

[首页](#) >> [艺术学](#) >> [原创文章](#)

艺术社会学研究概观

2019年12月04日 11:24 来源：中国社会科学网-中国社会科学报 作者：原百玲

字号

[打印](#) [推荐](#)

20世纪60年代以来，艺术社会学在欧美学界发展成一门独立的学科。它将整个艺术界作为研究对象，拓展了艺术研究的内容，开创了艺术研究的社会学范式，取得了丰富的研究成果。总结国外艺术社会学研究的经验和方法，对于中国艺术学的发展具有相当大的借鉴意义。

运用社会学方法探究艺术现象

从广义上说，艺术社会学涵盖了所有有关艺术和社会关系的研究和论述。早在18、19世纪就有对相关问题的讨论。卢梭、席勒、黑格尔等的美学论著从整体论的视角论述艺术和社会历史状况的关联；托克维尔、丹纳、孔德等社会学家则自觉地借鉴了实证哲学和经验观察的方法，并将其运用在艺术研究中。不过，二战之前，大部分有关艺术的社会研究并没有明确的学科意识和方法论的界定，它们隶属于艺术史、美学、艺术批评、哲学和社会学等不同学科和领域。

20世纪60年代以来，由于艺术市场日趋理性化以及艺术家群体的职业化和艺术制度化等现象的发展，越来越多的社会学家投入到艺术研究中。加之艺术实践逐步普及化，艺术活动也不再局限于少数精英，而是涉及广泛的群体，这也让艺术社会学的实证研究扩大了疆界。同时，政府对艺术界的介入程度也日益提高，如对艺术生产的干涉、为艺术家提供社会保险和社会福利以及对艺术劳动市场的干预等，也大幅提高了艺术社会学研究的需求。（胡伟：《战后法国社会学的发展》）在这一背景下，艺术社会学在两个研究点上实现了质的突破，一是不再将艺术视为纯美学的范畴，二是认为艺术的价值并非是绝对的，这两个重要突破是艺术社会学这门学科形成的重要契机。

正是在这一时期，在艺术社会学领域形成了以霍华德·贝克尔、理查德·彼得森为代表的美国学派和以皮埃尔·布迪厄、雷蒙德·穆兰为代表的法国学派。（何蓓：《法国艺术社会学批判》）在研究对象上，两大学派学者均立足于艺术的社会属性，关注艺术作为一般的社会活动在生产和消费层面表现出来的特征。在研究方法上，他们开始自觉地运用统计学、访谈、田野调查等社会学的方法探究艺术现象。在具体研究中，社会学家强调艺术的社会植根性，主张艺术的本质属性是由社会建构的，艺术根植于社会。进而他们将问题意识转换成“作为社会的艺术界”，或“艺术界”（art worlds）的概念，认为艺术机制（如艺术市场、艺术家行业的专业化、博物馆）及客体（艺术品）等要素整体构成了艺术的存在。两大学派的学者大都是社会学家，他们在研究对象与研究方法上的自觉，使得艺术社会学逐渐与艺术史、文化史、文艺批评和美学相脱离，成为一门独立的、具有科学性的学科。

作为一门学科，艺术社会学需要解决的首要问题是：“艺术”何以成为“社会学”的对象？艺术作品是否具有足以让社会学进行分析的社会事实？这一问题背后隐含的障碍是艺术作为一种审美活动，具有超越时空的审美属性，不可与一般的物质活动等同起来，因而无法作为社会学研究的对象。对此，布迪厄从历史主义的视角解构了将艺术视为纯粹审美对象的做法，他以19世纪中叶法国文坛“文学场”的形成为例，具体说明了纯粹美学是如何在社会空间中被发明出来的，以及社会历史对艺术、审美趣味的建构作用，动摇了传统美学的本质主义艺术观，为从社会学角度研究艺术开辟了道路。

此外，贝克尔在《艺术界》中则进一步论述到，艺术作品的审美特质本身就是比较独断的，它更多地依赖于社会共识。彼得森、盖瑞·法恩、大卫·格拉齐安等学者从音乐、

民间艺术角度出发讨论了艺术的本真性（authenticity），发现“本真性”并非是内在于它们的性质，而是一种获得社会各方一致赞同的建构。贝克尔还提出了“艺术界”的观念，将艺术创作视为一项集体活动，进一步明确了作为艺术社会学研究对象的“艺术”。1988年《艺术界》一书被翻译为法文，更加确立了将“艺术界”视为一个整体的研究角度，也启发了法国学界对艺术界内部生态更加精细的探讨。

开创艺术研究的社会学范式

由于艺术社会学将整个艺术界作为研究对象，社会学家在生产者（艺术家）、传播中介（艺术机构和市场）以及接受者（大众）三个方面拓展了艺术研究的内容，开创了艺术研究的社会学范式。

首先，从艺术生产的角度出发，社会学家不再把“艺术家”看作天赋异禀的“天才”，而是立足于其社会属性，重点考察艺术家群体的社会出身、职业化程度、教育背景、经济收入、谋生方式等议题。正如布迪厄所说，艺术家不过是某种社会角色的行动者，只是填充其社会位置。同样，在贝克尔那里，艺术家乃是“有所创造的工人，他们的创造绝非神秘力量的作用，而是无名的合作者相互协作的产物”，不仅包括艺术合作者以及编辑，还有批评家以及许多默默无闻的工作人员。

贝克尔的“集体活动”论影响了很多美国社会学家，斯蒂芬·杜宾的《缪斯的官僚化：公共资助和文化工人》及朱迪斯·阿德勒的《办公室里的艺术家：学院艺术现场的民族志》均是从集体活动的视角探究艺术家的活动。罗伯特·福克纳的《音乐市场：好莱坞电影工业中的作曲家及其职业生涯》分析了电影作曲家的社会网络和职业生涯。朗夫妇（格拉迪斯·恩格尔·朗和库尔特·朗）的《刻进记忆：艺术名声的建立和延续》论证了艺术家的名声同样是一种社会建构。穆兰在20世纪80年代对法国艺术家群体进行研究，主编了《艺术家：社会形态论》一书，调查了大量专业性艺术类出版物，探究了艺术家的职业化程度。此后，门格尔以系列著作阐明了艺术家职业化的条件与就业市场结构间的关系，其最新著作《创作者工作：不确定性当中的自我实现》以“不确定性”为轴心，整合经济学与社会学视角，讨论了艺术行业的行动、社会互动及其经济意涵。新一代年轻学者还对艺术家的生存状态进行了更为精确的研究。

其次，从艺术流通角度，艺术作品从生产到接受要经过流通才能进入大众视野。流通领域作为一个“中介”，包括艺术机制（市场、机构和文化政策）、社会文化环境、艺术收藏等，这也是艺术社会学考察的重要组成。通过对这些中介机制的研究，能够使我们把握艺术作品在流通环节所受的各类限制，以及作品对不同行为者产生的物质和象征性影响。

穆兰的《法国的绘画市场》专门考察了艺术家与艺术机制的关系，包括艺术家、订购方、美术馆、画廊、收藏家在内的行为者如何影响了艺术竞争，又如何塑造了各类机制之间的共识。此外，乔治·杜比、克里斯托弗·夏尔勒更关注社会文化环境的复杂性。在文化政策、文化体制研究方面，有杰拉德·莫尼埃的《法国大革命至今的艺术与机制》。多米尼克·普罗对美术馆的出现和发展进行了梳理，代表作是《博物馆、民族与文化遗产》。菲利普·乌尔法利诺研究法国当代艺术领域的公共政策，2004年出版了《文化政策的发明》。美国在艺术机构研究方面的代表则是怀特夫妇的《画布与生涯：法国绘画界的机制转换》，此书探究了法国印象派的兴起与市场的关系。

再次，在艺术消费阶段，社会学家倾向于把观众看作一个社会范畴，对各类观众的不同趣味和品味进行探究。他们认为观众的趣味不完全是个人偏好或消遣，而是一种社会的建构，个体在趣味上的差异和不同类型与其所属的社会阶层直接相关，并体现出某种规律性。

布迪厄的《区分：判断力的社会批判》首先探究了趣味的社会生成，认为各种艺术趣味代表了不同阶层场域的象征资本，人们在各资本形式中的排序、占有资本的数量，以及该阶层的职业模式等，决定了他们特定的审美偏好。在文学接受方面，约瑟亚探究了阅读的社会学。他在《解读阅读》中对阅读行为中的判断能力、判断模式和阅读策略进行了研究。此外，这一领域还有罗杰·夏尔提耶的《法国旧制度时期的阅读与读者》、杰拉德·莫格尔等人的《阅读史》等重要专著。美国的学者更加侧重于研究“趣味”问题。里奈斯在《趣味制造》中描述了美国社会趣味的变化呈现出一定的规律性，即高雅趣味和低俗趣味的人会联合对抗中产趣味。此外涉及观众趣味研究的还包括赫伯特·甘斯的《流行文化和高雅文化》对美国观众品味的分类，大卫·哈勒的《内视文化：美国家庭中的艺术与阶级》对纽约家庭中艺术品的研究，以及彼得森有关音乐趣味的多篇文章。

简要概述了艺术社会学研究的脉络之后，我们不难看出，社会学家往往从社会建构的角度重新审视艺术家、艺术品、观众以及艺术本身的属性等问题，并取得了相当丰富的研究成果。不过，这些研究由于严格遵循社会学的客观性研究立场，往往抹煞了“艺术的特殊性”“意义和价值”等审美属性和价值属性问题。在这一方面，温迪·格里斯伍德主张将人文学科的研究纳入进来。薇拉·佐尔伯格同样呼吁人文学者和社会学者应该互相学习，在确认艺术对象独特性的前提下，发挥社会学的想象力。海因里希也提出了未来的艺术社会学应兼容艺术的“价值性”与“规范性”，即从实用主义出发看待艺术对价值属性的需要，从规范的角度观察这些价值所具有的功能。

结合中国的学术语境，笔者认为，艺术社会学研究对于中国艺术学界最有价值的地方在于它的“自反性”，即它不是一种简单的理论套用，也不是僵化的理论模型，而是依赖于对本土艺术案例的社会学调研，并在此基础上对中国艺术学进行多角度的研究。这就需要我们对中国的艺术进行更系统化的社会学调研，包括中国艺术家的职业训练、艺术机制、艺术市场、博物馆、收藏等领域的具体经验。这类具体的研究成果越丰富，我们才能越发清楚地意识到中国艺术体系及其机构的运作模式，进而分析中西艺术机制的异同。

（本文系广西高校中青年教师基础能力提升项目“巴克森德尔视觉文化研究”（2018KY0062）阶段性成果）

（作者单位：广西师范大学文学院/新闻与传播学院）

作者简介

姓名：原百玲 工作单位：

分享到：

转载请注明来源：[中国社会科学网](#)（责编：胡子轩）

相关文章