

邁向新藝術社會學

——提亞·德諾拉專訪*

盧文超

[提要] 提亞·德諾拉是新藝術社會學的代表人物。本訪談涉及的話題,包括她的新藝術社會學思想,她與阿多諾的學術關係,霍華德·貝克爾、布魯諾·拉圖爾、英國文化研究對她的學術影響,藝術社會學的發展歷程與不同側重點,藝術社會學與美學的關係,音樂避難所與音樂事件的關聯,音樂事件框架的普適性,埃克斯特大學的社會藝術小組等。

[關鍵詞] 提亞·德諾拉 新藝術社會學 音樂 人—物互動

[中圖分類號] J90 [文獻標識碼] A [文章編號] 0874-1824(2019)01-0060-10

盧文超:據我所知,對你而言,阿多諾是一個非常重要的學者。你與他的學術關係經過了三個階段。在第一階段,你的本科論文討論了他的《現代音樂哲學》(*Philosophy of Modern Music*),當時你是阿多諾的熱心擁護者。在第二階段,即 20 世紀 80 年代,當你在加州大學聖迭戈分校讀博士時,你告別了阿多諾。在第三階段,也就是大概 20 世紀末,你回到了阿多諾,還撰寫了一本名為《阿多諾之後:重思音樂社會學》(*After Adorno: Rethinking Music Sociology*)的專著。那麼,在這三個階段,對你而言,阿多諾是同一個阿多諾嗎?換言之,在你不同階段的思考中,阿多諾對你的意義是什麼?

提亞·德諾拉:如果可以從對我而言“這些年持續不變的阿多諾”開始回答這個問題的話……

我將阿多諾視為一個思想家,他致力於探究對“我們是誰,我們能成為什麼樣子”而言音樂的意義何在。我相信在我與阿多諾著作的變化關係中,這是我一直關注的問題。

我認為,隨著時間而改變的是我對“研究者可以做什麼,應該做什麼”的理解。這是從方法論角度回答你的問題。對我而言,理論和方法密不可分。因此,思考如何處理一個研究問題,或者一個哲學問題,也是在思考對這個問題以何種方式進行研究。

因此,在你所說的“第一階段”(當然是以“後見之明”回看這個階段),我認為我的本科論文是

* 本文係國家社科基金青年項目“當代英美文藝社會學思想研究”(項目號:16CZW012)的階段性成果,並得到江蘇高校“青藍工程”、東南大學“至善青年學者”支持計劃資助。

由觀念,而不是研究話題所驅動的。這就是我在阿多諾那裡發現的“非同一性”(non-identity)觀念。我的本科導師哈維·格里斯曼(Harvey Greisman)對我指導頗多。最近,在《理解現實:日常生活中的文化與感知》(*Making Sense of Reality: Culture and Perception in Everyday Life*)中,我對此又有討論。這個觀念表明,現實是複雜的、多面的、難以描述的,因此是衝突的根源。在當時,阿多諾的這個觀念,以及被我視為該觀念案例的約翰·凱奇的音樂,就是我想“為之吶喊”的東西。在當時,如果用課上的話來說,方法和研究問題的重要性比不上觀念。因此,在第一階段,我不太關注探討某個研究話題,而更關注以音樂史來闡明一種觀念。儘管我必須馬上聲明,當時我對此並無意識。

在“第二階段”,我更關注音樂對它的接受者的意義,而較少關注它對我或其他社會/音樂分析者意味著什麼。在此階段,我的主要關注點已與將音樂視為文本的觀念相去甚遠,因此,我研究的是音樂接受問題。最初是通過對貝多芬的研究,即《貝多芬與天才的建構:1792年到1803年維也納的音樂政治》(*Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*),後來則關注音樂接受和參與,即《日常生活中的音樂》(*Music in Everyday Life*)中的“可提供性/利用”(affordance/appropriation)模式。儘管阿多諾與一些音樂接受研究有關,但我認為大部分人傾向於認為,他主要關注的是音樂文本的分析與闡釋。在加州大學聖迭戈分校,我發現了研究即時交流活動的理論和技術。就此而言,我在加州的求學時光十分重要。因此,阿多諾退到了我研究工作的背景中。這段時間是1984年到1994年。

然後,當我開始研究日常生活中的音樂時,阿多諾重新浮現出來。這最初是一個緩慢和微妙的過程。我對音樂如何發揮作用的興趣實際上始於如何對它進行經驗研究。這不可避免地讓我回到了阿多諾的關注點,只是這次我研究的是具體的活動和真實的人。我在《日常生活中的音樂》將此稱為“小傳統”(the little tradition)。從那時起,我就回到了阿多諾,但是正如《阿多諾之後:重思音樂社會學》這本書的標題所暗示的,是以一種“阿多諾之後”的方式。現在,與其他研究者一起(主要是音樂治療和音樂社會心理學領域的專家),我試圖研究阿多諾以更抽象的方式所關注的問題。比如,《音樂避難所》(*Music Asylums*)對彼得(Peter)的音樂化意識的個案研究,或者對音樂如何“引領”個人和集體活動的研究,這是我與我的同事蓋瑞·阿斯戴爾(Gary Ansdell)正在合寫的《音樂康復之路》(*Musical Pathways in Recovery: Community Music Therapy and Mental Wellbeing*)所探討的話題。這將我們帶到了現在。

盧文超:可以看到,在你與阿多諾變化的關係中,或者說,在你音樂社會學思想的發展過程中,20世紀80年代中期你在美國的求學經歷非常重要。從那時起,你不再將音樂視為文本,而是轉向探討音樂接受問題。你曾說霍華德·貝克爾的《藝術界》在當時是一道分水嶺,那麼他對你有何影響呢?此外,可以講講當時美國藝術社會學的情況嗎?還有哪些學者對你有較大影響?

提亞·德諾拉:是的,音樂接受。但是,我認為我關於貝多芬的著作有時也可視為僅僅討論了音樂接受,還有貝多芬如何做事,這如何被人們所理解,以及這如何與更廣的物質生態和慣例生態相關聯。當然,貝多芬也會對這些產生影響。在這一點上,貝克爾的《藝術界》確實是一個重要的典範。無論是對我,還是對其他很多藝術社會學家,《藝術界》都是一道分水嶺。

我很幸運在加州大學聖迭戈分校讀書,那裡有一些很優秀的老師。其中一位是本尼特·伯格(Bennett Berger),他認識貝克爾,並且將他的著作介紹給我們。在我看來,當我們正在文化社會學領域探索自己的方法和話題的時候,本尼特教給我們的最具智慧的觀念之一就是:存在“可以進行

探討的”研究問題和“僅僅是理論性的”研究問題。

比如,在他的《論文化》(*An Essay on Culture*)一書中,伯格說:“文化與社會的結構劃分當然是一種‘分析性’劃分……在這種分析性劃分和它的最終失效之間有巨大的經驗研究的空間,可以探討個人行動(他們受到他們所嵌入的社會結構的限制和動機的限制)和可用的、可接近的文化和意識形態(這為行動提供支持,維持合法性)之間的關係。”

因此,伯格說的“巨大空間”所暗示的是我們曾誤將結構和文化(作為觀念)的問題轉換成純粹的理論問題。要做的是尋找探索這個空間的方式,即觀察具體的地方中人們所進行的活動,即以物做事和以藝術做事。換言之,這就是“世界”。這就是貝克爾對我所具有的分水嶺意義,它引導我關注社會生活。這種溫和的經驗主義允許我們觀察:當在情境和行動中探討我們的觀念時,它們意味著什麼。

不用說,當時我沉浸在貝克爾的著作中,它有助於我思考我的博士論文,即貝多芬偉大作曲家的名聲在歷史上是如何形成的。《藝術界》指向了我後來所思考的社會生態學,關於空間和空間中的位置(niches)如何製造和改變以及如何互相競爭,這就是為何我的這本書的副標題強調了“審美政治”。這種對網絡、空間、實踐和材料的關注也受到了科學研究著作的啟發,尤其是布魯諾·拉圖爾及其《行動中的科學》(*Science in Action*)。當時,他是加州大學聖迭戈分校的老師。

好吧,20世紀80年代,在藝術社會學領域,我幸運地遇到了布爾迪厄(他在1985年訪問過加州大學聖迭戈分校),維拉·佐伯格(Vera Zolberg),朱迪斯·巴甫(Judith Balfe),保羅·迪馬喬(Paul DiMaggio),威廉姆·韋伯(William Weber)和其他這個領域的重要學者。錢德拉·穆克吉(Chandra Mukerji)在加州大學聖迭戈分校教書,我也跟隨凱撒·格拉納(César Graña)學習。我還遇到了詹恩·帕斯勒(Jann Pasler),一個具有強烈社會學傾向的音樂學家。

或許,正如很多學者從那時起就講過的,這個領域或者致力於探索社會區分,它通過趣味和文化實踐而建立;或者致力於探索藝術形式如何在社會中形成,這具有較強的文化經濟學元素和對社會網絡的關注。當然,這對建立“從文本撤離”的藝術社會學是必要的。但與此同時,正如我們已看到的,有更多的東西要到來。換言之,關注藝術如何進入行動(更不用說具身化和感覺了),並且提供改變的機制。這是後來的事了。但是,20世紀80年代是一個讓人興奮的時期,因為我所提到的這些人以及很多其他人,比如理查德·彼得森(Richard Peterson)和溫迪·格里斯沃爾德(Wendy Griswold),正在開展新的研究。這些研究既可以解釋文化形式如何形成它們所是的樣子,也可以說明文化如何是一種社會結構過程的媒介。

盧文超:在你從第一階段向第二階段的轉變中,美國藝術社會學家發揮了重要作用。但是,正如你剛剛所說的,“有更多的東西要到來”。你在第三階段回到了阿多諾。與此同時,你的藝術研究焦點轉到了藝術在社會生活中的積極作用。用你自己的話來說,這意味著你以經驗的方式更多地關注“藝術引起了什麼”,而不是“什麼引起了藝術”。你說當你在加州大學聖迭戈分校讀書時,布魯諾·拉圖爾也在那裡,這很有趣。他對你有什麼影響,尤其是在你從“第二階段”轉向“第三階段”的過程中?還有其他理論家或理論在你後來的轉變中發揮過重要作用嗎?

提亞·德諾拉:我們和布魯諾·拉圖爾在一起的感覺很棒,就像和加州大學聖迭戈分校的所有老師在一起時那樣。他為人親切隨和,風趣幽默和充滿熱情。你知道,並不是每個著名學者都是這樣的。我肯定受到了他的《行動中的科學》和關於巴斯德的著作《法國的巴斯德化》(*The Pasteurization of France*)的影響。對我而言,探討“偉大的貝多芬”的“事實”是如何出現的,又是如何鞏固

的,這些思想源泉提供了視角和合法性。當時,音樂學主要探討偉大作曲家的經典作品。別忘了,那時我是個正在從事音樂學研究的學生,那些經典作品讓我感到自己的話題是“合法的”。他的著作對我的轉變也至關重要,因為他關注的是,簡而言之,事物(物品,也包括藝術品)如何被視為“行動”或引起行動。布魯諾·拉圖爾向我介紹了他的同事安托萬·亨尼恩(Antoine Hennion)的著作。現在他是我的一個親密同行。我借鑒了他的思考,特別讚賞他對音樂/社會事宜的“平衡”路徑。具體而言,就是他對中介物的理解。2015年,他的著作《音樂激情》(*The Passion for Music*)在勞特里奇出版社的“音樂與變遷”系列叢書中出版了,這是對他寫於1992年的著作的翻譯和重寫。

其他理論家?當然。在他們之中重要的是具有民族志方法傾向的學者,因此,加芬克爾(Harold Garfinkel),尤其是我之前的博士導師休·默漢(Hugh Mehan),還有一些在加州大學聖迭戈分校學習的人,比如阿隆·西庫里爾(Aaron Cicourel),都對我影響很深。我們已提到過貝克爾,他的所有著作都富有啟發。但是,在這裡我想到的是他對於社會“形成”,非正式學習和與事物、場景、人物的互動的關注(比如他論述“成為大麻使用者”的文章),以及這種互動如何是一種帶來變化的活動。我已在《理解現實》中闡述了這些理論為何重要。這些學者都在我們所談論的轉變中發揮了重要作用。

盧文超:在我看來,你與阿多諾的三種不同關係實際上意味著三種不同類型的藝術社會學。讓我們暫且稱它們為“傳統藝術社會學”,就像阿多諾的;“藝術社會學”,就像貝克爾和彼得森的;“新藝術社會學”,就像你的安托萬·亨尼恩的。對新藝術社會學,馬塔·赫爾羅(Marta Herrero)和大衛·英格里斯(David Inglis)在他們主編的《藝術和美學:社會科學中的關鍵概念》(*Art and Aesthetics: Critical Concepts in the Social Sciences*)中指出,在它的發展中你的地位非常重要。如果是這樣,你可以講講藝術社會學與新藝術社會學之間的區別嗎?可以說你的《貝多芬與天才的建構》主要屬於前者,而你的《日常生活中的音樂》主要屬於後者嗎?

提亞·德諾拉:好吧,這是個有趣的問題,也是個頗有挑戰性的問題。謝謝你!順便說一句,大衛·英格里斯曾是我在埃克斯特大學的同事,我也非常熟悉馬塔·赫爾羅。他們都在藝術社會學領域進行著讓人興奮的研究。

到現在為止,我們一直在談論我著作中的不同“階段”。我知道,我也將它們按照“階段”來談論,尤其是在與阿多諾的關係上。但是,現在你專門問我如何劃分不同類型的研究,因此,作為曾經的歷史社會學家,我會說,我們要對將著作/視角的類型劃分和分離為不同“階段”保持謹慎態度,並且對理解這些視角做什麼、能做什麼、不能做什麼、不做什麼的簡單化傾向保持謹慎。很久前,當在《貝多芬論壇》(*Beethoven Forum*)上撰寫關於貝多芬的文章時,我描述了我們如何需要“消解分期”,在那裡是說貝多芬的風格分期。但是,在更普遍的層面上,我們應該將“時期”或“階段”主要理解為一種回顧性的建構。

因此,很多人說,我關於貝多芬的著作是“文化生產”模式,它並沒有關注“音樂本身”,或者音樂在貝多芬的維也納“做”了什麼。事實上,正如我最近與我們“社會藝術小組”的一位博士後皮得羅·多斯·桑托斯·伯斯(Pedro dos Santos Bois)所討論的,我關於貝多芬的著作確實探討了音樂如何對貝多芬的同輩具有意義(或不具有意義),以及貝多芬和他的“輔助人員”如何用音樂做事。對行動機會、音樂參與機會和製作音樂的基礎設施領域的機會而言,它所產生的效果是實實在在的。這種視角是新的還是舊的?如果你問我,我會回答說,兩者都是。

現在,當我們說起《日常生活中的音樂》時,重心當然已經轉移了。現在,我們探討的是在日常

生活的場景和背景中利用音樂的方式,以及我們如何追蹤到它在人們的情感和具身化行為,渴望和互動中發揮作用的一些方式……這關注音樂每時每刻的“蹤跡”:音樂進入了人們的生活,有助於重新組織人類的社會存在。當然,這與我對貝多芬的研究有所區別。這種區別很可能來自這個事實,即在《日常生活中的音樂》中,我可以接觸到有血有肉的研究參與者,尤其是在那本書中所描述的微型民族志中,可以接觸到真實時刻的“人類—音樂互動”。在對貝多芬的研究中,這當然是不可能的,因為它所探討的時段是 1792 年到 1803 年。然而,我認為這裡有一個統一的因素:關注音樂如何製作、發行、接受和利用,將音樂視為一種變化的動因,即它提供了什麼,這些“可提供之物”如何在社會生活情勢中應用和產生影響。

因此,簡而言之,我認為我關於貝多芬的著作不僅是關於“音樂的社會建構”的,這種音樂的社會建構同時也是對社會關係的重新塑造,更重要的是,這也是對音樂參與和注意的模式與過程的重新塑造。這麼說,我認為可能也強調了,對我來說,沒有必要採取“反對”任何此前模式的立場。我們都在進行這項研究。在我看來,任何好的學術都應該汲取此前路徑中的積極方面,而不是試圖拋棄過去的東西,來創造全新的生境(niches)。我更願意認為我的著作是音樂社會學漫長傳統的一部分。人們曾經互相學習,現在也正在互相學習。

盧文超:我同意你所說的,“我們要對將著作/視角的類型劃分和分離為不同‘階段’保持謹慎態度”,在某種意義上來說,你的思想具有連續性。但正如你剛說的,從你的《貝多芬與天才的建構》到你的《日常生活中的音樂》,重心已發生變化。在我個人看來,在兩者之間存在著不可小覷的差別。請問美學在你的這兩部著作中發揮了什麼作用?在你看來,藝術社會學和美學之間的關係是什麼?換言之,當我們在藝術社會學領域從事研究時,應該如何處理美學問題?

提亞·德諾拉:當然,你說重心已經轉移是正確的。確實如此,我自己也這麼說過!因此,兩者之間當然存在差異,即便這並沒有大到足以構成不同“階段”的程度。這畢竟聽起來有些宏大和自負。我認為,確定時段、階段和時期等的活動肯定是“傳統史學”(我們或許可以這麼稱呼)的產物,這種觀念認為事物自然地發生,可以放入特定的括弧中。我認為,分期活動不可避免地與我們試圖以此方式理解它時所採用的敘事手段和眼光相連,並且被其所決定。當然,正如好多人認為的,真實的歷史更為混亂,並非總能呈現清晰的敘事線索。但是,我認為我已經離題了。讓我們回到你的問題……

美學?它與藝術社會學的關係?對藝術社會學……我曾經從兩個方向就此進行討論。首先是方法論上的。就此我們應該回到安托萬·亨尼恩的著作,他巧妙地指明了處理方式。有一次他指出:“在沒有可辨明的中介的情況下,嚴禁創造關聯”。在埃克斯特大學的“社會藝術小組”中,這成了我們的準則。我們開玩笑地將它稱為“亨尼恩定理”。很多不同的事物,如行動、詞語、感覺、符號,都與藝術和音樂具有關聯,可參見我的文章《音樂外的意義如何可能》(How is extra-musical meaning possible?)。一些可能是關於特定範例、文體、風格和音樂演出的價值,這些價值包括“重要”、“真理”、“本真”或“優美”。在我看來,從方法論上來說,音樂社會學或藝術社會學的工作就是緊跟/追蹤這些附屬物的製造方式,盡可能地理解如此這般的原因。在蓋瑞·阿斯戴爾和我最近關於心理健康醫院和社區中心音樂的著作中,我們對探究人們將音樂和其他事物聚到一起的“渠道”感興趣,無論是個體單獨進行的,還是集體一起進行的。我們關注了不同音樂和不同事物的美學觀念,關注了人們如何通過讓音樂和事物相互適應,從而讓音樂和事物同時發生改變。這種視角致力於對“當下歷史”(present history)按時間順序進行記錄,它需要研究者盡可能地保持思想開

放。儘管這很難完全做到,但卻具有一定程度的可能性。對“當下歷史”的關注也是對行動生態學的關注,這意味著研究者並沒有關於何為藝術中的“優”“劣”的成見,而是關注美學實踐和美學概念的歷史,包括它們相互競爭的歷史。這種關注可以將我們引向小型的、獨特文化的群體和個人生平過程。當然,這也會引向以美學為基礎的爭論,正如我在研究貝多芬在維也納的最初十年時所見到的。

第二個方向是觀念上的,也是政治的/政治性的。藝術社會學中的這種方法論立場可以用來更清晰地強調,為何在維特根斯坦(Ludwig Wittgenstein)的意義上,美學同時也是倫理學。因此,這更清晰地突出了藝術為何如此重要,以及藝術活動和作品為何從一開始就要受到審查。正如我的《日常生活中的音樂》和其他學者關於亞文化,日常生活文化實踐,當地的、衝突的意義製造的研究所表明的,藝術媒介經常提供了(或提出了)微妙的生存模式。因此,藝術可以被理解為事物的擴展網絡的一部分,它在個體之外,它創造了我們,並且讓我們獲得了生存、感受、思考、行動的方式。我們一起在這個世界上,或者,更確切地說,在一些世界上。我們通過與自己之外的事物的關係塑造了我們自己,這有點純塗爾幹的味道,不是嗎?在這裡尋找與塗爾幹的聯繫的話,如果我住在一個某種語言佔主導地位的地方,我需要找到那種語言解釋我的經歷的方式。毫無疑問,我的經歷的一些方面通過可用的辭彙獲得了“昇華”。與此相反,一些我已感到的東西——或許是在前意識的層面上——在談論時丟失了,或許變得難以找回。好吧,這就是我們與彼此之間的“協議”,以便獲得共同的文化。但是,這也意味著文化從根本上來說是充滿爭議的。我所說的對文化社會學家來說耳熟能詳,或者,至少這是我對文化社會學的理解。但是,我認為我努力要表述的論點是,如果我們——我的意思是人類,不僅僅是藝術社會學家——並不學習如何理解和尊重“當地的”、“土著的”和“獨特的”審美活動和審美衝動,比如你為何喜歡這種音樂而不是那首音樂,那麼我們很可能就會將自己隔離在一些重要事情之外。這些可以加深和拓展藝術社會學的次級領域。在這裡,我的意思是,藝術和類似審美的衝動/價值可以理解為來自我們在一起的方式,並且產生了這種在一起的方式。它們為行動分配了機會。它們可以製造相互的理解和同情,或者相反,誤解和敵意。想想戰爭時音樂的功能吧。我們需要盡力理解美學實踐如何重要和為何重要。我們有可能太過想當然地將一些界定為“不複雜的”或“沒技能的”,或者“不太複雜的”或“過於簡單的”。我們需要更加小心翼翼地對一種新的研究方式進行理論思考,它不是對藝術形式進行價值判斷,而是參與到藝術形式與實踐所具有的深層關聯中。這是與整體的一系列實踐、關切、潛能和狀況經常具有的關聯,在這種關聯中,藝術被人們熱愛和判斷。當然,作為具體世界的成員,我們社會學家難免受偏見的影響。這種偏見是我們的生存、協調和分享的裝備中的一部分……但是,我們需要重新恢復美學的觀念。這是浪漫主義之前所熟悉的觀念。換言之,美學即感官的科學,或者感受的科學。它不是關於被經典化了的作品的。

盧文超:在傳統觀點看來,藝術的效果來自它的美學品質,因此文本非常重要。這與拉圖爾所說的“技術主義”有關。有一些藝術社會學家卻認為藝術的效果只是來自人,這與拉圖爾所說的“社會學主義”相關。在後者看來,藝術的美學特徵就沒那麼重要。我觀察到你討論了人與物之間的互動中美學的作用,這意味著美學重要,但並非全部的故事。這是此前觀念令人興奮的發展。那麼,讓我們將注意力轉向人與物之間的互動。談論人與人之間的互動司空見慣,那麼,人與物之間的互動是如何發生的?人與物之間的互動與人與人之間的互動有差別嗎?

提亞·德諾拉:你現在提出了一個非常難回答的問題!讓我想想……我將從闡明我的立場開

始：在現代意義上，美學被理解為美麗或真實或本真性或善良，我認為最好將它理解為“新興的價值”(emergent values)。它們在特定的語境中形成，並且通過人與物的互動來理解。在這個過程中，它變得清楚，變得看上去真實。人與人之間的互動與人與物之間的互動是否有區別？有，但也沒有。說沒有區別，是因為在所有的互動中，我們都需要辨認並且盡力探查人(他們的身份、生平、生涯、能動形式、潛能、技能和實踐)與物(它們的身份、可提供性、生平、生涯和對實踐和行動的意義)的顯著特徵如何在人與物接觸的某種調適過程(tinkering process)中呈現出來；說有區別，是因為儘管物蘊含在人們做什麼之中，儘管它們確實會“行動”，比如，我最近陷入急流中，對物如何行動具有鮮明的、讓人驚恐的親身體驗，但是它們不能或不曾努力去“製造意義”，相反，它們“製造”可能會被視為原史領域(proto-historical realm)的東西。只要它們提供了認識和行動的模式、隱喻式理解的材料、對身體的限制、對力量的轉移，那麼，在談論和理解“什麼發生”和“如何發生”時，就可能牽涉到它們。我不確定我說得是否足夠清楚，或者這聽起來是否“有道理”？

盧文超：在我看來，你的“音樂事件”分析框架就建立在人與物的互動基礎上。對我們理解音樂而言，這個框架非常有效。這個框架是如何形成的？它是否建立在你自身經歷的基礎上？

提亞·德諾拉：坦率地說，或許還有點好辯地說，我已厭倦了那種空疏的分析。正如艾麗絲·默多克(Iris Murdoch)所說的，它們位於“概括性的錯誤層面上”。太多人都在論述：音樂做了什麼，它為何採取它的典型形式，它如何幫助或有助於變遷，更不用說音樂的意義可能或不可能是什麼了。我認為，這些探討都是毫無希望、毫無根基的。我不會告訴你我在這裡想到的是誰的著作，但我會告訴你，我自己也曾深陷在這種無效的方法論和理論之中。我認為，與“當下歷史”的觀念有關，我們可以追蹤微觀的時刻：在真實的時間，在真實的地方，通過真實的行動者，它們聯繫在一起，或沒有聯繫在一起。這意味著關注這種富有意義的網絡交織活動以及音樂如何被拖入這種交織網絡的中心：音樂在某個特定的時間與行動、思想、感受和集體活動關聯在一起……我的想法就是觀察音樂、人、物、實踐、表現媒介形式(諸如語言和姿勢)、身體等如何聚到一起：從時刻 A(之前的各種方面)拖入了時刻 B(這裡，現在這個時刻)，並且作為來自過去的事物進入了時刻 C(後來)。儘管這三個時刻之間的區分不可避免是人為的，有時也難以確指，但至少對行動中的音樂的關注變得更具體了。這有助於我們以一種生態學上有效的方式思考音樂如何進入我們(作為具有感受的人)的生活、行動(集體的和個人的)和經驗。

盧文超：近年你轉向了對藝術與幸福關係的研究，出版了《音樂避難所》和《音樂康復之路》等專著，並提出了“音樂避難所”的觀念。可以解釋下“音樂避難所”與“音樂事件”分析框架之間的關係嗎？

提亞·德諾拉：你肯定有超感覺！我剛剛完成一篇關於該問題的論文，它就探討了在挪威卑爾根格里格音樂學院(Grieg Academy of Music)那裡讓人深受啟發的發現。現在我是那裡的一個兼職教授。

因此，音樂事件追蹤音樂“進入”行動並且激發改變的時刻。我的文章題目為《我的邦妮寶貝》(My Bonnie Dearie)：有一天，有個人碰巧想起一首非常好聽的樂曲，是由羅伯特·彭斯(Robert Burns)的詩譜成的樂曲。這首曲子很特別，這個人很喜歡它演奏的方式，因此，他的腦海中經常浮現起這首歌。當時，他們正在陪一個患有老年癡呆症的家庭成員貝蒂。無論是對家庭成員，還是對老年癡呆症患者，重要和優先的考慮都是：保持日常生活的正常運轉，同時不陷入病人的憂慮、妄想和迷惑的漩渦中，這是一個挑戰。因此，這個人想，或許貝蒂知道這首歌，因為她對蘇格蘭詩歌很熟

悉。於是他們就哼唱起這首歌。貝蒂有了反應,甚至唱出了最後一句,沒有一點錯誤。這是一次愉快的交流,用一首新的曲子“修飾”了家庭文化。

後來,家人們想,如果貝蒂喜歡那首詩,或許可以給她讀讀,或許她自己也會喜歡讀。她可以嗎?他們試了試。效果超出了家人們的想像:貝蒂讀得很優美。於是,她的角色定位經過了一個重要轉變:在閱讀過程中,貝蒂不再是一個“老年癡呆症患者”,而是一個“可以優雅地閱讀詩歌,從中獲取樂趣、分享意義,並將快樂帶給家人”的人。音樂事件,尤其是音樂從過去的經歷/關聯中被召喚出來的特殊方式,被帶到了現在(哼唱)。後來,在進入將要發生的下一個事件時,這又再一次被喚起。

因此,音樂事件的三層時間框架對社會空間進行了新的修飾。在一種微觀的層面上,它對那個空間所做的是提供資源,人們能夠以之來生活和過日子。通過相互關聯的一系列活動,行為可能性有所改變,病人可以再次閱讀詩歌了。與此同時,空間中的事物重新安排的可能性也發生了變化,包括物質層面的事宜,比如將一本書從書架上取下,並且對它進行展示。換言之,在微觀的層面上,無論是對貝蒂而言,還是對她的家庭而言,她的居所都煥然一新了。它更像一個避難所,一個友善的地方,病人可以在那裡獲得快樂。不同類型的行為,不同類型的行動者,都可能影響社會環境,使它變得友善或惡意。這個模型是生態學的,它編織和更新了意義和實踐的網絡。

盧文超:因此,你的“音樂事件”分析框架對我們理解音樂的力量非常合適。它是否可以用於我們理解繪畫的力量?

提亞·德諾拉:對於繪畫?當然,為什麼不呢!我可以依據我的親身經歷設想這樣一個場景。

時刻1:我去愛丁堡的國家美術館參觀。它是免費的。每次經過這個城市,我都喜歡在裡面逛逛。我將很多東西“帶入”這次參訪中。讓我單獨拿一兩個出來說,它們會在時刻2中發揮作用。我很可能帶來了一些個人的和文化傳授的關於美的觀念,比如人的身體美和我對身體特徵的評價(這不是我們在傳媒中遇到的那種人們所說的偶像美)。我也帶來了一些可能模糊的、分散的、並未明確意識到的價值,比如,對細節的關注,或者與研究相關的“溫和的經驗主義”。因此,我進入了美術館。

時刻2:我走到了美術館後面。這是我第一次看到這倫勃朗的自畫像。這是他50歲的時候所創作的(1657年)。它實際上是一幅“十分逼真”的繪畫,我對它進行了非常切近和親密的觀察。我花了很多時間觀看這幅繪畫。我注意到有點球狀的鼻子,有點誇大的皺紋,或許最主要的,是眼睛。它們看起來聰明、憂傷、疲倦,是一雙即將步入晚年的眼睛。時刻1中的一些事開始在此發揮作用:我自己身處中老年階段,我對人的形式美的評價。我注視著這幅畫,過了很長一段時間,可能15分鐘,我走近它,又遠離它,坐下看。我想到了倫勃朗的經濟生活狀況,想到了藝術史家告訴我們的事實:當他創作這幅畫的時候,他喜歡畫自己,因為他的模特會對坐在那裡很久感到厭倦,而這是這種近處觀察的繪畫所必需的。

時刻3:我離開了。那幅繪畫糾纏著我,我會想到它,並且經常上網搜索它。猜猜發生了什麼?它改變了我看人的方式。現在,在我的旅行中,到處都可以看到“倫勃朗式的人物”。我認為這種面孔是美的。事實上,它開始界定如何看待我曾經視為的美之物。舉個例子,它進入了我對世界中的人,對世界中的圖像的態度。我想,這就是當畢加索畫格特魯德·斯泰因(Gertrude Stein)時心裡想到的事。她看到完成的畫作後說,她不認為畫中人看起來像她。畢加索回答說,不要擔心,你會開始像她的。畢加索懂得,我們的感知不僅與審美再現與模特相連,還可能與我們自己相連。因

此,我認為,讓我們這麼說吧,“藝術事件”幫助我們追蹤藝術媒介如何進入行動,它們如何增加價值,它們如何被評價,以及這又是因為何物、何地和何時。我們小組的一個成員索非亞·阿卡德(Sophia Acord)幾年前就此話題做過一些研究。她發現策展人在評價藝術品時,方式並不相同。當他們有義務談論時,他們會用更正式的、更套話的模式。而當他們放鬆下來,開始在真實的、具體的情境中與藝術品接觸時,他們就會採用更世俗的,也更實驗性的模式。

盧文超:斯圖亞特·霍爾、理查德·霍加特和其他伯明翰學派成員發展的文化研究在當前世界具有重要的影響。他們對你的學術思想有何影響?在你看來,英國藝術社會學和美國藝術社會學的差別是什麼?

提亞·德諾拉:對我來說,伯明翰學派非常重要。這不僅是因為它從一開始就具有民族志傾向,也不僅是因為它關注普通人所做的事,諸如他們的實踐,他們的世俗技藝的形式,他們的價值和創造性,更是因為它對“行動中”的藝術的關注,以及對保羅·威利斯(Paul Willis)所稱的“接地氣的美學”(grounded aesthetics)的嚴肅關切。從一開始,它就與美國藝術社會學的一些方面一致,與貝克爾將藝術視為一種活動一致。關於英美藝術社會學之間的差異,這是一個很難回答的問題。因為在這兩個國家中,這個領域都非常豐富多樣,實在難以對此進行概括。但是,我想它們之間還是有差別的。在英國,我們可能更傾向於將藝術研究與理論問題聯繫在一起,而在美國,社會學家們可能更多地關注我們所說的藝術的“社會建構”。但是,即便我們這麼說,也在一定程度上將差別扭曲了,將正在發生的事情簡化了。現在,在美國和英國,都有學者關注藝術如何進入行動、行動如何是美學的、藝術和美學媒介如何為緘默的和經常是前意識的行動提供資源等問題。這種思潮在關於文化的理論中出現,也在兩國不同的文化社會學形式中出現。在我看來,它們都獲得了不同程度的成功。

盧文超:詹妮特·沃爾芙在藝術社會學的發展過程中十分重要。她從歷史唯物主義的角度指出藝術是一種社會產品。與此同時,她也認為美學不能被還原為社會的,政治的或意識形態的關聯物,並且認為文化研究學者已經開始呼籲回到美學。那麼,你所說的回到阿多諾,即將美學置於藝術社會學的中心,是否與沃爾芙所說的回到美學一致?換言之,你們是以同樣的方式回到美學嗎?

提亞·德諾拉:這很難回答。因為這需要我用我自己的術語對詹妮特·沃爾芙的著作進行重構,這不可避免。因此,坦誠地說,通過閱讀沃爾芙(她的著作對我們的領域非常重要),從社會學上來說,關於美的一些態度,以及關於“回到美”意味著什麼,我們之間共識有限。對此我並不十分確定。在《不確定性的美學》(*The Aesthetics of Uncertainty*)中,她談論了對新的價值話語的需要,但是,沒有一種是確定性的。好吧,我覺得這是我會贊同的。但是,這些如何在真實生活中具體化和呈現出來,就讓這個問題有了一種完全不同層面的複雜性。

盧文超:最後,你現在正在從事什麼研究?可以講講你們埃克斯特大學的社會藝術小組的狀況嗎?

提亞·德諾拉:音樂治療師蓋瑞·阿斯戴爾教授是我的長期研究合作夥伴,也是非常好的朋友。最近,我們完成了一個持續10年的研究項目,所有的研究成果都已經出版,是勞特里奇(Routledge)出版社出版的三部曲。現在,我們開始與卑爾根大學(Universitetet i Bergen)的一個出色團隊合作。蘭迪·洛夫斯堯德(Randi Rolvsjord)教授是格里格音樂學院的負責人。我們還和沃爾夫岡·施米德(Wolfgang Schmid)教授合作,他是一個音樂治療師,正在陪伴即將去世的人。我們還和蒙巴頓伯爵島臨終關懷醫院的音樂治療師弗雷澤·辛普森(Fraser Simpson)合作。我們的目的

是探究處於極端身體狀況的人(神經殘疾,即將去世,老年癡呆)如何以及為何依然關注音樂,享受音樂。我們希望這些研究不僅能夠凸顯音樂在轉換和豐富人們的生活境況中的作用(在這個案例中,是讓那些境況可以忍受),而且也能夠凸顯音樂變得“美”的不同方式,以及當它從我們所知道的音樂生產的境況中(比如,人們的創造性限制與能力,動機和有意義的活動如何隨著時間變化)折返回來的時候,那種“美”如何變得明顯。蓋瑞是一個音樂治療師,他的技藝和能力無與倫比。他也是一個非常有創造性的理論家,對我而言極為重要。他向我介紹了“道路”的觀念。他是社區音樂治療運動的奠基者之一,這與我對日常生活中音樂的興趣非常吻合。我不認為音樂社會學家能夠花很多時間參與音樂治療。這實際上是行動發生的場所。從音樂治療中學習是一種自然的實驗室,我們可以從中瞭解音樂如何工作,它如何幫助人們,或能夠幫助人們。

多謝你問到社會藝術小組。2016年,我們這個小組舉行了10周年慶典,與此相關的網絡開放期刊“行動中的音樂與藝術”(https://musicandartsinaction.net/index.php/maia)也已運行10年。我們致力於研究行動中的藝術——無論是在宏觀層面還是在微觀層面上,藝術如何在變化和穩定中成為充滿活力的成分。我們的核心價值是生態效力(ecological validity)。我們認為,研究人們的親身經歷並且進行追蹤是重要的。那些人試圖講述自己的故事。現在的博士們研究的是小型老年癡呆症醫院病房中的音樂、移動音樂聆聽和圍繞著自我與地方表演的場景化活動,以及墨西哥和加州交界處的納科爾科爾圖斯音樂(narcocorridos music)。這個小組的學術論文有一些真正重要的推進。我們這裡的博士後是全球活躍的研究者,很多現在都在大學裡獲得了固定教職。實際上,其中三位還是院系負責人。利茲·丹尼思博士(Liz Dennis)創建和運營了一個獲過獎的非營利機構,為老年癡呆患者提供替代的日間護理。特里弗·哈根博士(Trever Hagen)的書《歡樂貧民窟中的音樂》(*Musicking in the Merry Ghetto*)是關於捷克斯洛伐克以前的地下文化的,很快就會由牛津大學出版社出版。皮得羅·多斯·桑托斯·伯斯的書探討了中提琴演奏者的身份(*Viola Identities*),應該會在2020年出版。和這群年輕的學者一起工作是最享受的事。這是一個充滿歡樂的、非常有趣的群體。我們一起工作,還盡可能多地一起聚餐聊天。在研究和日常生活間的界限模糊了,這是我們努力追求的東西。將來你有空應該來找我們!

作者簡介:盧文超,東南大學藝術學院副教授,博士。南京 210096

受訪者簡介:提亞·德諾拉,英國埃克斯特大學社會學、哲學與人類學系教授,英國國家學術院院士。主要從事音樂社會學方向的研究,是新藝術社會學的代表人物,代表作有《貝多芬與天才

的建構:1792年到1803年維也納的音樂政治》、《日常生活中的音樂》、《阿多諾之後:重思音樂社會學》、《音樂避難所》等。

[責任編輯 桑海]