动，既关注人的社会性，也关注物的审美性，反而可能会在研究中顾及中国艺术的独特性，由此将中国语境中人与艺术之间的独特互动揭示出来。这会为中国艺术社会学的发展留下空间。这就是为何刘东也提醒我们在国内发展艺术社会学“并不是要去覆盖‘美的哲学’”，而是要“不立一法，不舍一法”（刘东，2014：76）。对于如何有效地结合两者，新艺术社会学提供了一条可资借鉴的路径。就此而言，这是一条颇有学术前景的路径。

首先，它可以为艺术社会史研究提供新的视角，从而提高它的解释效力。比如，雷德侯在《万物：中国艺术中的模件化和规模化生产》中认为，中国之所以能创造数量庞大的艺术品，是因为“中国人发明了以标准化的零件组装物品的生产体系”，即“模件”（雷德侯，2005：4）。雷德侯考察了青铜器、兵马俑、漆器、瓷器、建筑、印刷和绘画的制作过程，认为它们都具有模件的规则。但是，他并没有深入探讨它们的物质属性差别及其对模件化造成的具体影响。尽管他也提到，“像竹子、兰花及石头这样的母题，与建筑中的斗拱不同，并非物质意义上的模件”，但是，他还是主张“当郑燮反复描绘此类母题并将其组合为一体时，他实际上已经把它们当成了模件”（雷德侯，2005：280）。换言之，尽管他提到了两种模件的不同，但是，这种不同如何与它们的物质属性具体相关却并未得到有效探讨。在新艺术社会学的视角下，这样的研究有待进一步开展。再如，在柯律格的《雅债：文徵明的社交性艺术》中，他将文徵明的绘画放在家族、师长、同辈、官场、同乡等人际网络中进行理解。但是，在这部著作中，柯律格更关注的是这样的人际网络如何影响了文徵明的画作，而对文徵明的画作如何影响了这种人际网络则所言甚少。就后者而言，对画作进行物质层面和美学层面的分析就会非常重要，但是，正如柯律格所言，他的这本书相对而言“较少着墨于过去文徵明研究中最重要主题——风格与笔墨”（柯律格，2012：IV）。柯律格显然没有意识到新艺术社会学所关注的重要问题，即画作对人际

网络所产生的影响,才会因其他理由将这一重要问题忽略掉了。可以想见,文徵明送给某人画作甲或画作乙,这两幅画的物质属性和审美形式不同,产生的效果也会有所不同。这有待进一步探讨。

其次,它可以为国内的艺术社会学研究提供新的角度,从而开拓新的研究图景。比如,李健的《西藏的唐卡艺人:职业行为变迁与多元平衡策略》研究了西藏的唐卡艺人,指出了他们在宗教—传统逻辑、市场—商业逻辑和艺术—创新逻辑的“多重规范间的平衡与论争”(李健,2016:3)。但是,他并没有充分讨论唐卡本身的物质属性和审美特征。就此,我们就看不到唐卡自身的物质属性和审美特征会对创作者、欣赏者、寺庙等会有何种能动性影响。这对我们理解唐卡艺人以及唐卡的市场等都是不可或缺的一个层面。刘明亮的《北京 798 艺术区:市场化语境下的田野考查与追踪》研究了 798 艺术区的发生、发展、生态及变迁。他指出,798 艺术区“既是一种艺术现象,也是一种文化现象:一个围绕当代艺术建立起的多元文化生态区域”(刘明亮,2015:2)。尽管 798 艺术区是围绕当代艺术建立起来的,但他在全书中却很少对 798 中具体的当代艺术品进行分析。那么,当代艺术的物质属性和审美特征如何能动性地聚集起各种资源,进而造就了 798 艺术区?这个关键问题就没有得到有效回答。显而易见,对上述两种研究,将艺术品自身拉入研究视野,就会开拓出新的研究图景。这正是新艺术社会学所能提供给我们的。

最后,从新艺术社会学的角度,我们会对中国古代艺术的能动性有更复杂的认识。比如,对中国古代绘画的功能,谢赫说,“图绘者,莫不明劝戒,著生沉,千载寂寥,披图可鉴”。张彦远也说,“夫画者,成教化,助人伦,穷神变,测幽微”(参见孟久丽,2014:47,85)。由此可见,古人经常将绘画用于道德劝诫,它也确实发挥过这样的作用。比如对人物绘画,曹植就写道:“观画者,见三皇五帝,莫不仰戴;见三季异主,莫不悲惋;见篡臣贼嗣,莫不切齿;见高节妙士,莫不忘食;见忠臣死难,莫不抗节;见放臣逐子,莫不叹息;见淫夫妒妇,莫不侧目;见令妃顺后,莫不嘉贵。是知存乎鉴戒者,图画也”(参见孟久丽,2014:46-47)。但是,尽管如此,从新艺术社会学的理论可知,绘画的效用存在于人与绘画之间的具体互动,尽管它被预设具有道德劝诫的作用,但是,人们却可能对它做出不同的解释。这样的例子并不少见。孟久丽提到,“光武帝曾在自己的御座旁边放置了一面屏风,上面绘有古代女性楷

模的肖像。这面屏风本意是为了提醒皇帝时时保持崇高的道德,但是宰相宋弘注意到皇帝似乎更乐于观赏上面所画的美丽女子,便巧妙地向他进谏,于是汉光武帝命人将这扇屏风撤去了”(孟久丽,2014:45)。

曹植在《画赞序》中讲述了关于东汉明帝的这样一个故事:

昔明德马后美于色,厚于德,帝用嘉之。过虞舜之像,见娥皇女英,帝指而戏后曰:“恨不得如此人为妃”。又前,见陶唐之像,后指尧曰:“嗟乎,群臣百僚,恨不得戴君如是!”帝顾而咨嗟焉。(孟久丽,2014:91)

这说明图画本身所具有的潜能与力量有时会超出道德训诫的范围。如果我们仅仅关注关于绘画的道德言说,而不关注具体的人与具体的绘画之间具体的互动,那么,绘画本身所具有的复杂力量可能会隐而不彰。尽管在古代这种图画的力量更多是道德劝诫,但是,人们在面对图画时还是会做出自己的选择。这当然既与具体的人有关,又与具体的画有关。

新艺术社会学应该用何种方法进行研究呢?首先是定性研究。无论是德诺拉,还是亨尼恩,都采取了民族志的定性研究方法。其次是定量研究。有论者从歌曲本身的内容特征出发,讨论了流行歌曲如何超越对手获得成功。他们指出,歌曲的内容属性和它在属性空间中的相对位置影响了它自身的竞争力(Noah & Mauskopf,2017)。目前,随着大数据的获取变得更为便捷,对艺术进行量化研究正变得越来越可行。

综上所述,可以预测,以德诺拉、亨尼恩为代表的艺术社会学在国内应当具有较好的理论前景。

#### 参考文献:

埃斯卡皮,罗贝尔,1987,《文学社会学:罗·埃斯卡皮文论选》,于沛选编,杭州:浙江人民出版社。

贝克尔,霍华德,2014,《艺术界》,卢文超译,南京:译林出版社。

彼得森,理查德,2017,《创造乡村音乐:本真性之制造》,卢文超译,南京:译林出版社。

布尔迪厄,皮埃尔,2015,《区分:判断力的社会批判》,刘晖译,北京:商务印书馆。

布雷德坎普,霍斯特,2016,《图像行为理论》,宁瑛、钟长盛译,南京:译林出版社。

布鲁默,赫伯特,1996,《论符号互动论的方法论》,霍桂桓译,《国外社会学》第4期。

丹托,阿瑟,2018,《何谓艺术》,夏开丰译,樊黎校,北京:商务印书馆。

- 杜威,2007,《艺术即经验》,高建平译,北京:商务印书馆。
- 方维规,2014,《20世纪德国文学思想论稿》,北京:北京大学出版社。
- 海因里希·娜塔莉,2016,《艺术为社会学带来什么》,何蓓译,上海:华东师范大学出版社。
- 汉斯立克,1980,《论音乐的美:音乐美学的修改刍议》,杨业治译,北京:人民音乐出版社。
- 何蓓,2016,《法国艺术社会学批判》,《文化研究》第27辑,北京:社会科学文献出版社。
- 亨尼恩·安托万,2012,《鉴赏语用学》,马克·雅各布斯、南希·韦斯·汉拉恩编《文化社会学指南》,南京:南京大学出版社。
- 霍尔,斯图亚特,2000,《编码,解码》,罗钢、刘象愚主编《文化研究读本》,北京:中国社会科学出版社。
- 柯律格,2012,《雅债:文徵明的社交性艺术》,刘宇珍、邱士华、胡隽译,北京:生活·读书·新知三联书店。
- 雷德侯,2005,《万物:中国艺术中的模件化和规模化生产》,张总等译,党晨校,北京:生活·读书·新知三联书店。
- 李健,2016,《西藏的唐卡艺人:职业行为变迁与多元平衡策略》,北京:社会科学文献出版社。
- 刘东,2014,《不立一法,不舍一法》,《读书》第5期。
- 刘明亮,2015,《北京798艺术区:市场化语境下的田野考查与追踪》,北京:中国文联出版社。
- 马丁·彼得·约翰,2011,《音乐与社会学观察:艺术世界与文化产品》,柯杨译,北京:中央音乐学院出版社。
- 孟久丽,2014,《道德镜鉴:中国叙述性图画与儒家意识形态》,何前译,北京:生活·读书·新知三联书店。
- 西尔伯曼,阿尔方斯,1988,《文学社会学引论》,魏育青、于汛译,合肥:安徽文艺出版社。
- 亚历山大,杰弗里,2011,《社会生活的意义》,周怡等译,北京:北京大学出版社。
- 亚历山大,维多利亚·D,2009,《艺术社会学》,章浩、沈杨译,南京:江苏美术出版社。
- 约翰生,理查德,2000,《究竟什么是文化研究》,罗钢、刘象愚主编《文化研究读本》,北京:中国社会科学出版社。
- 周宪,2016,《审美论回归之路》,《文艺研究》第1期。
- 朱国华,2016,《权力的文化逻辑——布尔迪厄的社会学诗学》,上海:上海人民出版社。
- Acord, Sophia Krzys & Tia DeNora 2008, "Culture and the Arts: From Art Worlds to Arts-in-Action." *Annals of the American Academy of Political and Social Science* 619(1).
- Benzecri, Claudio E. 2011, *The Opera Fanatic*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Caves, Richard E. 2002, *Creative Industries: Contracts Between Art and Commerce*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- Crane, Diana 2007, "Art Worlds." In George Ritzer (ed.), *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*. Oxford: Blackwell.
- DeNora, Tia 2000, *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2003, *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2006, "Arts." In Bryan S. Turner (ed.), *The Cambridge Dictionary of Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Domínguez Rubio, Fernando 2012, "The Material Production of the Spiral Jetty: A Study of Culture in the Making." *Cultural Sociology* 6(2).
- 2014, "Preserving the Unpreservable: Docile and Unruly Objects at MoMA." *Theory and Society* 43(6).
- 2016, "On the Discrepancy Between Objects and Things: An Ecological Approach." *Journal of Material Culture* 21(1).
- Fuente, Eduardo De la 2007, "The 'New Sociology of Art: Putting Art Back into Social Science Approaches to the Arts.'" *Cultural Sociology* 1(3).
- 2010, "The Artwork Made Me Do It: Introduction to the New Sociology of Art." *Thesis Eleven* 103(1).
- Griswold, Wendy, Gemma Mangione & Terence E. McDonnell 2013, "Objects, Words, and Bodies in Space: Bringing Materiality in to Cultural Analysis." *Qualitative Sociology* 36(4).
- Hennion, Antoine 2001, "Music Lovers. Taste as Performance." *Theory, Culture & Society* 18(5).
- 2007, "Those Things That Hold Us Together: Taste and Sociology." *Cultural Sociology* 1(1).
- 2010, "Loving Music: from a Sociology of Mediation to a Pragmatics of Taste." *Comunicar* XVII(34).
- 2016, *The Passion for Music: A Sociology of Mediation*. Trans. by Margaret Rigaud & Peter Collier. London and New York: Routledge.
- 2017, "Attachments, You Say? How A Concept Collectively Emerges in One Research Group." *Journal of Cultural Economy* 10(1).
- Herrero, Marta & David Inglis (eds.) 2009, *Art and Aesthetics: Critical Concepts in the Social Sciences*. London and New York: Routledge.
- McDonnell, Terence E. 2010, "Cultural Objects as Objects: Materiality, Urban Space, and the Interpretation of AIDS Media in Accra, Ghana." *The American Journal of Sociology* 115(6).
- Noah, Askin & Michael Mauskopf 2017, "What Makes Popular Culture Popular? Product Features and Optimal Differentiation in Music." *American Sociological Review* 82(5).

作者单位:东南大学艺术学院  
责任编辑:杨典