

# 符号互动论视野下的艺术图景

——以霍华德·贝克尔为中心的考察

卢文超

---

**内容提要** 符号互动论是美国社会学的一个重要流派。霍华德·贝克尔的艺术社会学将符号互动论的社会图景推进到艺术领域,生动地展示了符号互动论视野下的艺术图景。对符号互动论而言,客体的意义是社会建构的,对贝克尔而言,艺术是一种人为的标签。对符号互动论而言,与其他角色的互动需要预想其可能的反应,而后制定行动路线,对贝克尔而言,这就是艺术家与艺术界的“内在对话”。对符号互动论而言,社会行动大部分具有重复性,偶尔会有新变,对贝克尔而言,大部分艺术家大多会遵守艺术界中的惯例,偶尔也会违背。对符号互动论而言,社会互动具有多样性,贝克尔探讨的艺术家与其他各种角色之间的互动,正好展示了这种多样性。无论是从美学角度,还是从社会学角度,贝克尔将符号互动论向艺术领域的推进都有其贡献,也有其缺陷。

---

本文为东南大学人文社科基础扶持项目“贝克尔艺术社会学思想研究”(批准号 2242015S20019)成果,并受中央高校基本科研业务费专项资金资助

符号互动论是美国社会学的一个重要流派。它可以追溯到杜威和米德,后来,它主要被芝加哥学派的社会学家罗伯特·帕克、赫伯特·布鲁默和埃弗里特·休斯所继承,又被他们的弟子欧文·戈夫曼和霍华德·贝克尔等人发扬光大。符号互动论是很多领域的民族志研究的基础,这些领域诸如“社区、种族、阶级、工作、家庭以及艺术、科学和越轨社会学”。在这里,我们所要关注的就是符号互动论视野中的艺术图景,而从符号互动论视角研究艺术的关键人物就是贝克尔。吉尔莫曾声称:“贝克尔的著作在这个领域处于核心地位。”

对于符号互动论的主张,从理论角度进行系统阐释的人物是布鲁默。1937年,布鲁默首次提出了“符号互动论”这个术语,此后,他又在阐释米德思想的基础上,对符号互动论进行了系统论述。这对贝克尔影响很大。1951年,贝克尔毕业于芝加哥大学社会学系,获得博士学位,而1952年之前,布鲁默都在那里任教。布鲁默对贝克尔的影响之大,我们可以通过一个细节看出:贝克尔在自己的主页上张贴了他心目中的三位“社会学英雄”的照片,其中就包括布鲁默。基于此,本文在介绍符号互动论的相关理论时,主要依据的就是布鲁默的相关论述。

很多学者都意识到了贝克尔的艺术社会学思想与符号互动论的渊源。美国艺术社会学家彼得森说,贝克尔的《艺术界》是从符号互动论视角研究艺术的“最包罗万象、最具影响力”的

著作,吉尔莫也将贝克尔的《艺术界》列为用符号互动论研究艺术的经典之作。对于自己所受符号互动论的影响,贝克尔心里也很清楚。在《艺术界》中,他曾将他的核心概念之一“集体活动”追溯到布鲁默的“联合行动”,坦承这“是从布鲁默那里学到的”。与此同时,贝克尔从符号互动论视角研究艺术的路径也影响了很多后辈学者。他在西北大学社会学系指导的一些学生,也以这种方式对艺术个案进行研究,比如钱德拉·穆克吉关于电影系学生的研究、巴巴拉·罗森布鲁姆关于摄影家的研究、斯蒂思·本奈特关于摇滚乐的研究、艾琳娜·里昂关于旧金山湾区小剧院的研究等等。凡此种种都说明,贝克尔是将符号互动论推进到艺术领域的关键人物。因此,我们将以贝克尔为中心,考察符号互动论视野下的艺术图景。

符号互动论的基本主张是,人们并不是被动地对客体进行反应,在对客体进行反应之前首先会对客体进行解释和定义,然后对他们所解释和定义的客体进行反应。人们对客体的这个解释和定义过程是符号互动论的关键所在,它支撑起了符号互动论的理论大厦。首先,就客体而言,因为客体是人们解释和定义的客体,因此它是社会建构的。其次,就社会互动而言,人们会对其他人的行动先进行这样的解释和定义过程,尔后再对之进行反应。因为这个解释和定义过程是在人心中发生的,所以,人们不仅可以面对面地与他人互动,甚至当他人不在场时也会在心里与之发生互动。再次,人们对客体的解释和定义过程并非随机的,而是有章可循的,这造成了社会活动的重复性,但因为解释和定义过程是一个活动而非静止的过程,因此,社会生活总会有新变。最后,在人与人互动的过程中,这种解释和定义过程的存在也赋予了人与人之间互动关系的复杂性和多样性。我们会看到,符号互动论的基本理念都可以在贝克尔的艺术社会学中找到踪影。

## 一、作为社会建构的艺术品

以往的很多观念认为,客体就是具有内在本质的实体。无论是物理客体(比如“桌子”),还是社会客体(比如“朋友”),还是抽象的客体(比如“正义”观念),我们都可以找到它的内在本质。但在符号互动论看来,这种客体观念是站不住脚的,人们会对周围的客体进行解释和定义,这本身建构了周围的客体,换言之,“客体是人类的建构,而不是自我存在的具有内在本质的实体。它们的性质取决于人们面对它们的倾向和态度”。正因为客体出自人们的建构,所以,相同的客体对不同的人来说,可能具有不同的性质和意义。对此,布鲁默说:“对于一位植物学家、一个伐木工人、一位诗人、以及一个家庭花园园工来说,一棵树都将是一个不同的客体。”朱光潜在《我们对于一棵古松的三种态度》中有类似的表述,并进行了更细致的发挥:木商看到的是可以赚钱的木料,植物学家看到的是属于某类某科的植物,画家看到的则是它“盎然高举、不受屈挠的气概”。布鲁默也曾以一把椅子为例对此进行说明。他说,将椅子作为坐的工具,给予了它椅子的意义,而对于没有使用过椅子的人来说,“椅子就会具有不同的意义,比如一种奇怪的武器”。

由此我们可以看到,客体的性质和意义来自人们对它的倾向和态度。那么,人们对客体的倾向和态度是如何形成的呢?在符号互动论看来,这是在人们的互动之中形成的。对此,布鲁默说:“必须把客体(就它们的意义而言)视为社会的造物——视为当人们的界定和解释过程在他们的互动中出现时在这种过程中形成并产生出来的东西。……当人们在这种过程中开始把意义赋予客体时,他们就是在形成、维护、转化他们的世界的客体。”<sup>①</sup>

贝克尔的艺术观念与符号互动论的客体观念在基本层面上是一致的,我们可以说,它在

一定意义上是符号互动论的客体观念向艺术领域的推进。美学家一般主张艺术具有内在的本质,比如克莱夫·贝尔曾提出艺术是“有意味的形式”。但对贝克尔来说,艺术并没有什么内在固有的本质,只是人们将某些物品或活动命名为艺术而已。这里的命名过程就是人们对客体的解释和定义过程。人们大部分时候都会依据一些既有的标准如优美、崇高、伟大等等来命名艺术,但有时人们也会先将某些物品或活动命名为艺术,然后再去寻找理由论证其合理性。杜尚的《泉》和沃霍尔的《布里洛盒子》就是如此。杜尚将一个小便池命名为艺术,沃霍尔将商店里的布里洛包装盒命名为艺术,而这个小便池和包装盒对其他人而言,可能依然是小便池和包装盒。但是,艺术界接受了杜尚和沃霍尔的命名。那么,寻常之物为何会变形为艺术呢?对此,丹托提出了“艺术界”理论,迪基提出了“艺术圈”理论,以此来说明它们是艺术的理由。他们认为,它们之所以是艺术,是因为一种眼睛无法看到的语境。由此,那种语境就成了人们对这类作品命名时依据的规则。但这并不妨碍不知道或不接受这种新造规则的人把杜尚的《泉》依然看做小便池、把沃霍尔的《布里洛盒子》看做包装盒。不过通过杜尚和沃霍尔,我们却可以更清楚地看出,艺术就是人们对一些物品或活动的称呼和命名。艺术之所以是艺术,是因为它被人们称为艺术。这正是贝克尔的艺术标签论的要义所在。贝克尔最早在《局外人——越轨的社会学研究》中提出“越轨的标签”理论,此后,他将此扩展到了艺术。有论者曾指出:“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。”<sup>⑫</sup>贝克尔自己也承认:“尽管我在书中并未明说,但你可以将《艺术界》所呈现的合理地称作一种艺术的‘标签’理论。”<sup>⑬</sup>就此而言,我们可以说,无论是贝克尔的艺术观念,还是他的越轨观念,都是符号互动论视野下的客体向具体社会领域的推进,它们的意义都是在社会互动中形成和转化的。对此,贝克尔曾有明确的表述:“在每一个个案中,工作的一部分就是为现象贴上标签。那也就是,一起工作的人在工作中为他们制作的东西创造一个名字,以及为那个事物是什么创造一个定义——在一种情况下(正如你说的)作为一个坏东西(越轨),在另一种情况下则作为一个好东西(艺术)。”<sup>⑭</sup>

艺术的意义和性质并不是内在固有的,而是人们赋予的,因此也是一直在流变的。阿克瑞奇对罗吉尔·梵·德尔·魏登的画作《最后的审判》的研究正好可以为我们提供这样一个范例。这幅画创作于四百多年前,一直湮没无闻。有一天,一位年轻艺术专家发现了它,并称赞它是伟大的作品。通过牧师布多的极力阐扬,它被带入了其他艺术家的视野。在布多牧师眼中,它是宗教作品,只有依靠圣经才能得到理解,它是表现性的,能激发人们的宗教情感。19世纪晚期,为了运往巴黎展览,这幅画作曾被锯成两半,并被重新描画。在“二战”期间,对画作的意见分成了两派:政府的意见是希望将它放在原地,对它进行忠实于历史的修理;商人的意见是将它放在更好的地方,以便吸引游客。商人的意见最终占了上风。于是,这幅“宗教画”就变成了具有“纯粹之美”的画作,它的功能也发生了变化:之前,它是使宗教荣耀的,现在,它可以让疲倦的旅客欣赏美,获得休息。可见艺术品的性质是一系列社会角色协商的结果。佐伯格对此就曾评论说,阿克瑞奇“展示了艺术品在不同个人或团体眼中的转变,每次转变都是在他们的利益的语境中发生的,无论这种利益是意识形态的、审美的、经济的或者是作为市民振兴主义的一部分”<sup>⑮</sup>。由此我们可以清晰地看到人们是如何在互动中赋予和改变这幅画的意义。

## 二、参与“内在对话”的艺术家

米德曾区分人类社会的两种互动形式,即“姿态对话”和“使用有意味的符号”。布鲁默在

此基础上区分了非符号互动和符号互动，他说：“当一个人直接对另一个人的行动作出反应、而不对这种行动加以解释时，出现的就是非符号互动；符号互动则包含着对这种行动的解释。”<sup>⑩</sup>对此，布鲁默曾举例说，如果一个拳击家反射性地自动抬起胳膊抵挡对手的打击，那就是非符号互动，而如果他将对手的打击识别为假动作，那他参与的就是符号互动。所以，这里的关键就是，人们对于他人的行动会有一个解释和定义过程，在此基础上，他们才会决定采取何种行动来参与互动。米德曾提出“采取他人角色”的观念，即人们在采取行动前，会换位到他人的角度进行思考，预想他人的反应，尔后调整自己的行动路线。就此，布鲁默说：“在互动过程中，人们必须互相考虑对方正在做什么或者将要做什么，他们不得不根据他们所考虑的东西指导他们自己的行为或者对待他们的情境。因此，其他人的活动便作为积极因素进入了他们自己的行为的形成过程。”<sup>⑪</sup>贝克尔十分熟悉布鲁默所说的符号互动，在《艺术界》中，他也曾相似地宣称：“人们不仅将自己的冲动考虑在内，也会将想象中的他人对他们可能采取的各种行动的反应考虑在内，就这样，人们逐渐形成了行动路线。”<sup>⑫</sup>

贝克尔将米德和布鲁默一般化的符号互动推进到了特殊的艺术领域，以此来理解艺术家在创作艺术品时的选择。在这个过程中，一方面是其角色“在场”时，艺术家会与他们发生直接的面对面的互动，这种微观的人与人之间的互动，在艺术界中屡见不鲜，比如毕加索利用计谋让丢丹师傅制作他的鸽子版画，再如诗人罗宾森·杰弗里在编辑的建议下对《双斧》中的诗句进行修改。这种微观的人与人之间的互动，正是符号互动论最为擅长的领地。但另一方面，更值得我们注意的是，当其他角色“不在场”时，艺术家依然会将他们可能的反应考虑在内，而这种发生在艺术家心中的“内在对话”，也会深刻地影响艺术家所做的选择。对此，贝克尔说：

艺术家问他们自己：“如果我这么做，它看上去对我、对其他人会怎样？”他们也会问自己，如果他们那么做，资源是否会随手可得，他们依赖其合作的其他人是否真会合作，国家是否会插手，如此等等。简而言之，他们采取任何一个或所有参与进合作网络的其他人的视角（通过这个合作网络，作品能够被完成），并调整他们正在做的，以便多少能轻易地和其他人心里想着做的事情合拍。或者，他们不会调整，懂得自己很可能要为此付出代价。<sup>⑬</sup>

在这里，米德“采取他人角色”图式中的“他人”，被贝克尔细化成了艺术界合作网络中的所有角色，这将米德的图式大大地丰富化和复杂化了。举例来说，如果这种角色是顾客，那么艺术家在创作时会将其考虑在内。对此，贝克尔说：“我创作的绘画的尺寸，正好是人们通常为了那种用途而购买绘画时所需的尺寸，在创作它时，我采用的主题和风格，差不多也是满足人们那种用途的绘画在制作时常用的。”<sup>⑭</sup>如果这种角色是国家，艺术家与之进行的内在对话就可能成为“自我审查”。比如，巴西音乐家在访谈中曾说：“这就是为什么很多人用英语作曲（而不是葡萄牙语），因为那样更容易通过审查。”<sup>⑮</sup>

由此可见，其他社会角色对于艺术家而言，是“不在场的在场”。这对艺术家创作的艺术品的最终形态会产生影响。穆克吉曾经研究过电影系的学生，表明他们会以玩游戏的方式来练习这种将合作网络中其他角色纳入的“内在对话”：“他们以玩游戏的方式学习将想象的其他人的反应纳入他们的决策，以此来练习用电影惯例进行思考。……学生在玩电影制作的游戏时会描述他们将去做什么，其他学生则通过评论预示其他电影界参与者的可能反应，他们会讨论这个想法的可行性和可能的效果。”<sup>⑯</sup>

这种内在对话当然会对艺术家造成束缚。埃斯卡皮曾意识到作家和读者之间的这种内在

对话的束缚性：“如果作家作为普通人和艺术家，头脑中应该有自己的读者大众，应感到自己与他们是息息相关的，那他就会有这样的危险：过分清晰地意识到这个大众对他划定的条条框框。”<sup>②3</sup>但在贝克尔看来，这只是事情的一方面；另一方面是，在艺术家与艺术界进行这种内在对话时，他们也会对其视而不见。贝克尔说：“尽管艺术家在艺术时刻通常会把想象的艺术界其他成员的反应考虑在内，他们有时也学着对他们视而不见。他们也学着去忽略那些不属于那个艺术界的人的反应。”<sup>②4</sup>正因如此，他们才可以有所创新。比如莱利·克拉克的摄影集《塔尔萨》包含了吸毒者的照片，而那些人是他认识的朋友，克拉克却忽略了他们可能的反应。由此可见，通过将潜在参与者排除在内在对话之外，艺术家可以制作出创新的作品。由此我们可以看到，艺术家“内在对话”的灵活性在于，既会考虑参与者的视角，也会为了创新而全然不顾。这种艺术家的“内在对话”，从一个更深的层面上表明了艺术家的创作在本质上是一个社会过程。对此，霍尔和尼兹指出：“许多编辑过程就发生在艺术家的头脑中，因为艺术家已经内化了艺术世界的惯例，创作艺术作品本质上则是一个社会过程。”<sup>②5</sup>

法恩和费尔斯曾指出，符号互动论在分析文化生产时，倾向于将它“作为一个微观社会学的问题”，探讨的是“文化如何在实践中通过相连的互动和协商的惯例创造出来”<sup>②6</sup>。但在这里，我们可以看到，贝克尔所探讨的艺术家纳入“内在对话”的这些“不在场”的角色，囊括了艺术界合作网络中所有的角色，其中不仅有微观的辅助人员等角色，还会有宏观的国家等角色，这在一定程度上突破了符号互动论最专长的微观领域，而将其推进到宏观领域。

### 三、遵守惯例与违背惯例

在符号互动论看来，社会行动的主导部分是以重复出现的联合行动模式的形式出现的。就此，布鲁默曾说：

在人类社会、尤其是在一个秩序既定的人类社会中，社会行动的主导部分是以重复出现的联合行动模式的形式存在的。在人们互相针对对方进行活动的绝大多数情境中，他们都预先具有对应当如何活动以及其他人将如何活动的确实可靠的理解。他们都共享在参与者的行动中被预期的东西所具有的、共同的和预先确立的意义。因此，每一个参与者都能够根据这些意义引导他自己的行为。<sup>②7</sup>

但与此同时，它们并非一成不变：“这些作为已经确立和重复出现的联合行动之基础的意义本身，既受到人们的约束或巩固的影响，也受到他们原本的不满或漠不关心的影响；它们既可能受到挑战，也可能得到认可，既可能被人们漠不关心地忽略过去，也可能被注入新的活力。”<sup>②8</sup>可以说，这就是符号互动论视野中的社会生活：它既有重复，但也不乏新变。对此，布鲁默曾总结说：“社会行动可以纳入两个一般范畴：一致性，以对结构的遵循为标志，越轨，以对它的偏离为标志。”<sup>②9</sup>

贝克尔在艺术界中讨论的惯例以及对惯例的违背，同样体现了这样的基本观念。符号互动论者曾发展了“社会界”的概念，它的组织化程度高于社会运动，而低于正式的组织。在霍尔和尼兹看来：“社会界的概念描述了一个松散的人际网络，在其中的人们都有多种相互关系。不论是在空间上还是在成员组成上都没有清晰的边界。”<sup>③0</sup>艺术界就是这样的“社会界”。在这种偏于松散的艺术界中，艺术家处于和各种角色的互动中，他们一起参与艺术这项集体活动。

那么,这些人如何协调他们的活动呢?最终的作品又如何制造预想的效果呢?贝克尔认为那是因为惯例。霍尔和尼兹曾指出,“在艺术世界这样缺乏清晰的成员与权威关系的社会组织形式中,惯例显得尤其重要”<sup>③</sup>。在贝克尔看来,“惯例”是一个非常重要的观念。贝克尔说:

这本书所提供的一般化回答是,他们是通过使用常规理解来完成此事的:他们对于进程(他们是其中一部分)的常规理解,对于制造所需结果通常采用方法的常规理解,对于每个参与其中的人的权利、义务和职责的常规理解,对于使合作成为可能而所需的所有其他事情的常规理解。<sup>④</sup>

戴安娜·克兰指出,艺术界既有文化的成分,也有社会的成分<sup>⑤</sup>。与此相应,贝克尔讨论了艺术界中的两种惯例。首先,是艺术惯例。通过艺术惯例,艺术家可以激发观众相应的情感反应。比如,史密斯曾经分析过诗歌结尾的各种手法。一种是形式结尾,如十四行诗的第十四行即结尾;一种是内容结尾,如使用和结束相关的词汇(“最后的,完成的,结束,停止,静寂,不再”)或事件(“睡眠、死亡或者冬天”)。其次,是合作惯例。贝克尔认为,“通过参照常规的做事方式,艺术家可以迅速地做出决定,轻松地完成筹划,所以,他们可以将更多的时间花在实际工作中。惯例使艺术家和辅助人员之间简单、有效的合作活动成为可能”<sup>⑥</sup>。贝克尔认为,为了协调一致,人们可以在每一次活动开始之前,都商量如何进行合作,但在现实中,却很少会如此,人们往往不必沟通就能协调一致。这是如何做到的呢?在贝克尔看来:“我们的方法是参照这个问题过去的解决方式,这是所有参与者都心知肚明的,并且他们知道其他人也耳熟能详。”<sup>⑦</sup>

惯例会对艺术活动产生重大影响。吉尔莫曾通过研究表明,在每个艺术界中,“惯例的程度会影响对于精湛技艺和创新的强调程度”<sup>⑧</sup>。当音乐活动高度惯例化时,即参与者都遵守惯例时,他们就会用限制很严格的形式来实现他们的音乐观念,这时,美学的重心就是精湛的技艺,或者说“把事情做好”。与此相反,当音乐活动惯例化程度很低时,即参与者没有多少惯例可以遵守时,限制就少了很多,这时美学的重心就是创新,或者说“把事情做得有所不同”<sup>⑨</sup>。这生动地展示了,惯例对于艺术界中参与者的深刻影响。

当然,惯例并非巨细无遗,它依然为艺术家的自由发挥留下了空间,比如乐谱。与此同时,惯例也并非不可违背,有的艺术家还是会故意违背惯例,这带来了创新,但是代价也很大:“或者是更多的努力,或者是你的作品更少的流通。”<sup>⑩</sup>因此,无论是遵守惯例,还是违背惯例,其实都是一把双刃剑。对于前者而言,合作更容易进行,但作品的创新之处却因此受到了限制;对于后者而言,合作更难进行,但作品却可能会因此有创新之处。无怪乎贝克尔说:“和现存的惯例决裂,和它们在社会结构和物质制品中的表现形式决裂,这会增加艺术家的不便,并且减少他们作品的流通性。但与此同时,这也增加了他们选择不合常规的替代方式的自由,增加了他们从传统方式中充分脱离出来的自由。”<sup>⑪</sup>

因此,从惯例角度看,艺术品绝非是“全新”的,也绝非是“全旧”的,在里面“新”和“旧”混合在一起。贝克尔说:“每一件艺术品都创造了一个世界,它是大量常规材料和一些创新材料的结合,在某些方面独一无二。没有前者,艺术品就变得难以理解,没有后者,艺术品就变得索然无味、毫无特色。”<sup>⑫</sup>埃斯卡皮也曾有相似的论述,他认为,人们共同的价值信念“是该集体的正统观念的基础,但同时也是异端邪说和离经叛道之论的支点,不过,异端邪说也好,离经叛道之论也好,永远只是相对的偏离,因为绝对的偏离是荒谬的,是不能为人们所理解的”<sup>⑬</sup>。

最后,我们还可以简要提及的是,在符号互动论的视野中,互动具有多样性。而在艺术界

中的互动正好展示了这种多样性。

布鲁默曾说：“符号互动论将对其他人行为的解释和定义的过程放在人类互动的核心，因此，它可以囊括全部类型的人类互动的一般形式。它相等地拥抱了诸如合作、冲突、主导、剥削、共识、歧义等关系。”<sup>④2</sup>这句话看似平常，但却是以很多社会学理论为靶子的。因为很多社会学家都将某种互动形式作为他们眼中的社会图景。比如布尔迪厄，他眼中的社会图景是被竞争所主导的零和游戏。再比如科塞，他将冲突作为社会的基本图景。他们都忽略了社会互动的复杂性。对此，布鲁默一针见血地指出：“他们巨大的危险存在于将来自对仅仅一种互动形式的研究的形象强加于人类互动的多样性上。”<sup>④3</sup>

我们可以说，贝克尔的艺术界中的互动正好与符号互动论主张的互动多样性一致，它并没有将某一种互动形式作为艺术界的基本图景。曾有不少学者认为布尔迪厄的艺术场充满了冲突，气氛紧张，而贝克尔的艺术界充满了合作，一片融洽。这种观点忽略了贝克尔艺术界中互动的多样性。艺术家和辅助人员之间有合作，比如毕加索关于鸽子的平版画在丢丹手下成为现实，但他们之间也有冲突，比如雕刻家要求平版印刷匠按照一定方式印刷，但由此会在印刷时留下滚轴的痕迹，而这是技艺差的标志，所以他们拒绝这么做。其实，贝克尔对艺术界中冲突的论述是系统的，从生产阶段的物料供应商、辅助人员，到分配阶段的画廊主、经理人和博物馆馆长，再到国家政府等，都可能与艺术家有不同的利益诉求，因此也可能会发生冲突。因此，贝克尔才说，尽管“一个艺术界的参与者对于完成工作有共同的利益”，但是，“他们也有潜在的相互冲突的个人利益。事实上，不同种类的参与者之间的冲突是长期的和传统的”<sup>④4</sup>。所以，贝克尔的艺术界中既有合作，也充满了冲突。可以说，贝克尔的艺术界中互动的多样性，与符号互动论视野下的社会互动多样性是一致的。

## 结 语

总而言之，贝克尔的艺术社会生动地展示了符号互动论视野下的艺术图景。在某种意义上，我们可以将此理解成符号互动论的社会图景向艺术领域的迁移。对符号互动论而言，客体的意义是社会建构的，对贝克尔而言，艺术是社会建构的，是一种标签。对符号互动论而言，与其他角色的互动需要预测他们的反应，尔后采取行动；对贝克尔而言，这就转换成了艺术家的“内在对话”，他会考虑艺术界合作网络中各个角色的诉求，而后形成自己的行动路线。对符号互动论而言，社会行动大部分具有重复性，偶尔会有新变；对贝克尔而言，大部分艺术家大部分时间都会遵守艺术界的惯例，但偶尔也会违背。对符号互动论而言，社会互动具有多样性，贝克尔的探讨的艺术家与其他各种角色的互动，正好展示了这种多样性。

基于此，我们可以说，贝克尔将符号互动论推进到了艺术领域。这具有两方面的意义。首先，是从美学角度来看，这带来了对艺术的新认识。艺术品不再具有什么内在的性质，艺术家也并非独自一人创作，而是在与其他人的互动中创作的，尤其是他的“内在对话”从更深的层面上揭示了艺术家的社会性。其次，从社会学角度来说，贝克尔将符号互动论推进到艺术领域，扩大了符号互动论的适用范围，与此同时，我们还需要注意到，在这个过程中，贝克尔并非机械地将符号互动论推进到艺术领域。在对艺术进行研究时，他还对符号互动论有所发展。符号互动论一般被认作是微观社会学的，注重面对面的互动，但贝克尔在艺术界中探讨的国家等角色则是宏观的，并且这种宏观因素也会参与到艺术家的“内在对话”中去。这在一定程度上弥合了微观和宏观之间的鸿沟。

当然,贝克尔将符号互动论推进到艺术领域,也有其问题。首先,从美学角度说,贝克尔眼中的艺术图景,在某种程度上是符号互动论眼中的社会图景在艺术领域的呈现,在“艺术=客体”、“艺术家=社会中的人”这样的等式中,艺术的特殊性并没有获得更充分的讨论。其次,从社会学角度说,贝克尔的艺术社会学由于深受符号互动论影响,所以,它也就带有这种社会学方法本身的缺陷。比如,尽管我们刚刚提到贝克尔对宏观的关注,已经大大推进了符号互动论,但是,这在很多社会学家眼中仍然是不足的。佐伯格就曾批评说:“贝克尔很少留意社会和国家这样无所不包的宏观结构,在其中,这些艺术界发挥着作用。并不是说,贝克尔没有意识到国家在提供机会和限制中的重要性,而是他倾向于将其归为‘其他艺术界参与者’。”<sup>⑤</sup>由此我们可以说,这样的理论图景留给贝克尔关注宏观、结构等因素的空间,毕竟还是相对有限。

- ① Howard S. Becker & Michal M. McCall (eds.), *Symbolic Interaction and Cultural Studies*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1990, p. 4.
- ② Samuel Gilmore, “Art Worlds: Developing the Interactionist Approach to Social Organization”, in *Symbolic Interaction and Cultural Studies*, p. 148.
- ③ <http://howardsbecker.com/photos.html>.
- ④ Richard Peterson, “Cultural Studies through the Production Perspective: Progress and Prospects”, in Diana Crane (ed.), *The Sociology of Culture: Emerging Theoretical Perspectives*, Oxford & Cambridge: Blackwell, 1994, pp. 181–182.
- ⑤⑬⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟④ Howard S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2008, p. xi, p. 200, p. 201, pp. 190–191, p. 208, p. 204, p. 30, p. 56, p. 56, p. 33, p. 34, p. 63, p. 229.
- ⑥⑧⑩⑬⑰⑱㉓ 布鲁默:《论符号互动论的方法论》,霍桂桓译,载《国外社会学》1996年第4期。
- ⑦⑩⑫⑬㉑ Herbert Blumer, “Sociological Implications of the Thought of George Herbert Mead”, *American Journal of Sociology*, Vol. 71, No. 5 (1966): 535–544.
- ⑨ 朱光潜:《谈美》,中华书局2010年版,第2页。
- ⑫ 于长江:《不期而遇——社会学对于艺术的几个切入点》,载《美术研究》2006年第2期。
- ⑬ <http://home.earthlink.net/~hsbecker/articles/mozart.html>.
- ⑭ 引语出自2012年6月22日个人通信。
- ⑮⑯ Vera Zolberg, *Constructing a Sociology of Arts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 93, pp. 124–125.
- ⑰ 卢文超:《社会学和艺术——霍华德·贝克尔访谈》,载《中国学术》第34辑,商务印书馆即出。
- ⑱⑳ 罗贝尔·埃斯卡尔皮:《文学社会学》,符锦勇译,上海译文出版社1988年版,第26页,第124页。
- ㉑⑳⑳ 约翰·霍尔·玛丽·尼兹:《文化:社会学的视野》,周晓虹、徐彬译,商务印书馆2009年版,第266页,第253页,第253页。
- ㉒ Gary Alan Fine & Corey D. Fields, “Culture and Microsociology: The Anthill and the Veldt”, *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Vol. 619 (2008): 130–148.
- ㉓ Diana Crane, “Art Worlds”, in George Ritzer (ed.), *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*, Malden: Blackwell, 2007, p. 177.
- ㉔㉕ Samuel Gilmore, “Schools of Activity and Innovation”, *Sociological Quarterly*, Vol. 29, No. 2 (1988): 203–219.

(作者单位 东南大学艺术学院)

责任编辑 张颖