

# 不期而遇

## ——社会学对于艺术的几个切入点

于长江

内容提要：社会学一直关注艺术。社会学自身的学科特点，决定了社会学主要是从“制度”、“互动”、“需求”、“功能”、“合作”、“解释”、“冲突”、“自主”等角度来理解艺术。本文介绍了社会学对艺术的几个主要介入点和有关概念、理论。

关键词：社会学；艺术

艺术与社会学本来是两个差别比较大的领域，但社会学对艺术一直保持着某种关注，很多社会学者把对艺术的研究视为社会研究的一个重要部分，并发展出“艺术社会学”和“文化社会学”等分支，由此构建了某些概念和理论。本文选择介绍社会学对于艺术的几种研究视角，以供艺术界朋友们参考。

### 一、社会学：一种思想传承

#### 1、社会物理学

现代意义的社会学，通常认为起源于法国实证主义哲学家奥古斯都·孔德（Auguste Comte, 1798-1857）。孔德原来是著名空想社会主义大师圣西门的秘书多年，但后来他与圣西门分道扬镳，独树一帜，建立了“实证主义”哲学，并以此为基础，1838年创立“社会物理学”，这是“社会学”的前身。孔德社会学的基本思路，是用当时人类思想的最新成就——自然科学方法来研究人类社会，通过改良方式逐步优化社会，他不主张浪漫的、激进的、理想化的社会革命。

孔德的思想具有浓厚的“科学主义”色彩，后来的很多社会学者修正甚至放弃了这种思想，但它毕竟构成了社会学初创时期的一个基调，使得社会学总体上一直含有某种“科学”倾向，表现为注重逻辑推理、探索“相关性”（correlation）运用假设检验、

构建解释体系等研究程序。

#### 2、转折点：功能主义

19世纪末，社会学借鉴当时自然科学的最高成就——生物学，发展出“社会有机体学派”和“社会达尔文主义”，前者由于解释体系的粗糙，没有形成太长的影响，而后者一度成为很有影响的社会思潮，尽管很快为学术界抛弃，但扩散到社会政治领域，演化为某些极端主义意识形态和运动，造成很大危害，直到第二次世界大战后，才正式失去影响力。社会达尔文主义在19世纪末传入中国并本地化，至今某种程度上仍然是中国社会思想的主流。

源自人类学的“功能主义”思想，基于对社会达尔文主义的否定，是西方社会学思想中的一场革命，也奠定了后来社会学一些重要的基础原则。功能主义反对社会达尔文主义所提出的“进化”、“进步”观念，主张人类社会不同文化的等价性，这就直接颠覆了形形色色种族主义、殖民主义、文化霸权主义以及单线“先进—落后”等思维模式，打破了它们强加给各弱势民族所谓“愚昧、落后、原始”之类的标签，为各民族文化恢复了应有的尊严，为捍卫文化多样性和文明正当性提供了强有力的理论依据。功能主义在文化价值上的优势，使之成为西方社会学思想的一个转折点，也大大弱化了社会学早期模仿自然科学的倾向。

欧陆德语区的社会学，有自己独

特的人文传统。滕尼斯（Ferdinand Toennies）是这种传统的重要奠基人之一，他提出的“社区”（德文Gemeinschaft，亦译“共同体”）的概念，成为此后社会学的基础概念，而奇美尔（Georg Simmel）的“形式社会学”为现代社会学确定了学科特征，被称为“社会学的印象派”。

#### 3、现代和当代

20世纪早期，法国的涂尔干（Emile Durkheim）和德国的马克斯·韦伯（Max·Weber），构成了社会学的里程碑，分别代表了以“社会”为中心和以“人”为中心的两个方向，被视为现代社会学成熟的标志。

20世纪初形成的美国“芝加哥学派”主导美国社会学近40年，也是社会学的第一个完整学派。该学派通过大规模实地研究（fieldwork，“田野工作”），形成了“社区研究”等经典研究方法，完成了社会学从理论探讨向实地研究的转化。

欧洲社会学人文主义色彩浓厚，从20世纪30年代开始形成“法兰克福学派”，对古典马克思主义进行继承、对话和修正，经过二战，直到今天，形成所谓“新马克思主义”或“批判理论”，长期居于欧洲学术界主流。

二战后美国经历了结构功能主义、冲突理论等时期，同时发展出高度职业化和量化研究的传统，其调查技术，已经渗透到社会生活方方面面

面。欧洲则继续在社会学思想领域领跑,二战后大量融合结构主义、现象学、解释学,以及后现代理论和解构主义等等,目前还在发展之中。

#### 4、中国的脉络

中国知识界在19世纪末开始引进西方社会学思想,最早称“群学”,后来从日语中借入“社会学”这个词。北京大学首任校长严复翻译的《天演论》反映了当时社会达尔文主义的思潮。五四时期介绍了一些社会学学说,但主要不是从学术和学科角度,而是从社会思想、主义、意识形态角度。

中国严格意义的“社会学”,直接渊源是30年代引进美国的芝加哥学派和英国人类学功能学派思想,代表人物是吴文藻、严景耀、费孝通、林耀华等学者。这些学者在吸收了西方学术思想的同时,大力开展本土调查,摆脱了五四时代空泛和意识形态化的思想运动,开辟了一种借鉴西方思想、立足中国本土经验的思潮,既不同于激进的革命理论,又不同于“全盘西化”,在国际学术界形成“中国学派”,其代表是抗战时期的所谓“魁阁”学术群体——云南社会学调查所。后来这些学者基于自己对中国社会的研究,大多倾向于认同共产党领导的革命运动,成为同盟者,但他们的思想与激进的革命思想还是有所不同,到50年代很快被激烈的政治和意识形态运动淹没。1952年社会学被取缔,直到1979年才开始重建。从80年代至今,中国社会学规模迅猛扩大,成为遍及全国高校和社科机构的学科。今天的社会学,已经形成众多学术方向,在原有传承基础上,又大量引入了当代西方社会学——特别是美国的量化研究方法和欧洲的各种当代、后现代思潮。

#### 5、学科特色

社会学总体上强调研究者在实际研究中对社会事务采取超然态度。这种“超然”,不是不食人间烟火,而是要保持“研究者心态”——社会认同上尽可能中立,避免沦为某个集团的代表,

防止陷于某个特定群体的立场。

早期社会学曾经追求“客观”、“价值中立”等等,但现代社会学认为,绝对意义的“客观公正”不可能存在,“价值中立”也只可能是一种虚拟……关于这方面的讨论,一直是社会学方法论中探讨的问题。马克斯·韦伯认为,由于每个人、每个研究者、每个学说都既有特定文化背景,所以在理论构建总体上不存在“客观”的问题,但在终极价值确定了的情形下,在操作层次上有可能“中立”,避免故意偏袒某一社会利益,要对不同社会群体或社会势力一视同仁,努力理解各种社会群体内在的价值和逻辑。

社会学研究方法本身非常强调“参与观察”,但这种“参与”并不是简单的“参与社会”,而是为了学术研究目的进行适度的、可控的“参与”,旨在同时把握“主位”、“客位”的感受,深入理解社会。这种“参与”是一种学术工作状态,而不是为了其他政治、经济、文化或个人兴趣原因的“参与”。当然,作为个人,社会学者可以以任何方式参与任何社会活动,但作为正在从事研究工作的“社会学者”这个身份,就要多边之间保持中立性,这样才能最大限度理解社会的方方面面。

## 二、艺术是“制度” (institutions)

### 1、“制度”的含义

社会学对于艺术的理解,集中反映出社会学思维的一些重要特点。社会学对于艺术的经典研究不是从艺术品的内容、流派、艺术家等角度切入,而是从“制度”的角度进行的,这种视角,可能与艺术界自身的思维相去很远,但它是典型的社会学思维方式。

社会学界比较一致的观点是认为艺术是一种“制度”。这里“制度”一词的英文原文是“institutions”,它同时兼有中文“制度”、“机构”等含

义,它与另一个英文词“system”(制度、体制、体系、系统)是不同的两个词,但是在中文中,通常都翻译成“制度”一个词,因此常常引起混淆。

这个“institutions”的制度,是泛指人类社会中具有某种功能的“结构”,通过它,人们的活动得以组织和确立起来,以满足某种社会需要。艺术以及艺术活动被社会学视为人类社会的一种“制度”,也就是人们按照一定显性或隐性社会规则组织起来,形成一系列规范性的思想和行为,旨在满足社会与人某方面的需求。

### 2、两种划分

社会学对于制度的划分,有不同的视角,大体可以分为两类,一类是强调制度的发展程度,关注点在于其“社会维持”的功能,而另一类则强调不同制度文化价值的差异。

按照第一类强调“维持”的视角,各种制度依其维持社会的作用而分为“基本的”和“次级的”,比如,按照萨姆纳(Sumner)和凯勒(Keller)的说法,经济制度、家庭制度、政治制度等是属于基本的制度。家庭制度的基本功能在于维持社会生物性延续的“自我永恒”(self-perpetuation),而经济和财产制度则在于“自我维持”(self-maintenance),这些都属于“基本制度”。而另一类制度,像艺术、娱乐、体育等,则没有上述基础性,只能属于“次级制度”——是建立在更基本的制度之上的二级制度。艺术并不涉及到人类社会最基本的生死存亡的问题,不是一种“实在”的制度,它没有一种实现的结构。艺术的作用在于人类的“自娱自乐/自我满足”(self-gratification),这种制度的功能不是硬性的,而是“软”需求。持这类观点的还包括巴内斯(Barnes, 1942: ix-xi)和帕努恩齐奥(Panunzio, 1939: 265)等学者。

关于制度的另一种分类基于文化价值等人文标准,侧重于“现实”和“超越现实”之间的区别,认为“精神文明”高于“物质文明”。这种划分一定程度

上反映了基督教思想的影响，它假设精神的东​​西是更一般的、非经验性的，高于各种工具性的价值。艺术属于精神领域的活动，因此是高于一般世俗的。麦克依维尔 (MacIver, 1949: 446, 498-506; cf. Tomars, 1940) 认为艺术与宗教属于同一层次的东西。菲波尔曼 (Feibleman, 1956: 215ff) 认为艺术与宗教、哲学、科学等在一个层级上，属于“基本价值”的领域，是一种普世的、非经验性的价值，其位阶高于那些现世的、工具性的价值，因此艺术制度是一种高级的、超越现实的制度。

总之，从制度角度理解艺术，不管哪一种分类，都认为艺术是脱离世俗的、不同于一般现实类型的制度。

### 三、互动(interaction)的视角

#### 1、帕森斯的薄弱

结构功能主义是社会学思想发展的一个重要的阶段，也是一种“很社会学”的社会学思想，它主要兴起于二战后的美国，一度几乎称霸社会学界。结构功能理论热衷于构建的宏大话语体系，符合二战后美国一度高度繁荣以及冷战意识形态斗争等国际背景，后来随着60年代社会动荡，结构功能主义受到挑战，逐步为“冲突论”所取代。早期的结构功能主义者忽视对于“艺术”的研究，后来，像多数经典社会学者一样，结构功能主义者开始关注艺术，把艺术视为一种“制度”。但他们更多地强调从“行动”的角度来解释这种“制度”，特别是强调“互动”(interaction)的意义。“制度”被理解为各种“互动”交织起来的体系。结构功能主义大师帕森斯(Talcott Parsons)在《社会体系》(Social System)一书中，把艺术归于“表达式象征的体系”(systems of expressive symbols)，以区别于“信仰体系”。但帕森斯也认为，艺术是社会制度化的一个次级的基础，不可能成为基本的基础。

帕森斯一直存在一种把艺术等同

于一般社会结构的倾向，认为应该从社会互动体系的视角入手来研究这种“表达式象征体系”与其他社会体系的关系(Parsons, 1951: 385-386)。基于这种思路，他以“互惠”的互动关系框架来分析艺术家与一般社会公众之间的关系：“他(艺术家)在公众中提供人们之所求或满足一种需要，而在‘表现’的层次上，他得到了‘欣赏’和‘敬重’为回报”(Parsons, 1951: 409)。

总的来说，帕森斯承认在他的理论体系中，关于艺术的分析很不完整，是他整个理论构建中比较薄弱的环节。

#### 2、三角模式

关于互动的另一个重要理论，是“符号互动论”(symbolic interaction)，它从微观机制上研究社会互动，具有十分独特的风格。这一学派的邓肯(Duncan)从社会互动原则出发分析艺术和艺术产生过程，认为艺术跟一般语言、文字等媒介一样，是一种互动的物化手段。他深入研究了这种互动模式，提出一系列艺术家、批评家、公众之间的特定的互动模式，并自认为发现了在各种社会中共存的文学艺术活动结构的共同要素(Duncan, 1953: 67)

在他构建的“作者—批评家—公众三角”互动模式中，每一方面要根据其他方面的状况而行动，但是在程度和力度上有所不同。不管怎样，他认为所有社会的艺术中都存在这种相互作用的关系。在某些复杂社会中，这些“行动者”可能从来不见面，但是这个三角中的各种因素还是具有互惠的作用(Duncan, 1953: 72)。这种互动关系中隐含着“社会团结”(social solidarity)的意义，同时，这种社会团结又会反过来造成互动各方之间在高一个层次上的“同态化”(isomorphism)。

邓肯的这种解释模式可以被称为“转化行动”(trans-action, 通译“交易”)模式，它的特点在于在作者和观众之外，也纳入了批评家——这是互动理论对于艺术研究的一个重要贡献。但

是，有的学者认为这种解释模型过于简化，同时混淆了“象征/符号过程”和“社会互动”这两类不同性质的“动”——前者是象征性的、符号化的互相作用，后者是社会的甚至物理的。比如，如果作者和观众或批评家从来未曾谋面，那么社会互动究竟算不算发生？如果仅仅是人们对某个艺术家的作品表示欣赏或赞美，而艺术家常常没有针对欣赏者做出回应，这究竟算不算互动？针对艺术欣赏和批评，艺术家也许会通过别的方式反馈，比如在以后的作品中表现出来，但这些作品未必一定呈现在原来的观众或批评家面前，这种间接的非同时性的“动”，能否算作是严格意义上的“社会互动”？……有的学者认为，那些艺术家本人“隐身”的艺术过程，以及批评家、观众单方面的评判，应该称为一种“锁链”(chains)，它只是一种发自艺术家或观众的单向传递过程，不一定是真的“互动”。

#### 3、物品？社会性？

关于社会互动的视角，一直存在着众多的争议，其中一个重要的不足，是这种分析忽视物质化的艺术作品本身。艺术品作为一个物品，其意义除了人们的互动功能之外，还有其自身作为一个客观物体的意义，但这种物质客体，又往往造成艺术品与“工具”、“器皿”、“武器”、“服装”等等的混淆。为了扭转这种偏颇，有些学者，比如帕森斯，试图调整思路，越来越强调“对象”(objects)，包括与社会体系相关联的“艺术的物理形式”。到帕森斯学术生涯的后期，在《社会诸理论》(Theories of society, 1961: 963)中，他已经把他“行动”的含义大大扩展了：人类行动是通过并基于各种“意义”的组合方式(patterning)组织起来的，这些意义属于人类经验世界中的对象以及朝向某些对象的取向(orientations of objects)。在这样一种广泛的基础上，帕森斯试图把“对象”也包括到他的互动结构中。对于艺

术而言,这就在一定程度上包括了艺术作品作为“器物”的属性。

对于艺术社会学中的互动学说,社会学界也有完全否定的意见,比如希尔勒(Hiller)就认为,艺术尽管也涉及到人与人之间的交流和交换,但其创作过程和构成基本要素中,缺少“社会”意义的关系或规范,因此是“非社会性”的复合体。按照他的观点,社会性是构成社会互动进而形成“社会结构”的基本前提,而艺术活动中的所谓“互动”,事实上是一种个人的、随机的、经常是单向的、不确定的作用,不能形成真正意义的常规,因此不应该纳入到社会互动的范畴中(Hiller, 1947:72,242-243)。

#### 四、“需求”与功能

“需求”(needs)是社会学在探索人类社会某些基本原则时引入的一个基础概念。作为探讨所谓“人性”的努力的一部分,很多早期社会学家花费大量精力研究人类究竟有哪些“普遍的”、“基本的”需求,试图以此构建关于人类社会的普世性理论。社会学中深受人类学影响的“功能主义”就是通过研究人类各种制度、文化、习俗与当前或历史上各种需求之间的函数关系(function,即“功能”),深入理解社会各种运行机制,从而颠覆社会达尔文主义和单线的“进化观”。

##### 1、“没用”的需求

关于“艺术需求”的分析,极具社会学色彩,而不同于一般生物学或心理学的“需求”。早在19世纪末,社会学家斯宾塞(Spencer)提出人类的“审美情绪”(aesthetic sentiment)属于人类一种必然的需求(Spencer, 1896, II, 2:632-635)。他认为“审美”是一种类似本能的东西,但不是维持生命基本生存的东西,它是一种高级的需求,人们在有条件的情形下总会产生这种冲动,但没有它人们也能活,对于生命来说,它是“没有用”

的,因此,它该属于一种“自娱自乐”、“自我满足”(self-gratification),这类活动包括表演、游戏和运动等等。通常说的高雅艺术,属于这种行为的高端,也就是“最没用”的。斯宾塞把这种需求的原因,归结为人类神经中心产生出一些超过实际需要的精力,好像常言说的“过剩精力”。持同类观点的佩帕尔(Stephen Pepper, 1958:53,153-154)认为,艺术需求并不构成生理上的内在张力,无需刻意寻找现实的、生理的或物质的方式来放松缓解,因此,满足这种需求,是一种所谓“无来由”、“无代价”(gratuitous)的满足。

萨姆纳(Sumner)和凯勒(Keller)(1927:2061-2062)大体上认同斯宾塞的思路,但进一步规范,提出了人类所谓“三种基本需求”,包括“自我满足”(self-gratification)、“自我维持”(self-maintenance)、“自我永恒”(self-perpetuation)。其中艺术需求属于第一种“自我满足”的需求,但他们很宽泛地使用这一需求概念,不仅仅指艺术活动,也包括诸如获得战利品、赢得奖章、嚼槟榔等等体验。菲波elman(Feibleman, 1956:26-27)认为,人的需求除了基本的生存和生育之外,还有“探索和好奇”,(inquisitiveness and curiosity)的需求,其中包括对艺术审美的需求。

很多社会学者形成这样一种共识:艺术是属于生存和生命之外的一种“本能”需求,但又是“非必需”的需求,没有这种需求,并不会威胁到人们生存,但是,只要有可能,人类肯定会倾向于满足这种需求。

##### 2、休闲与宣泄

另一些学者倾向于从一种生理或社会功能而非“本能”的角度研究艺术需求。帕努恩齐奥(Panunzio, 1939:265)摒弃了斯宾塞的“过剩精力”说,而采用所谓“休憩”说,认为艺术等活动实际上是人们在劳累之后休息的需求。巴内斯

(Barnes)(1942:ix-xi)更明确地提出了“休闲”说,认为艺术与游戏其实没有实质区别,都是一种“休闲活动”。他们两人的共同点,是把前人主动的“自我满足”变成休闲的需要。以此,艺术的心理和社会功能是“消遣”(recreation),应该归入恢复体力的各种活动中,属于“工作—休闲”的二分框架内的一端。

帕森斯(Parsons)和希尔斯(Shils)等人从制度化角度揭示艺术存在的意义,他们认为,现代社会过分的制度化,人已经变成“工具性的角色”,造成人们过于紧张和压抑,因此需要艺术等活动来缓解心理紧张,这是对于现代社会一边倒的“工具角色”压力的平衡。他们进而发现,这种补偿性机制要想真正起作用,就必须夸张一些,因此现实中某些娱乐方式总是被推到极端,造成高成本的情绪宣泄、浪漫爱情、高度商业化娱乐、饮酒、暴力文学电影等。但这种观点也受到其他学者的质疑,因为作为反例,人们很难说其他理性化、制度化程度较低的社会,就少有各种补偿性的暴力等等(Albrecht, 388)。

与结构功能主义制度说反向,但又有一定关联的,是科赛(Coser)代表的冲突学派的解释。他认为大众文化、体育和娱乐等其实都是一种“转移”或“排遣”人们进攻性(aggression)的手段。社会的制度性冲突,造成人们之间各种敌意的冲动,也就是所谓“进攻性”,这些冲动需要一种安全的方式释放,才能舒缓现实社会冲突,维持社会稳定,延缓社会激变。艺术可以被视为一种释放社会冲突和敌意的替代物,是一种“安全阀”。科赛的这种观点,类似于弗洛伊德的“转移”理论在社会层面上的运用。(Albrecht, 389; Coser, 40-41, 45-57.)

##### 3、社会功能

从需求的角度介入艺术研究,可以向纵深不断扩展,事实上不可避免地导致某种功能主义倾向。心理学家

图尔曼 (Tolman, 1932:280) 认为, 艺术从来不是纯粹审美的, 它总是深植于社会其他的爱恨情仇之中。查宾 (Chapin) 认为象征文化特征 (symbolic culture traits) 是所有主要社会制度的 4 个首要因素之一 (1935:15-16)。赫尔兹勒 (Hertzler) (1961:519-522) 和菲波尔曼 (Feibleman, 1956:218) 则认为艺术审美是一种广泛的文化形式, 贯穿于几乎人类所有活动中, 包括政治宣传、宗教符号、公众人物纪念等等, 常常有助于鼓舞团队士气, 促成社会团结和统一。不管有意无意, 直接或间接, 艺术可以被用来批评或支持某种社会秩序, 用来代表人们对社会的认知, 充当现实社会的一种符号象征, 等等 (Albrecht, 390)。

马克斯·韦伯从他所熟悉的宗教的角度理解艺术, 认为艺术在现代社会上发挥了巫术和宗教的作用。随着现代知识化和理性化的发展, 艺术越来越成为一个拥有独立价值观的世界, 成为现世获得“拯救”的途径。它与宗教形成一种并驾齐驱的状态, 只不过以“品味”的判断, 代替了“道德动机”的判断, 构成一种反神学、但又类似神学的新的超级价值观, 可以把人们从现代日常生活的常规程序中, 从理论与实践上的“现实主义”中, 拯救出来。根据格林伯格等人 (Greenberg, 1961:5-7, 31-33; Barzun, 1959:16-19; Peckham, 1965:313-315; Grana, 1964) 的观点, 艺术作为一种独特的价值, 对于现代社会具有多种平衡作用。比如:

1) 艺术提供和强化一种“定性” (qualitative) 的感觉, 反对科学技术带来的一味机械化、数量化潮流。

2) 人的整体性意识, 对抗现代社会造成人们社会角色过分特化和支离破碎。

3) 培植社区 (共同体) 的感觉, 对抗非人格化的契约关系和官僚化倾向。

4) 艺术呼唤内在价值, 以对抗社会上对财富、物质成功的狂热追求。

总之, 艺术的发展, 可以对抗现代都市社会过度膨胀强势的各种中产阶级、资产阶级的主导价值, 把人们从这种垄断性的意识形态下解放出来。

另一些学者也发现了艺术除对抗常规性和工具性之外的另一些“积极”的作用, 比如, 艺术为某些另类的人格类型提供了一种特定的亚文化环境。生来倾向于沉思、反省的人格, 他们的价值取向朝向“存在” (being) 而不是“从事” (doing), 可以在艺术中发现创造性的自我表达 (F. Kluckhohn, 1961:15-17)。艺术不仅仅是一种社会平衡、稳定的机制, 它本身也在不断生成新的社会价值, 丰富现有社会的精神体系。作为某种意义上宗教的替代物, 艺术向宗教的一样具有扩张性, 成为一种世俗的新信仰, 不仅为使社会稳定, 也会推动社会的优化和变迁 (F. Kluckhohn, 1961:45; H. G. Barnett, 1953: 378ff)。

## 五、艺术的“社会卷入”

### 1、绘画兴替

艺术与社会之间的互动关系, 是艺术社会学另一个重要的视角。经典社会学基于经验研究的传统, 通常力求把这类研究建立在“实证”的基础上。俄国裔美国籍社会学者索罗金 (Pitirim A. Sorokin) 曾经对欧洲历史上美术作品的内容进行统计分析, 试图找出艺术与社会主导力量之间的关系。他认为历史上不同阶层、不同人口在肖像画中出现的比率, 大体上与各社会阶层在各时期的作用相吻合。比如, 14世纪开始直到20世纪, 欧洲肖像画中中产阶级的比例大概呈上升趋势, 只有在17世纪左右专制主义时期出现一次回落, 因此, 他认为美术作品的内容在很大程度上直接反映社会群体的相对地位。但同时, 这种“反应”并不是简单的线性的随着地

位高低增减, 而是常常有一些复杂的例外和间接变化, 比如他也注意到, 社会结构的某些变化并没有反映在绘画作品中, 比如城市化过程, 并没有造成城市背景题材的作品增加。同时, 在下层民众饱受压榨的1800年到1850年间, 劳动者反而更频繁地出现在绘画作品中, 因为当时主导艺术圈的是浪漫主义思潮, “下层”的形象备受推崇。在战争年代, 比如拿破仑时代, 在法国、俄国、中欧诸国, 军旅形象明显上升, 大多歌颂战争胜利的荣耀和英雄主义等等。但到了20世纪, 同样是关于“战争”, 但其题材内容完全不同, 主要是反映战争带来的普通民众的痛苦、伤亡、损失等, 而不是将军们的荣耀, 这与民主化和人道主义的思潮有关。 (Sorokin, 467)

美术作品与现实的关联性, 并不仅仅简单体现在作品或人物出现数量的多少, 它同时也体现在作品内部的构图等方面, 不同文化或意识形态主导, 会改变美术作品中的各种形象的布局, 比如在中国古代绘画中, 随着道教思想在知识界内的影响扩大, 艺术中“自然”的意义逐步增强, 山水画中自然景物的体积越来越大, 人物逐步缩小, 成为点缀山水之中的点缀。在西方传统中, 单纯的风景画在古希腊很少, 但在15世纪后得到迅速发展, 这跟欧洲当时自然科学的兴起有关, 人们的注意力, 从原来垄断化的“神性”转向“自然”, 产生了所谓“自然信仰的艺术”, 但这种对自然的关怀, 与中国基于道家思想的这种艺术表现, 完全是不同的路径和取向。

### 2、“社会—艺术”机制

社会学在分析美术作品与具体社会状况的相关性中, 逐步发现一些更为复杂的机制。比如, 美术作品的内容, 不是简单跟随社会主导力量的变化, 而是反映艺术家对于社会现实的合法性、有效性和正当性的“态度”。艺术家并不简单被动地随着社会现实起舞, 而是具有自己的选择, 如果某

一种社会趋势十分明显,而这一时期的艺术作品没有很多反映,就表明艺术对社会现实的一种间接的“拒绝”。(Sorokin, 468)

艺术作为一种亚文化价值,对社会也可以进行某种主动的批评,像俄国20世纪初期的绘画,德国20年代的表现主义,美国30年代的艺术等,都是艺术家们意识到自己的亚文化价值,以此批判社会主流文化价值。同时,艺术对于特定时代的重大或热点事件的关注,也是艺术与社会互动的一个重要途径,比如欧洲“发现新大陆”后艺术界掀起的“原始文化热”、庞贝古城发掘后兴起的“古典热”、以及艺术直接反映社会热点话题的《梅杜萨之筏》等等,都是艺术题材与社会现实事件复杂的互动关系的典型例子。(Kavolis, 470)

一般来说,当一个社会处于经济、政治、文化激烈变化中,艺术与社会状况之间常常会呈现“不吻合”的状态,也就是说社会主导的力量,反而不是艺术中正面反映的主题,这种“不和谐”关系是社会变迁的见解反映;而在相对稳定的社会状态,艺术与社会往往呈现相对“和谐”的关系。

艺术社会学家在进行趋势研究的同时,也对历史过程中具体社会群体、阶层的互动进行研究。比如,对于裸体艺术的兴衰,社会学家研究了历史上不同阶层的地位、精神、世俗追求等的变化,发现艺术变迁背后的因素。在中世纪,贵族阶层大多反对裸体艺术,其中一个重要原因是在裸体状态下,人们赖以表明自己社会地位的各种服装、饰物、勋章等不存在了,人们之间社会地位差别的标志被抹煞了,这是贵族所不喜欢的。而对于一些宗教苦行者来说正好相反,裸体恰恰代表了他们的价值,那就是人与人之间不管世俗意义上如何,本质上是同样的,裸体代表了“去除世俗”、“回归本质”的意义,但这也造成当时的裸体艺术,排斥形体美的意义。另一方面,对于某些

更极端的清教教派来说,又反对裸体,因为“肉体”作为一个概念本身是“不好的”,是不应该展现出来……这种社会信仰体系的差异性和复杂性,直接影响到当时艺术作品的内容。

3、“情绪化卷入”(emotional involvement)

卡沃尔利斯(Vytautas Kavolis)在分析了诸多社会与艺术关系的研究之后总结说:艺术的内容,反映的不是社会现实本身,而是艺术家对社会现实的各种模式的“情绪化卷入”(emotional involvement),可以分为3种形式:

1)艺术通过展现现存社会结构,支持其合法性

2)艺术通过提供“心理一致”(psychological congruence)的形象,强化某种社会结构,或者通过提供“不一致”形象,试图改变之。

3)艺术通过展示当时当地的社会事件,表现主观卷入程度。

这里所用的“卷入”概念,是指艺术家对于社会文化环境的一种“人文关联状态”(human relatedness),它是由感知、评价、意动、情感等诸多因素交织在一起而形成的一种状态。卡沃尔利斯认为,不同时期不同社会美术作品的各种题材,只是与这种“卷入”具有“心理一致性”(psychological congruence),而不是必然地与社会现实本身的那些可描述特征相吻合。艺术内容最普遍的社会功能,是强化艺术与非人格化的社会文化现实之间的“情感关联性”(affective relatedness),可以丰富人们对社会文化的感知、意动和评价的方式。(Kavolis, 471)

艺术与非人格化的社会制度、文化规范和重大事件的“情感关联性”具有重要的社会功能。一种文明中如果排除了这种关联性,就会让人感到一种压缩、收缩的趋势,个人和社会的性情都得不到张扬,即所谓“文化之苦”(Das Unbehagen in der Kultur)。在

决定艺术内容的诸因素中,与文化价值的关联性比其他社会卷入要更为基本、更为重要,这表明艺术内容的基本功能,恰恰在于主动担当起对于文化价值的责任,以一种感性方式使某些抽象的文化价值“人化”(humanize)。

## 六、对于“理解”(verstehen)的理解

现象学和解释学作为20世纪人类重要的思想成就,一直与社会学存在着互相影响、渗透的关系。二战后,艺术社会学的某些流派刻意与这两种思路互相融合,生成了很多创意,成为当代艺术社会学一个重要方面,也开辟了一些新的思路。

### 1、审美独立的质疑

20世纪解释学重要人物伽达默尔(Hans-Georg Gadamer)认为,现代艺术的理念,诞生于席勒(Schiller)宣称艺术可以超越自然,独立存在。这是一种理想/主观主义的审美观,与康德的“自然之完美”的观念很不相同。依照这种审美独立性的观点,人们只要具有一种审美态度(可以通过教育实现),就可以抓住审美的意义。正是由于人们信奉了这种信条,艺术被认为可以脱离生活,审美变成一种独立的“艺术世界”,成为一种可以随意移动、天马行空的“文化领域”,而原本围绕着艺术作品意义的各种社会环境被“隐蔽”掉了。相应地,艺术品也被视为可以独立于其原来的社会背景而存在,比如非洲面具,可以摆放在欧洲贵妇人的客房里,欧洲油画,可以装饰中国江南水乡的民居……但是,今天很多学者认为,这种审美独立的艺术观是存在着严重隐患的。比如,霍布斯(Hobbs)证明,这种形式主义—现代主义—唯心主义艺术观,很容易被跨文化的经验所否定。(Hobbs, 1980)。随着诸多学者对于这种审美独立艺术观的批判,伽达默尔总结说,艺术的万神殿不是一个超时间的存在,不

能自我提供纯粹的审美意识，它是一种人类心灵成就的集合，是在历史中得以实现的，审美经验也是一种自我理解的方式。（Gadamer, 1982: 86）

## 2、经典的“现象”与“解释”

捷克学者印嘎尔登（Roman Ingarden, 1973）和德国哲学家伊塞尔（Wolfgang Iser, 1978）是用现象学方式研究艺术的典型代表人物。他们认为解释艺术作品的过程，是读者和文本的“共同创造”，文本提供了潜在的“意义储备”（store of meanings），读者有选择地抓住一些意义，构建一种审美对象……这种解释学的分析方式，具有很强的启发性。但是，一些学者认为它的不足在于，它过分偏重认知过程，而忽视概念化过程，换言之，它只说明了我们怎样“知道”，却没能说明我们如何“解释”，（Dan Nadaner, 22）因此现象学思路似乎没有考虑时间纵深感，无法解释为什么同一幅作品，在不同时代会有完全不同的解读，为什么完全不同的艺术作品，可以归入同一个流派，等等。尽管如此，现象学毕竟开辟了艺术研究的全新视角，成为后来学者进一步探索的基础。伽达默尔就接受现象学的基本前提，即“我们最好的知识，来自我们对于自己关于世界的经验的总括和意识”（Dan Nadaner, 22），他认为这种思路，非常有助于找到一种充分解释的方法。

在经典解释学——按照解释学者伽达默尔的观点——也存在问题，比如所谓“重建作品原本意义”的努力，实际上几乎是徒劳的，由于我们今天的鉴赏者和批评家注定已经失去了作品当时的社会生活，也就不可能真正重构当时的意义，因此，艺术研究拘泥于经典解释学也是没有出路的。由此，伽达默尔呼吁经典现象学和经典解释学进行一种“对话”，融合二者之所长，发展一种新的解释学方法。他指出，批评家接触作品时，会意识到自己的价值、信仰和观念，同时对作品的价值、

信仰和观念持开放态度。作品会引导观众，而观众在体验作品时，也会为他原有的价值观增加新东西。这种互动“对话”的结果，既不是观众观点简单投射到作品上，也不是对原有作品的重构，而是观众和作品两方面视界（horizons）的合并（Gadamer, 1982, 92; Dan Nadaner, 22）。对于伽达默尔来说，历史意识和当前意识的妥协与调停，是对艺术作品真正的理解，“艺术作品之切实存在，在于这样一个事实，它变成一种经验，改变着正在体验着它的人”（Gadamer, 1982, 92页。）

## 3、沃尔夫的批评

上世纪80年代，艺术社会学者沃尔夫（Janet Wolff）是解释学研究方法最积极的鼓吹者和实践者，她大声疾呼，认为当时艺术社会学的研究方法不足以解释或理解现存的和历史的艺术生产过程及其结果——艺术品，因此强烈主张要大量借鉴伽达默尔的解释学方法。她认为，艺术社会学必须同时考察“艺术家的个人意识”（consciousness）“艺术家的社会历史处境”以及“艺术品自身的特征”，这三方面缺一不可，而她认为当时一般的社会学思路，充其量只能涵盖这三者中的两个，而唯有解释学思路可以同时涵盖这三个方面。

沃尔夫的解释学倾向，含有强烈的批判性和社会历史取向，她对于艺术的阐述，是从批评其他学说开始的。她批评了美国社会学经验主义研究，说它没能处理艺术品的内容问题，特别是在“意义”层次上。沃尔夫的批评范围，包括所推崇的解释学家伽达默尔的某些概念。她认为一切艺术都是“社会的”，审美总是与其他领域相关联，不可能独立存在。如果不涉及社会意识形态的，就无法探究艺术和审美意义。因此，她认为其他理论家的关于艺术的定义，比如伽达默尔（Gadamer, 1982）的“惊异”，弗勒（Fuller, 1980）的“创造性个性”，古德

曼（Goodman, 1976）的“语义密度”等等，都不是合适的（Dan Nadaner, 20）。

她认为现象学的思路可以把个体艺术家的个人意识（Lebenswelt “生活世界”）与艺术品的内容联系起来，但她同时又认为纯粹的现象学思路会导致一种过于偏向心理学的结局，远离社会学的感觉，特别是容易忽视艺术家所在的社会文化的背景，因此，尽管现象学成功地理解了艺术家主观的个人意义，但却没能把它纳入到文化体系中，同时，现象学过于强调瞬时（synchronic）而不是历时的（diachronic）分析，这也是明显不完善的。

## 4、诉诸解释学

因此沃尔夫主张发展一种具有强烈社会历史属性的社会学框架，来弥补现象学的非历史性（ahistoricity），这就要通过所谓“世界观”（world view / Weltanschauung）这个概念，把个人意识和社会历史脉络联系起来，把个人生活世界（Lebenswelt）与集体的世界观链接起来，同时又不牺牲现象学所提供的非常有意义的行动脉络（Rosenblum, 497）。为此，她审视其他理论家关于个人心智生活与集体心智生活的思想，包括图尔干（Durkheim）的“集体良心”（collective conscience）曼海姆（Mannheim）的“世界观”（Weltanschauung）帕森斯（Parsons）的“价值体系”（value system）列维·斯特劳（Levi Strauss）的“普世的心灵建构”（universal structuring of mind）古尔德曼（Goldmann）的“世界幻想”（the world vision）等等，企图建立一种针对艺术的具有双重性的“理解社会学”（verstehende sociology）——它既能从其自身（艺术家或审美）的意义上理解艺术作品，又能够理解他们与社会生活的关系。经过一段时间的探索，到70年代，她认为在传统社会学内部已经不可能找到满意的思路，于是转向解释学传统，认为它是唯一

一种研究方法,可以同时分析艺术作品的内容、其制作者的现存—历史意识(通过世界观),同时又能分析当下解释者的各种偏见(Rosenblum, 497)。

解释学方法要求通过所谓“解释学循环”——“解释—补充总体理解—资料收集—再解释—再补充总体理解—资料收集……”——对艺术的意义进行反复“解释”,它包括解释者要考虑到她/他自身的社会历史和现存定位(sociohistorical and existential location),一般称为“视界”(horizon)。解释者首先要把他自己的理解和意义赋予艺术作品,意识到它占据着一个不同的社会历史和现存视界,然后本着一种“效果历史意识”(the effect historical consciousness/wirkungsgeschichtliches Bewusstsein)也就是“历史总是在发挥作用的意识”),承认他的对象和他自己在历史中、在真实事件的传承中的位置,不断在自己和作品的互动中,不断补充、改编、修正和重建作品的意义。解释学的一个重点,是鉴赏者必须能够同时意识到自己的被历史影响的视点和欣赏对象的视点,并理解这两种视点在作品中如何结合起来(Wolff, 110)。

## 七、“艺术世界”(Art Worlds)

在当代艺术社会学领域,贝克尔(Howard S. Becker)的“艺术世界”是最具影响力的概念之一。贝克尔不仅是一位社会学家,而且还是音乐家和摄影家,爵士乐造诣颇深,年轻时曾经长期为各种俱乐部和晚会弹奏钢琴,与艺术家群体有着广泛的联系,直接介入艺术领域具体活动和事务。因此贝克尔不是在一般考察或思辨层面上谈艺术,而是结合他本人“在几种艺术世界中的个人经验和参与”(Becker, 1974: 767)进行研究,分析具体艺术作品的产生和流通过程。他1982年出版的《艺术世界》(Art

Worlds)一书,被视为当代艺术社会学的代表之作。

### 1、集体行动(collective actions)

贝克尔对于艺术现象的研究,不追求新奇或玄妙,而是返璞归真,他觉得有必要回归到最基本的层面,对艺术在社会上的实际运行过程进行一种梳理和直白表述。用他自己的话说,“没有一个例子或观点是新奇的”,(Becker, 1974: 767)他用的材料和观点,似乎都是人之常情、老生常谈,但它的概念和结论,确实是开创性的。

贝克尔艺术社会学的一个基本命题是“艺术是集体行动(collective actions)的结果”。贝克尔认为,艺术不是个人的成就,而是“合作”的产物,这不管对于做一首诗,还是拍一部电影,都是一回事儿。艺术作品实际上不过是一大群具有合作关系的人构成的一个社会网络的中心,是所有与最终成果有关的人参与合作的结晶。这里的“合作和参与者”包括制造材料、器具、工具的人,包括那些设法获得财政支持的人,包括负责调配各种工作的人,也包括所有那些造成各种形式、流派、风格传统(对此艺术家们依赖或反对)的人,以及观众。具体到当代美术,这个群体可能包括画家本人、包括亚麻布、颜料和其他材料的生产者和供应商,包括收藏家、艺术史学家、批评家、艺术馆负责人、经销商、经理、代理商等等,还要包括各类辅助人员,比如印刷厂工人等……

鉴于这些合作关系,从事艺术工作的人在每一个步骤和细节里,都要考虑其他合作者会不会合作、如何合作、以及在什么意义上承担后果等等,而维持这种合作得以持续进行的,实际上是一系列成文或不成文的彼此了解的“常规”(mutually understood conventions)——所有涉及艺术品生成过程的人要形成一种形成默契,彼此之间,要保证一种“常

规性理解”(conventional understandings),人们按照这些规范反复合作,“例行公事”地制造艺术品。艺术活动和艺术品事实上都是通过这类“常规”(规范norms)组织起来的。艺术作品形成的方方面面都受这种“常规性理解”的左右。

### 2、“艺术世界”与“常规”

以“集体行动”为基础,贝克尔提出他的核心概念——“艺术世界”(art worlds)。贝克尔指出:“艺术世界”的技术性定义,就是一个合作行动的网络,它包括了在艺术品整个形成过程中所有那些运用某种共有的“常规性理解”发挥了作用的人。

对于这个定义要有深入的理解,比如,为什么强调“常规性理解”?因为如果不具备这种共识的人,虽然影响了艺术活动进程,也未必被视为“艺术世界”的一部分。比如战争中某一个炮兵,他发射的炮弹破坏了某艺术品,可能无意中影响了艺术进程,但他并不存在“常规性理解”,因此就不属于艺术世界;又比如,随机路过、随机观赏了某一件艺术品的观众,尽管跟这个艺术品的制造过程好像没有具体的、社会的或组织的联系,但他或她也要被算作这个艺术品形成中“合作”的一方,因为一件艺术品,在每一个人观赏它、阅读它、聆听它的时候,它实际上都等于重新“生成”了一次。换言之,物理意义的对象,其实不是艺术品的全部,艺术品总是在不断地被理解和再理解的过程中,而每一个解读者都在帮助创造着该作品的属性。

“常规”的概念,也同样成为贝克尔理论的基点之一。他致力于研究各种类型艺术世界中“常规”的作用,包括电影、文学、音乐、舞蹈、视觉艺术、摄影等等。贝克尔认为,艺术家等参与合作创作艺术的人,其实不是真正的创新,而是在按照、依赖于那些早前形成的“协议”(agreements),只不过这些协议,随着时间推移变成了常规或惯例(Becker, 1974: 770)。这种惯例是



广义的,有些实际上已经成为审美的标准,决定了所谓“美和艺术效果”。那些违背或忽视某一特定艺术常规的人,就被视为“没品位”、“丑”等等,就不可能进入这个世界,被排斥在外。(Becker, 1974: 773)。

### 3、“标签”和争议

贝克尔对社会学理论的一个重要贡献,是深入阐释了“标签理论”(theory of labeling),尽管后来他自己对艺术的研究中并不太多运用这一概念,但其“艺术世界”的思路,实际上隐含着标签概念。比如,贝克尔认为艺术品是通过“艺术世界”获得其价值的,这实际上等于从另一个角度表明,艺术成就本身必须是一种依赖艺术品之外各种条件的“标签”,这并不是说艺术品自身不是令人愉悦、有启发性或深邃的,而是说艺术和艺术家不可能自命为获得这些品性,而一定要有大家共同的解释,标定他们拥有这种品质,这只能发生在有某种共识的人口中。伟大的作品,是对那些足够解释他人来说的“伟大”,而这个世界总是在不断地重新解释作品,不断把原来认为没有价值的东西赋予价值,或反过来降低某些作品的价值,等等……作品没有变,但价值观变了(Becker, 1995)。

某些学者则乐于直接运用贝克尔的标签理论来分析艺术(Griffin, 1976)。比如,“艺术家”这个角色本身,是公众认定的。所谓“成功”,实际上就是如何按照某种常规,获得人们的“标签”的问题。从这种意义上说并不存在一个严格的客观艺术标准。艺术的实质不是一种作品的质量,而是别人对其作者运用某些社会规范进行标定的结果。艺术家不过是人们标定的一个称号。现实中,一个人可以被标定为伟大的艺术家,但实际上并不一定要有作品。(Griffin, 1976)

贝克尔的诸多观点中,备受争议的是关于艺术作品的质量是否受其制作体制影响的问题(Becker, 1995)。贝

克尔认为好的作品(指被公认的)可以在任何一种体制下产生出来,即使是最庸俗化的商业化条件下亦然。他举例说,人们应该想一想好莱坞的电影,按说在那种纯商业气氛下,很难想象会产生好的作品,但实际上好莱坞还是有好作品的,又比如维多利亚时代英国作家,也一定要考虑出版商迎合市民品味的纯商业要求,但事实上仍然能创作出好的作品……(Becker, 1995),这种观点,尽管受到很多人批评,但实际上恰恰体现了贝克尔思想的独到之处。他打破了人们长期习以为常的观点——即认为某些体制会“扼杀艺术”——这类常识,究竟是事实,还是人们一种无所作为或怨天尤人的借口?艺术品的水准究竟是否可以归因于社会环境等外部原因?艺术家是否应该抱怨生不逢时?这在今天中国,肯定是一个十分有趣的问题。

## 八、艺术的自主性

谈到社会学对于艺术的研究,不可能绕开法兰克福学派的观点。作为该学派最重要的代表人物之一,阿多诺(Theodor W. Adorno)本人的社会学研究与音乐有着千丝万缕的联系。阿多诺在二战期间流亡美国,致力于通俗艺术文化研究,奠定了他社会学史上的重要地位。他的美学著作,在欧美被很多人视为继黑格尔之后的最具有里程碑意义的美学著作。

阿多诺继承德国社会学传统,注重人文和思辨,他阐释的“大众文化”(mass culture),构成了文化研究中广为人知的一个经典概念,但是,真正代表他深刻思想的并不一定总是知名度高的概念,他的其他一些概念——比如他在论述美学问题是运用的“物质”概念——不那么广为人知,但其重要性,足以构成艺术社会学的一个基石。

阿多诺艺术社会学思想的独到之处,在于他不认同把艺术社会化的观

点,而是坚守艺术作品的“独立性”和“优先性”。他认为艺术作品具有自主性、封闭性,与社会对立,艺术作品一旦造成,就获得脱离作者和欣赏者的独立价值,等等,这些思想,使得他的艺术社会学独树一帜,代表学术光谱中的一极。

### 1、“美”的悖论

阿多诺是从美学的一些基本问题入手探讨艺术问题的。他首先指出康德美学中存在的一个难以超越的悖论,那就是一方面“美是不凭借概念而让人普遍愉悦的”(黄圣哲,台湾, (2页; Adorno, 1973: 145/c. 188), 但另一方面,“品味判断总是与知性(Verstand)有关”, 145/c. 191), 这种表述,反映了西方美学中对于“美”存在着一种无所适从的悬置状态,它到底是作为可概念化理解的东西?还是完全感知的东西?用阿多诺的话说,康德的矛盾之处在于“美既无法定义,却也不能放弃概念,这就是绝对的二律背反(Antinomie)”(黄圣哲, 2页; Adorno, 1973: 82/c. 105)。

这种悖论,根植于人类审美的特定历史进程中。在人类超越了巫术时代之后,艺术已经不能真正排斥理性,“美”本不是“概念”,但必须用“概念”去掌握。阿多诺借用马克斯·韦伯在研究西方理性化过程提出的“解除魔咒”(Entzauberung)的表述,认为艺术也是人类这种对抗死亡恐惧的“解除魔咒”过程的一部分。人类社会的理性化进程几乎是不可避免的,美只能被设定为概念性的,但真正用概念来掌握它,又非常难,因为艺术内在的特点,决定了它不可能依从一般理性或科学的那种确定性,“艺术活动无论是创作或诠释基本上都带有作为认知活动的知识性格,但另一方面,究极而言,艺术终究并不是知识的活动,它的认知,只能采取一种准知识的型态,但却缺乏科学知识基本的确定性”(黄圣哲, 3页)。艺术的知性(Verstand)规律,与其自身

的非概念性运动规律，总是存在着天然的冲突，因此永远摆脱不掉一种“非同一性”（Nichtidentität）的状态——阿多诺指一种“概念”、“概念所指”与“具体事物”三者存在于不同的运动路径上的状态（黄圣哲，3页）。

## 2、艺术品自主性

基于上述悖论的分析，阿多诺明确指出，对艺术的研究，必须把“艺术作品”与“艺术的生成过程”截然分开，为此他提出“客体的优先性”的命题（Adorno, 1982:184），认为艺术作品本身具有抵抗任何概念化的本质，所以我们应该把他也作为“客体”，置于“优先”的位置，谁也不可能企图用范畴式的各种概念体系去掌握它，包括艺术家本人也不可能。艺术品一旦制成，就已经脱离了艺术家，成为完全独立自主的“客体”了；被创作之物脱离了创作过程，其优先性必须受到尊重，不该被化约为某某时代、某某社会、某某流派或某某阶级的属性。他批评那些把“艺术创造”（Genese）混淆于“艺术本身”的研究者，是与艺术疏离，即他所谓的“艺术学的艺术疏离”（Kunstfremdheit），而艺术作品会依循其自身的形式规律，这种形式规律会将其创造过程消耗掉。（Adorno, 1973 : 267）

阿多诺坚持，艺术品一旦被创造，就获得了其自身结构的客观性，脱离了主观认识活动，但是，这种客观性，并不排除人们对其内在结构的认识，在此，阿多诺区分了“内在分析”（immanente Analyse）与“直观性”的差别。他认为，人们可以认识艺术作品内在的客观结构，达到一种“内在分析”，这是一种沉浸在作品自身结构的认知，不是对于作者或外在社会背景的理解（黄圣哲，3-4页）。这种认知，与一般的欣赏艺术品不完全相同。一般欣赏艺术品有很多纯粹是感官感受，是“直观性”的，而直观性并非艺术的普遍特质，它是充斥着间歇和偶然性的。比如，诗具体化为某种语言形态，

但并非感官表象（Vorstellung）。伟大的音乐作品不一定是悦耳的，它复杂的结构，不是感官直觉当下所能掌握，只能透过记忆或期待去理解，等等（黄圣哲，4页；Adorno, 1973: 193）。

## 3、“物质”

为了超越艺术本身内在的悖论，阿多诺引入“物质”（Material）概念，对其进行重新定义，构建了他的解释体系。按照布尔格（Peter Buerger）的解释，阿多诺意义的“物质”是指在艺术作品中艺术形式与制作方式对象化了的状态（黄圣哲，4页；Buerger, 1980）。阿多诺曾经以音乐为例，解释物质是“艺术家所操控的一切，语词、色彩、音响以及每一种组合的方式，直到为了整个作品所提供的每一个已发展出的制作方式，就此而言，形势也能成为物质，因此，物质也就是艺术家所面对的必须去做出选择的一切”（黄圣哲，4页；Adorno, 1973: 222）。

就美术而言，这里的“物质”，包括绘画所需要的基本材料、工具、场所、空间等，也包括既有的流派、表现方式、有关的知识、规范等等。阿多诺使用“物质”这个概念，而摒弃了“素材”（Stoff），似乎是在强调“物质”具有可观的“强制性”，并非任由创作者主观爱好随意选择取舍。事实上，阿多诺认为，“物质”制约着艺术创作的方向及其发展，“物质”本身会对艺术创作提出要求，因为物质中隐含着人类的各种文化，“物质自身是沉淀的精神，它是经由人的意识以社会的方式预先形塑的”（黄圣哲，5页；Adorno, 1975: 39）。“物质”在这个意义上，等于黑格尔所谓的“客观精神”。（黄圣哲，5页）

阿多诺的“物质”概念，使得社会与艺术作品合一。因为这里的“物质”已经是由历史中诸多因素——包括社会——决定了的，它是艺术与社会的中介，是艺术自身演进与真实历史发展的辩证的结晶。因为物质作为中介，社

会历史进入了作品，社会并非外在于作品，而是被写于作品之中。创作者与物质的遭遇，就是与社会的遭遇，社会是通过“物质”进入艺术创作过程的，而艺术家并不可以任意支配物质，因此，阿多诺关于艺术自主性的理论，并不是说艺术与社会完全无关，而是说艺术作品并不受制于社会形成的各种概念范畴的操控，问题的关键在于谁是“优先”，阿多诺的回答是，一旦作品完成，作品优先，但这也暗示，在作品形成过程中，社会通过物质，有一定的决定作用。“物质”概念的引入，一定程度上就在于跨越艺术作品的“客体优先性”与“社会”之间可能的对峙状态，因此说这种艺术理论也是一种社会理论。而阿多诺本人明确反对“物质”完全脱离社会的倾向。比如60年代，艺术出现了迷信物质本身的既予性的狂热，有些艺术家认为无需人工介入，仅凭物质自身原生态达到艺术状态，结果反而出现大批单调乏味的作品，这种趋势被阿多诺称为“物质的去质化”与“去历史化”，他认为预示了后来出现的“后现代”艺术表面化、肤浅化、去质化与无时间性的现象（黄圣哲，5页）。

## 4、艺术的冲突性

阿多诺思想的一个独特之处就是如此坚决地强调艺术的自主性，同时也就不可避免地导致艺术的冲突性，“拒绝沟通可以说是艺术作品的社会属性”（黄圣哲，5、7页），他用自我封闭、独立存在的所谓“单子”（Monad）一词，来表达艺术的特性，认为艺术作品是彼此封闭、盲目的，而且是在此种封闭性中想象外界。艺术必然是反社会的，他对现存社会规范不顺从，不会将自身变成“有用”的交换物，他本身的存在就是对社会的批评，“只有经过社会的抵抗，艺术才能维持生命，它才不会物化，否则，就会变成商品”（Adorno, 1973 : 335）因此，非社会性（Asoziolitaet）转化为艺术的社会正当性（Adorno，

1973:348)。阿多诺把艺术品的这种“拒绝沟通”视为其非意识形态本质的先决条件(Adorno,1973:353)。

但是,如前所述,艺术这种自主和对抗,并非意味着与社会“无关”,就像一个性格孤僻自闭执拗的人,并非不识人间烟火,他也是由各种社会资源造就的。社会与艺术的链接,除了通过“物质”,也通过艺术家本人。艺术家是经过社会化的人,他本来就是社会的,也是历史的一部分。通过艺术家,社会和历史会被写入艺术的结构之中,经由已经被社会化了的创作者,历史和社会走入艺术的物质之中。但这种过程,不一定是艺术家自我意识的,艺术是在“无意识的历史书写”(Adorno,1973:272)。历史和社会在艺术中,不是像我们日常感知中的样子,艺术中的社会历史不是简单通过我们人的处理而形成的,而是经过了其自身的转化过程,特别是艺术的不妥协性,使得艺术中的社会历史性以其自身特有的方式隐藏在作品中。“艺术品中显现的是内在时间,显像(Erscheinung)的爆炸也摧毁了时间的连续性。艺术作品是通过它单子式的核心与真实历史中介,历史可以说是艺术作品的内容,分析艺术作品也可以说是发觉储存在其中的历史”(Adorno,1973,171)

艺术作品的自主性,也造成其内在的不协调,事实上,阿多诺认为,艺术的特点在于综合各个不相容、不同一、彼此冲突的环节:它真正寻求那在过程中发展的同一者与非同一者的统一性(Adorno,1973:263)。各种对抗性元素的争斗,是作品的内在运动的推动力,只有在这个运动静止时,才会出现运动的结果——艺术品(黄圣哲,7页),这就是所谓“内在时间”。“所有艺术作品,肯定性的作品亦然,先验地都是争议性的”(Adorno,1973:264)。“每一个作品都是不相容性的体系”(Adorno,1973:274)。“深刻的是那些既不掩盖分歧或矛盾,也不让分歧矛盾保持未经调节的

原貌的艺术作品”(Adorno,1973:283)

艺术这种内在的矛盾性决定了其“真实性”阿多诺认为,艺术属于“事实性中的非事实者”(Adorno,1973:174;黄圣哲,7页)不存在的事物的仿佛存在,是艺术最重要的真理问题。艺术向我们承诺了不存在的事物,宣称它的客观性”(Adorno,1973:166;黄圣哲,7页)。

#### 5、拜物教

阿多诺除了从美学为线索探讨艺术的属性之外,也在一般社会层次上研究艺术过程,并提出了广为人知的“大众艺术/文化”(Massart/culture)等经典概念。为了解答经典马克思主义没能回答的“现代市场资本主义为什么不断获得新的活力?”的问题,阿多诺从“大众文化”的生产过程入手,发现现代市场社会在制造物质产品的同时,把文化本身也产业化了——人们的精神、思想、心理等也被纳入到市场体系中——所以出现了“文化产业”(culture industry)(Horkheimer and Adorno,1947:127-128)。然而,阿多诺按照他对艺术的一贯理解提醒说,原本意义上的“艺术”应该具有一种“自治”(autonomy),应该是“无目的”(purposelessness)。艺术品的精华在于其“使用价值”(usevalue)——也就是人们对它的“欣赏”,它完全是艺术品自身的属性,跟外在的“社会评价”(gesellschaftliche Schätzung)无关,也跟“供需状况”无关,不能用“价格”来标定。(M. Horkheimer and T. W. Adorno, 1947:127-128),可是,文化产业中艺术作品的价格是由“交换价值”决定的,它服从于“交换社会”(Tauschgesellschaft)的“交换原则”(Tauschprinzip),取决于“供求状况”。

阿多诺认为,交换价值与艺术价值并不相干,但是,文化产业导致“交换价值”取代“使用价值”,这就消解了艺术品的“真正的日用特质”(Horkheimer and Adorno, 1947:

129-30),这种状况导致公众关于艺术的理解完全是一种拜物教(the fetish)——错把公众对某一个作品的“社会评价”(gesellschaftliche Schätzung),当成了它自身的“优点”(Rang)和唯一的价值,也当成人们唯一感到“享有”的东西……尽管二者本没有必然的联系。(Horkheimer and Adorno, 1947:128)。艺术的这种“拜物教化”具有“洗脑”作用,使人们反过来成为市场秩序最忠实的卫士。人们已经被纳入一种既定的体制,但还觉得自己是“自主”地选择——这是一种“伪个人主义化”(pseudo-individualization)。阿多诺认为,人类的思想,具有一种“专横”的本性,“一旦达到一种圆满的认知,就会把它强加给对象,同时压制和忽略对方的差异性和多样性”(Adorno, 1966:143-161)。如何处理这种拜物教状态,关系到艺术在当代社会中的“再解放”的问题。

#### 九、结语

本文简述了社会学对艺术进行研究的几种切入点,当然这不是社会学艺术研究的全部,而仅仅是笔者选择出来与艺术界朋友分享交流的几个方面。社会学作为一个坚守以“社会”为基本参照系的学科,总是把所有社会领域都视为它的研究范围,但又不偏执于任何一个领域,不把任何一类社会现象看作特殊偏好,这也是社会学在社会科学中的比较独特之处。艺术社会学作为社会学的分支之一,其方法论、方法和关注焦点,主要还是受社会学自身发展的影响,并不完全反映艺术界的关怀,而社会学有色眼镜下的“艺术”,也肯定不是艺术界自身感受的“艺术”,这在社会学方法论中称为“主位”和“客位”之别。但不管怎样,社会学的思考可以为艺术界提供一种欣赏和审视自己在其他领域中“投影”的机会,也就是社会学中所谓

的“镜中之我”，借用中国最知名的社会学前辈费孝通先生的一句话，叫做“我看人看我”。

#### 参考文献：

- Adorno, Theodor W., 1975, *Philosophie der neuen Musik*, Gesammelte Schriften Band 12, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W., 1982, *Negative Dialectik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W., 1973 *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, (1973)
- Adorno, Theodor W., 1966 *Negative Dialectics*, trans. by E. B. Ashton, New York: Seabury Press, 1973. 原文收于 Vol. 6 of *Gesammelte Schriften*, edited by Rolf Tiedemann et al. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970-1986)
- Albrecht, Milton C., 1968, "Art as an Institution", *American Sociological Review*, Vol. 33, No. 3 (Jun., 1968, 383-397)
- Barnes, Harry Elmer, 1942, *Social Institutions*, New Jersey: Prentice Hall.
- Barnett, J.H., 1958, "Research areas in the sociology of art", *Sociology and Social Research* 42 (July-August): 401-405;
- Barnett, J.H., 1959, "The sociology of art" Pp. 210-211 in Robert K. Merton, Leonard Broom and Leonard S. Cottrell, Jr. (eds), *Sociology Today*, New York: Basic Books.
- Barzun, Jacques, 1959, *The House of Intellect*, New York: Harper.
- Becker, Howard S., 2001 [1974], "Art as Collective Action." In C. Lee Harrington and Denise D. Bielby, eds., *Popular Culture: Production and Consumption*. Malden, MA: Blackwell.
- Becker, Howard S., 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Becker, Howard S., 1995 "A New Art Form: Hypertext Fiction" Mark Bernstein, ed., *How to Read a Hypertext*, Cambridge: Eastgate, and Instituto de Ciências Sociais, Lisbon (the paper was originally given at a conference in Lisbon)
- Buenger, Peter, "Das Vermittlungsproblem in der Kunstsoziologie Adornos", in: Burkhardt Lindner/W. Martin Luedke (Hg.), *Materialien zur ästhetischen Theorie Th.W. Adorno*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980, S. 174
- Chapin, F. Stuart, 1935, *Contemporary American Institutions*, New York: Harper.
- Coser, Lewis A., 1964, *The Functions of Social Conflict*, Glencoe, IL: Free Press, 1956,
- Duncan, Hugh Dalziel., 1953, *Language and Literature in Society* Chicago: University of Chicago Press.
- Feibleman, James K., 1956, *The Institutions of Society*. London: Allen & Unwin.
- Fuller, P., 1980, *Beyond the crisis in art*, London: Writers and Readers Cooperative.
- Gadamer, H., 1982, *Truth and method*. New York: Crossroad.
- Goodman, N., 1976, *Languages of art*, Indianapolis: Hackett.
- Grana, Cesar, 1964, *Bohemianism versus Bourgeois*, New York: Basic Books.
- Greenberg, C., 1961, *Art and Culture*, Boston: Beacon Press.
- Griffin, Charles T.; Griffin, Brenda S., "Comment on 'Art as Collective Action'", *American Sociological Review*, Vol. 41, No. 1 (Feb., 1976), 174-176.
- Hertsler, J.O., 1929, *Social Institutions*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- Hertsler, J.O., 1946, *Social Institutions*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- Hertsler, J.O., 1961 *Social Institutions*, Boston: Allyn and Bacon.
- Hiller, E.T., 1947, *Social Relations and Structure*, New York: Harper.
- Hobbs, Jack A., 1980, *Art in context*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Horkheimer, M., and Adorno, T.W., 1947, *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, ed. by G.S. Noerr, trans. by E. Jephcott, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2002. 原文收于 Vol. 3 of *Gesammelte Schriften*, edited by Rolf Tiedemann et al. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970-1986)
- Ingarden Roman, 1973 *Cognition of the literary work of art*. Evanston, IL: Northwestern University.
- Iser, Wolfgang, 1978, *The Act of Reading: A theory of Aesthetic Response*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University
- Kavolis, Vytautas, 1964, *Art Content and Social Involvement*, *Social Forces*, Vol. 42, N. 4 (May, 1964), 467-472
- Kluckhohn, F., 1961, *Variations in Value Orientations*. Evanston: Row, Peterson.
- Nadanner Dan, "Critique and Intervention: Implication of Social Theory for Art Education", *Studies in Art Education*, Vol. 26, No. 1 (Autumn, 1984), 20-26
- Panunzio, Constantine, 1939, *Major Social Institutions*, New York: Macmillan.
- Parsons, Talcott, 1951, *The Social System*, New York, Free Press.
- Parsons, Talcott and Shils, Edward (eds.) 1961, *Theories of society. Foundations of modern sociological theory*. New York: Free Press.
- Peckham, Morse, 1965, *Man's Rage for Chaos*, Philadelphia: Chilton.
- Pepper, Stephen, 1955, *The Work of Art*. Bloomington: Indiana University Press.
- Pepper, Stephen, 1958, *The Sources of Value*. Berkeley and L.A. University of California Press.
- Rosenblum, Barbara, review of *Hermeneutic Philosophy and the Sociology of Art*, by Janet Wolff, *The American Journal of Sociology*, Vol. 83, No. 2 (Sep., 1977), 495-499
- Sorokin Pitirim A., *Social and Cultural Dynamic*, Vol. 1, New York: American Book Company, 1937, 468)
- Spencer, Herbert. 1896, *The Principles of Psychology*, New York: Appleton
- Sumner, W.G., 1906, *Folkways*. Boston: Ginn.
- Sumner, W.G. and A. G. Kellner, 1927, *The Science of Sociology*, New Haven: Yale University Press.
- Tolman, E.C., 1932, *Purposive Behavior in Animals and Men*, New York: Century.
- Wolff, Janet, 1975, *Hermeneutic Philosophy and the Sociology of Art*, By London: Routledge & Kegan Paul.
- 黄圣哲, 2002, "美的物质性——论阿多诺的艺术作品理论", 《师大学报》人文与社会类, 艺术专刊, 2002年, 47(1) 1-10页。

于长江

1988年毕业于北京大学社会学系，  
1997 - 1998年在美国洛克菲勒基金会北美民族与种族关系研究中心、华盛顿州立大学比较美国文化系做交流学者，  
2002 - 2003为德国图宾根大学社会与行为科学学院访问学者，  
1988年至今任职于北京大学社会学人类学研究所，现为副教授。  
研究领域为文化比较、艺术社会学、城乡发展与都市化、族群与民俗、西藏。  
(本文责任编辑 殷双喜)