

# 是一场什么游戏？

## ——布尔迪厄的文学场与贝克尔的艺术界之比较

卢文超

**摘要：**布尔迪厄的文学场和贝克尔的艺术界在艺术社会学领域影响很大。无论是认为两者基本一致，还是认为“布尔迪厄重冲突，贝克尔重合作”，都没有把握两者之间的真正差别。本文以“游戏”的隐喻为框架对两者进行了比较，得出了如下结论：布尔迪厄的文学场是一场零和游戏，贝克尔的艺术界是一场游戏；文学场的参与者是漫画式的角色，他们之间的关系是斗争。场是历史化的，宏观的。它也是抽象的，这与结构主义相关。艺术界的参与者是活生生的人，他们之间的关系是互动，它是形式化的，微观的。它也是具体的，这来自互动主义。两者各有利弊。在研究文学和艺术时，我们应该将两者结合起来。

**关键词：**游戏；布尔迪厄；文学场；贝克尔；艺术界

**作者简介：**卢文超，东南大学艺术学院教师，主要研究领域是艺术社会学。电子邮箱：lwch-024@163.com

**Title:** What Kind of Game It is? A Comparison Between Bourdieu's Literary Field and Becker's Art World

**Abstract:** Pierre Bourdieu's literary field and Howard S. Becker's art world are influential in the sociological study of art. Some claims that both the literary field and the art world are essentially consistent and some claims that Bourdieu focuses on conflict while Becker on cooperation. This paper, however, argues that neither claim has grasped the essential difference between them. To compare the two concepts, this paper uses the metaphor "game" as a framework and concludes that Bourdieu's literary field is a zero sum game while Becker's art world is a game. The participants in the literary field are a caricature role, and the relationship between them is struggle. The field is historical, macroscopic and abstract, which is linked to the structuralism. The participants in the art world are living people, and the relationship between them is interaction. The art world is formalistic, microscopic and concrete, which belongs to the interactionism. Either of them has its advantage and disadvantage, and they should be interconnected in the study of literature and art.

**Keywords:** game; Pierre Bourdieu; literary field; Howard S. Becker; art world

**Author:** Lu Wenchao teaches in the School of Arts, Southeast University (Nanjing 211189, China), with main research field in the sociology of art. Email: lwch-024@163.com

在艺术社会学领域，法国的布尔迪厄和美国的贝克尔无疑是最引人注目的两位社会学家。1992年，布尔迪厄的《艺术的法则：文学场的生成与结构》（以下简称《艺术的法则》）问世；而在此前10年，即1982年，贝克尔的《艺术界》已经出版。无论是布尔迪厄的“文学场”，还是贝克尔的“艺术界”，都在艺术社会学领域产生了巨大的

影响。

对于“文学场”和“艺术界”，有学者认为两者基本可以互换。在西翁·鲍曼（Shyon Bauman）看来，“场和界的区别是程度而非类型的区别[……]在他们原始的描述中，场和界都承认意识形态和组织元素的存在，虽然程度不同”（转引自亚历山大 362）。维克多·亚历山大（Victoria D.

Alexander) 也认为,贝克尔和布尔迪厄的差别“在于重点,而非内容”(362)。艾尔曼和林甚至暗示,布尔迪厄的文学场就是贝克尔艺术界的一种欧洲变体(Eyerman and Ring 27)。

上述主张忽略了他们之间思想上的差异。在《艺术的法则》中,布尔迪厄虽向贝克尔的《艺术界》致意,但也对他进行了批评;<sup>①</sup>在2008年出版的《艺术界》25周年纪念版中,贝克尔将他和法国社会学家阿兰·佩森讨论布尔迪厄的对话附在书后,对布尔迪厄展开了集中的批判。由此可见,他们都有意识地在彼此之间划出了泾渭分明的界限。

对于他们两者之间的区别,学界通常认为最基本的一点就是:文学场重视冲突与区分,而艺术界注重合作与协商。<sup>②</sup>这种印象有其道理所在,但却偏于简单化和片面化。我们有必要对其进行更深一步的辨析。那么,布尔迪厄的“文学场”和贝克尔的“艺术界”究竟是什么关系呢?对此,我并不准备进行巨细无遗的探究,而只想以“游戏”这个隐喻作为框架对它们进行一番初步比较,以期能够抛砖引玉,引起学界对此的进一步探讨。

### 一、零和游戏和游戏“冲突与合作”框架的局限性

布尔迪厄非常喜欢“游戏”这个隐喻,在《艺术的法则》英文版中,“游戏”(game)一词出现了上百次。布尔迪厄说“权力的场就是斗争的场,因此可以比作一场游戏”(Bourdieu 10)。<sup>③</sup>根据布尔迪厄绘制的“权力场和社会空间中的文化生产场”图表,我们可以看出,文学场属于权力场(Bourdieu 124)。由此,我们可以把它看作一场游戏。但是,需要注意的是,布尔迪厄的游戏不是席勒那种审美意义上的游戏,而是一种你争我夺、有胜有负的游戏。按照布尔迪厄的说法,它就“像是一场竞赛”(Bourdieu 126)。游戏里充满的不是欢声笑语,而是激烈的冲突和斗争。这是一种“零和游戏”。对此,贝克尔论到“有一个被界定的、被限制的空间,这就是场,在其中,地盘的数量是有限的,因此,无论什么在这个场中发生,都是一种零和游戏。如果我占有某些东西,你就不能占有”(Becker 373)。这不仅仅是布尔迪厄眼中

文学场的基本图景,也是他眼中社会生活的基本图景。戴维·斯沃茨曾指出,布尔迪厄“建构的关系始终是竞争关系而不是合作关系,无意识的关系而不是有意识的关系,不平等的关系而不是平等的关系。他的作品中反复出现的社会生活图像是抗争性的对立、统治与误识的图像。因此,当布尔迪厄劝告他的社会科学家同行要‘相互关联地思考’的时候,他同时也是在邀请他们与自己一样用冲突的视点看待社会世界”(斯沃茨 74)。

布尔迪厄的“零和游戏”在揭示文学场中的斗争和冲突时很有效力,因为这里地盘有限,所以在这种游戏中,我能得到的,你必然失去;你能得到的,我必然失去。但是,它却不能涵盖文艺领域的所有事实。从逻辑角度来说,“零和游戏”并不是游戏的唯一形式。根据约翰·冯·诺依曼和奥斯卡·摩根斯坦的观点,游戏还应包括“正和游戏”和“负和游戏”。在“正和游戏”中,所有参与者都能赢,比如国家与国家之间的贸易;而在“负和游戏”中,所有参与者都会输,比如国家与国家之间的战争。在文艺领域亦不乏这样的例子。对于“正和游戏”,贝克尔曾深有感触地说“任何合作的事业——作为一个艺术社会学家,我想到的例子是一群一起演奏的音乐家——如果参与者都一致同意演奏什么以及如何演奏,就会让每个人都心满意足(成为了一个正和游戏)”(卢文超)。贝克尔是一个钢琴家,年轻时曾在芝加哥的酒吧里和伙伴们一起演奏,他们所参与的这种艺术活动,在他看来就不是布尔迪厄的“零和游戏”。也就是说,在布尔迪厄文学场的图景中,我们看不到合作,只能看到激烈的斗争。但是,和斗争相比,合作并非不重要。麦克法兰在论述英国的竞争性游戏时曾说“当竞争性资本主义者力图逮到最大的鱼、种最大的菜、集最大一套邮票、赛最快的艇时,他们需要有竞争对象。但是他们也需要合作、分享和攀比,因此,所有这些活动也都要围绕着友谊、团体、俱乐部而展开,而且还要互相买账,承认对方的技巧和成就”(127)。因此,斯沃茨认为,合作的过程“对社会身份具有与区分过程一样的建构作用”(74)。这正是布尔迪厄的文学场中所缺乏的。

相反,这正是贝克尔的艺术界所强调的。在贝克尔看来“所有的艺术工作,就像所有的人类

活动一样,包括了一批人,通常是一大批人的共同活动。通过他们的合作,我们最终看到或听到的艺术品形成并且延续下去”(Becker 1)。在《艺术界》中,贝克尔论述了各种角色与艺术家之间的合作,比如辅助人员、分配人员、国家、编辑等,这深刻地影响了艺术品的美学品质。

因为布尔迪厄的文学场是一种充满了冲突的“零和游戏”,所以很多论者就基于比较的便利,<sup>④</sup>暗示贝克尔的艺术界是一种充满了合作的“正和游戏”。他们认为,贝克尔的界是布尔迪厄的场的一种“积极乐观的变体”,“在布尔迪厄身上喷洒一点儿贝克尔将会产生令人满意的社会学,只是因为它使得‘世界’看上去成了稍微不太绝望的地方”(Becker 372)。但是,若对此进行深入考察,我们就会发现,贝克尔的艺术界之中并非没有冲突,它并非是一片和谐乐观的景象。在那些游戏参与者之间,有合作,但也有冲突。在贝克尔的《艺术界》中,这样的例子并不少见:交响乐队的演奏者觉得作曲家的曲目太难,演奏不好会有损自己在舞台上的形象,就干脆在排练时消极怠工,以争取不演奏;平版印刷匠觉得按照雕刻家的要求做会在印刷时留下滚轴的痕迹,这会让同行嘲笑自己技艺差,所以他们拒绝这么做。可以说,贝克尔所说的“合作”并非一片其乐融融的景象,其中也存在冲突。我们可以将贝克尔的“合作”理解为更中性的“一起做事”。对此,贝克尔有十分清晰的表述“这里的‘合作’并不等同于人们对这个术语的那种更常规化的、最小限度的理解。在那种理解中,它的言外之意是安静祥和,和其他人彼此相处,以及善意。相反,参与集体行动的人可能会与彼此斗争或者互相对抗,或者会发生布尔迪厄所描述的社会场中特别显著的任何其他事情”(Becker 383)。佐伯格指出,贝克尔在这里实际上受到了西美尔的社会互动观念的影响。佐伯格认为,贝克尔“与布尔迪厄相反,他实际上排除了对后者而言处于中心的冲突分析。相反,他在西美尔式的社会互动的观念中进行研究,在其中,冲突被社会化或合作所吸纳”(Zolberg 126)。就此而言,贝克尔将“冲突”化入了他所说的“合作”,但这并非说冲突对于他的图景就不再重要。由此可见,如果说布尔迪厄的场是一种零和游戏,那么,贝克尔的界就是游戏本身,它并非仅仅是正和游戏,而且也包括零和游戏。这就使得常见

的“布尔迪厄重视冲突,贝克尔重视合作”的框架失去了效力,显出了局限性。

## 二、游戏参与者:布尔迪厄的结构主义 vs. 贝克尔的互动主义

在布尔迪厄看来,文学场的形成来自于它对经济、政治、道德等外在因素的拒绝,由此它获得了一定的自主性。这也造成了大生产场和有限生产场之间的结构性对立。前者是为了满足大众期待的滑稽歌舞剧、连载小说等,后者是“为艺术而艺术”的先锋派。对此,高登·菲飞(Gordon Fyfe)曾写道“布尔迪厄艺术社会学的关键,在于现代化是一个长期的分化过程,它改变了社会,使其转化为各个行为专业网络的场:经济学、政治学、体育、知识生活、艺术等。每一个场都是一个社会空间,根据其独特的规则排序,并给予奖励”(转引自 亚历山大 350)。在“为艺术而艺术”的文学场内部,也充满了文学行动者之间进行的斗争,他们都希望获得更多的文化资本,获得对文学场中优越位置的垄断权。对于这种文学场内部的斗争,布尔迪厄采用了一种“江山代有才人出”的宏大叙述,他所见到的文学场是“一代新人胜旧人”的景观。布尔迪厄曾对诗歌领域的这种场景有过描述:1901年出现了综合主义(Synthesism)和完整主义(Integralism),1904年出现了激情主义(Impulsionism),1906年出现了贵族主义(Aristocratism),1909年出现了一致主义(Unanimism),真诚主义(Sinceritism),主观主义(Subjectivism),德鲁伊主义(Druidism),未来主义(Futurism),如此等等(Bourdieu 123-24)。正如布尔迪厄所说,“永久革命的逻辑已经成为场的运作法则”(Bourdieu 124-25)。布尔迪厄将此看作是“正统”与“异端”之间的永恒斗争。

这种正统与异端之间斗争的叙事框架,赋予了布尔迪厄一种宏大的历史感,这是其深刻之处。但是,与此同时,布尔迪厄也有盲点,那就是他对艺术界之中的微观互动视而不见,系统地忽略了作家和艺术家之外的其他角色,而这正是贝克尔所见到的景观。实际上,贝克尔也曾谈及摄影中的这种永恒革命:爱德华·斯泰肯、阿尔文·库伯恩以及克莱伦斯·怀特被f64小组取而代之,f64小组反过来又被卡提尔-布瑞森和罗伯特·弗兰

克代替。贝克尔说“这种技术标准的固化以及对它反叛的游戏就这样无休无止地进行下去”(Becker 298)。但是,在贝克尔看来,这不是由单独的个人完成的,而是由艺术界来完成的。如果说布尔迪厄由此而关注文学场内的独特逻辑以及文学家本身,那么,贝克尔则由此关注了艺术家及其背后的整个艺术界“只有这样的转变包含了足够多的人去接管一个现行艺术界,或者去创造一个新的艺术界,它才是成功的”(Becker 298)。对于贝克尔而言,那些微观的互动,那些艺术家之外的不曾被人留意的角色,对艺术品的最终成型发挥了重要作用。如果不将它们考虑在内,我们就无法理解艺术品。贝克尔认为,为电影片场送饭的人对电影来说是很重要的,胶片制造商对摄影来说是很重要的,如果没有他们,电影和摄影的美学风貌就会有所不同。但是,这些人却并不在布尔迪厄的艺术场之中,因为他们并不在乎、也不会去争夺艺术场中的文化资本。他们对艺术家的创作产生了重要影响,但却被布尔迪厄所漠视。

举个例子来说明。迈克尔·菲茨杰拉德在《制造现代主义:毕加索与二十世纪艺术市场的创建》一书中提到,尽管毕加索曾宣称,交易商是艺术家的敌人,但是当谈到金钱的时候,毕加索却是实用主义的,他甚至说,他从蓝色阶段转变到玫瑰阶段反映了物质舒适所带来的“精神上的宁静”,立体主义只是这种“自由轻松后的另一个产物”(菲茨杰拉德 106)。而这种物质舒适却是交易商购买毕加索画作的结果。这可以说明,画家与交易商之间的互动,对绘画产生了重要影响。而这是布尔迪厄所漠视的。因为在他看来“作者与批评家或者作者与出版商之间的互动遮蔽了场之中一者或者另一者占据的相对位置之间的客观关系,也就是说,遮蔽了决定那种互动形式的结构”(Bourdieu 181-82)。对此,特纳说,在布尔迪厄那里,“场,位置,以及代理人行动者的惯习这些更为结构性的概念取代了互动个体之网络的互动论者的概念”(Tanner 74-75)。正是基于此,法国社会学家阿兰·佩森才会批评布尔迪厄:“(布尔迪厄)包罗万象的视角是一种简化性的,因为它系统地忽略了一些方面和一些行动者——他们仍然是基本的,并且对一些社会安排的结果来说恰好也是决定性的”(Becker 384)。

马丁也曾说过“虽然,我们一直在谈论那些‘宏大’的概念,如习俗、社会结构、阶层、社会和文化传统、生活方式等,但这些抽象概念在最终的意义上皆必须通过真实环境中真实人们的具体的、常常是‘十分琐细的’行为和互动来展示”(108)。

由此,我们可以进一步理解布尔迪厄的“零和游戏”。我们可以看到,在文学场中,布尔迪厄零和游戏的参与者并不是具体的人,而是漫画式的角色,即正统的守护者和异端的挑战者。贝克尔说“在一个场中行动的人并不是活生生的人,并没有其所暗示的全部复杂性”(Becker 374)。布尔迪厄所说的斗争没有发生在具体的人与人之间,即没有发生在人际之间,而是发生在文学角色之间。也就是说,两个作家可能是不同流派的代表人物,从这种意义上,他们之间充满了斗争;但他们两个人的私下关系(除了作家身份,还有很多其他身份可以将他们联系在一起)可能很好,也可能很坏,从这种意义上,他们之间则并无斗争,或者存在斗争。布尔迪厄关注的是文学角色之间的斗争,而不是人际斗争。更准确地说,布尔迪厄的斗争发生在文学角色所处的位置之间:“一个场域可以被定义为在各种位置之间存在的客观关系的一个网络,或一个构型”(转引自殷曼婷 100)。由此可见,虽然布尔迪厄与结构主义进行了决裂,但在他的思考之中仍然有结构主义的影子。帕斯卡·吉尔恩(Pascal Gielen)认为布尔迪厄属于结构主义的阵营(qtd. in Maanen 74)。西库列尔也认为,布尔迪厄并没有真正将自己从“结构主义”的先入之见中分离出来,由此他无法真正理解“某种发生过程,此过程蕴含于人们日常生活(思考、语言使用和实践行为)结构的产生与再生之中”(转引自马丁 20)。维多利亚·亚历山大则指出,布尔迪厄的理论“散发着决定论的气息”(转引自亚历山大 362)。对于布尔迪厄与贝克尔之间的区别,娜萨里·海妮克也说“贝克尔更强调正在开展的进程——正如在互动主义的社会学传统中——而不是潜在的经验结构,这是布尔迪厄的结构主义倾向中所固有的”(Heinich 201)。所以说,对于布尔迪厄而言,人际斗争是超出文学场之外的。

贝克尔并不喜欢布尔迪厄结构主义味道的抽象思考,他更关注人际斗争,而不是文学角色(及其所占位置)的斗争。<sup>⑤</sup>在他看来,“我们可以用诸

如社会组织或社会结构这样的术语来作为一种隐喻方式,指称那些反复出现的网络及其活动。然而,在这么做的时候,我们不应该忘记,它们是隐喻”(Becker 370)。他对布尔迪厄式的真理持有怀疑态度:“很多社会理论家从这样的前提出发:即现实是向凡夫俗子隐藏的,必须需要一种特殊的能力,甚至是一种神秘的天赋,才能够看破这些障碍,发现真理。我从来不相信这个”(Becker 385)。这两种“真实”实则暗示了两种社会学范式的对立:“其中之一认为社会结构是极为重要的真实(无论布尔迪厄的研究意图如何,这种思路的确体现在其著作中);另一种思路将社会结构具体化,认为它根源于真实的人们在实践中的利益(社会学家们特别偏好这种思路),社会结构并不是独立于人们日常行为和互动的实体”(马丁 102)。因此,贝克尔的艺术界关注的是人与人之间的微观互动。这种互动关系更多地是具体的,而不是抽象的;更多地是活生生的人之间的,而不是漫画式的角色之间的。对于贝克尔所说的互动,我们举一例就足以说明。毕加索曾经制作了一幅关于鸽子的平版画,非常难以印刷出来,下面就是发生在毕加索和丢丹之间的对话(一种微观的互动):

“我确信你可以应付得来”,毕加索说,“另外,我想,丢丹太太将会很高兴获得一件关于鸽子的印刷品,我将题赠给她。”

“决不”,丢丹先生厌恶地答道,“此外,你把水粉颜料放在上面,它将永远不可能成功。”

“那好吧”,毕加索说,“我将选个晚上带你女儿出去吃饭,并且告诉她她的父亲是个什么样的印刷工。”丢丹先生看上去很震惊。“我当然知道”,毕加索继续说,“这样的一个人工作对这里的大部分人来说都可能有一点难度,但是我想——现在看来我错了——你很可能是可以担当重任的那个人”。最终,这事关丢丹先生的职业自尊心,他就勉强地屈服让步了。(Becker 68-69)

从贝克尔引用的这个事例中,我们可以看到

毕加索与丢丹之间的合作与冲突,这都是发生在人际之间的,读来活灵活现。贝克尔的这种特点来自符号互动论。符号互动论就侧重这种微观的人与人之间的具体互动。

但布尔迪厄却对这种理论并不满意。对于这种理论的缺陷,布尔迪厄曾说:

情境论——互动主义谬误的核心——使得正式确立并得到保证的各种地位之间的客观的、持久的关系结构(正是这种结构组织着每一次真实的互动),被还原为瞬间的、局部的、流动的秩序(就像陌生人之间的偶然的相遇),而且常常是虚假的秩序(就像在社会心理学的实验中)。相互作用的个体把自己所有的特征均带入到最偶然的互动中,而他们在社会结构(或者专门化的场域)中的相应位置支配着他们在互动中的地位。(斯沃茨 166)

对于贝克尔的艺术界,布尔迪厄也曾直言不讳地批评:“文学或艺术场不可还原为一个群体,也就是说,不可还原为通过简单的互动关系(更确切地说是合作关系)联系在一起的个体行动者的总和:在这种完全描述和列举的展示中,特别缺乏的是客观关系,它构成了场的结构,并左右了力求保留或改变这种结构的斗争”(Bourdieu 205)。这显然也言中了贝克尔的要害。贝克尔微观的互动主义的框架,将人与人之间的互动关系展示得一清二楚,但是,它却比较缺乏结构感或历史感。毕加索和丢丹,维多利亚时代的小说家和出版商之间的互动确实影响了最终的艺术品,但是,贝克尔却没有再进一步,结合当时的文学艺术语境来进行更深一步的挖掘。在我看来,艺术家或文学家的那些选择,一方面可以说是受了与之互动的人的影响,另一方面可能也是为了回应当时的文艺潮流。对于这样的历史背景和结构特征,贝克尔并未进行太多的关注。对此,迪马乔曾指出,“很奇怪,贝克尔的论述是非历史化的”(273)。波特罗和クロス利认为,“贝克尔对网络的处理是印象式的,他没有充分意识到作为社会‘结构’的网络,它可以为它的成员带来机会和限制。它缺乏对于位置关系的系统探究,没能充分地说明网络

特征”(Bottero and Crossley 100)。而对这种深层结构的关注正是布尔迪厄的专长所在。虽然从逻辑上来说,布尔迪厄的文学场可以纳入贝克尔的艺术界,但是实际上贝克尔却很少涉及它,因为对他而言,它是那么抽象,充满了结构主义的浓烈色彩。由此我们就不难理解佐伯格所说的“布尔迪厄容纳了以历史为基础的进程,在其中,产生了社会地位、艺术形式、组织、圈子的等级地位和各种形式的资本(无论是物质的还是象征的)的性质和价值的变化。对于理解什么推动了艺术创造和扩散的进程,与现存风格有关的风格选择,以及一般意义上的创新,贝克尔所能提供的指导寥寥无几”(Zolberg 126)。

由此可见,布尔迪厄的文学场具有很浓的结构主义味道,富有结构感和历史感,但却对具体的人与人之间的互动比较漠视;而贝克尔的艺术界则具有互动主义色彩,它关注的是具体的活生生的人与人之间的互动,更具有开放性,但却比较缺乏结构感和历史感。正如佐伯格指出的,贝克尔的研究路径“基于互动的优先性,以至于他并未看清社会的宏观层面,并未将其充分理论化”(Zolberg 126)。

### 三、游戏中的艺术家类型

在布尔迪厄的零和游戏中,他借鉴韦伯对牧师和先知的论述,将艺术家分为了统治者和被统治者,旧权威和新来者,即牧师类型的作家和先知类型的作家(朱国华 105)。布尔迪厄曾说“由于前者(根据他们的具体资本)在场中暂时占据统治地位,所以,他们趋向于保守。他们维护常规和常规化,平庸和平庸化,一言以蔽之,他们维护既定的象征秩序;后者则倾向于进行异端的决裂,他们批判既定的形式,颠覆盛行的模式”(Bourdieu 206)。由此可见,布尔迪厄对艺术家的这种分类法是基于斗争的。牧师与先知,正统和异端,保守与革命,他们之间充满了斗争关系,而且斗争的趋势总是“一代新人胜旧人”。这是一种非常富有历史感的分类。<sup>⑥</sup>

与之相比,正如前文所述,在贝克尔的艺术界中,在他对艺术家进行分类时,则并不是依据斗争,而是依据艺术家与艺术界的关系。更准确地说,是依据艺术家与艺术惯例的关系。简而言之,

有的人熟知惯例,大部分时间也遵循惯例,这是艺术界中最常见的中规中矩的专业人士;有的人熟知惯例,但却有意违背部分惯例,这是特立独行者。这两种艺术家与布尔迪厄论述的牧师和先知很相似。只不过,布尔迪厄论述的牧师和先知之间充满着激烈的斗争,他们有意要取代彼此,并且可能已经成功地取代了彼此;贝克尔论述的中规中矩的专业人士和特立独行者之间就没有这么浓烈的火药味。

在贝克尔对艺术家的分类中,不仅有这两类艺术家,还有另外两种,即民间艺术家和天真艺术家。民间艺术家不是按照艺术界的惯例来创作的,而是按照其他社会领域的惯例来创作的,比如妇女在家庭之中缝被子,只要够家人使用就好了。对此,布尔迪厄鲜有涉及。而天真艺术家则完全不知道艺术界的惯例,他们只是一个人随手制作出一些古怪的东西,那些东西后来被其他人认作艺术。对于这类艺术家,贝克尔举了很多例子,比如西蒙·罗迪亚在洛杉矶建造的瓦茨塔。有意思的是,布尔迪厄也曾注意到天真的艺术家,但他说“所谓的天真画家在艺术场域及其具体传统之外活动,他们外在于艺术史。就像他们一样,‘天真的’观赏者不能具体把握艺术作品,因为艺术作品只有与某种艺术传统的具体历史联系起来才具有意义或价值”(布迪厄 18)。由于布尔迪厄的艺术场之中充满的是牧师与先知的斗争,这种天真的艺术家在其中自然没有容身之处,所以布尔迪厄将他们放在了艺术场的游戏之外。但是,这却可以放进贝克尔的艺术界的游戏之中。因为尽管他们对艺术惯例一无所知,但是,他们创造出来的东西却可能会被别人看作艺术。

由此,我们可以看到,贝克尔的艺术家分类更具普泛性,但这种普泛性的代价是牺牲了历史感。布尔迪厄的分类更具历史感,但这种历史感的代价是片面性。我们再把杰姆逊的艺术家分类加入进来比较一下就更清楚了。

在贝克尔看来,约翰·凯奇是特立独行者的代表人物,他懂得艺术界的惯例,但却有意违背了部分惯例,比如他的著名作品“4分33秒”。而在杰姆逊眼中,约翰·凯奇则是后现代主义的代表人物。在这里,杰姆逊分类的历史色彩更浓了。但是,按照他的分类,很容易导致“后后的问题”,即“后后现代”,“后后后现代”,这样无

穷无尽下去。这在布尔迪厄的框架中,则可以漫画为“牧师与先知”的永恒斗争:先知挑战牧师,推倒了牧师,自己成了牧师;又来了新的先知,推到了牧师,成了新的牧师……而在贝克尔的框架中,这无非就是懂得惯例,又有意违背了惯例的人。

由此可见,无论是布尔迪厄还是杰姆逊,都是建立在“斗争”基础上的分类;而贝克尔分类,则是建立在“惯例”基础上的分类。前两者是时间维度的,后者是空间维度的。我们也可以看到,最形式化的是贝克尔,它的涵括力最广泛,相对而言也最富有开放性,但最缺乏历史感;最历史化的是杰姆逊,它的涵括力最狭窄,相对而言最紧闭。而布尔迪厄的框架则居于其中,他的历史感强于贝克尔,弱于杰姆逊;形式化强于杰姆逊,弱于贝克尔。

#### 四、作为互动的标签与作为斗争工具的定义

20世纪60年代,布尔迪厄曾到美国访学,他在宾夕法尼亚大学遇到了符号互动论的代表人物戈夫曼。对于这次相遇对布尔迪厄的影响,斯沃茨说“布尔迪厄在戈夫曼对于能动性的强烈感受中发现了对于法国结构主义的策略性纠正”(29-30)。贝克尔和戈夫曼一样,都是第二个芝加哥社会学学派和符号互动论的代表人物,他也曾影响了布尔迪厄。福勒(Bridget Fowler)曾指出:布尔迪厄欢迎结构功能主义“学术庙堂”的垮塌,欢迎它的摧毁者。其中,我们可以提到戈夫曼、古德纳和贝克尔(Fowler 99)。更直接的是,布尔迪厄从贝克尔的标签理论中获取了灵感。在《局外人——越轨的社会学研究》一书中,贝克尔曾提出越轨的标签理论;此后,他将标签理论扩展到了艺术领域,认为和越轨一样,艺术也是一种标签。<sup>⑦</sup>福勒指出,布尔迪厄“从互动主义视角提供的那种新的将主观经验理论化的方式中受益颇深,尤其是它对将客体标签或‘命名’为艺术的魔法的探索”(Fowler 100)。

在贝克尔的界之中,标签更多地是一种互动进程;而在布尔迪厄的场之中,标签则更多地是一种斗争工具。在贝克尔看来,标签进程只是一种特殊的互动进程,对于艺术或越轨来说“在每一

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>⑧</sup>这里并没有太多的斗争味道。而在布尔迪厄以斗争为核心的场中,他则将标签过程看作一种斗争工具。在布尔迪厄看来,对边界的定义是一种斗争“定义边界,守护边界及入口,就是在守护场域中的既有秩序”(Bourdieu 225)。这是文学场斗争的焦点“文学或艺术场的主要争夺焦点之一就是对场域的边界的界定”(转引自斯沃茨 157)。这种对边界的定义,说到底就是对艺术的定义,这是一种斗争的重要武器。布迪厄指出,“正统和异端的斗争是每个场中基本的、持续的过程。最重要的斗争武器之一就是[……]艺术的合法定义,包括艺术的分类和划界”(qtd. in Maanen 63)。在布尔迪厄看来,纯艺术和商业艺术的区别也是一种定义斗争的结果:“内部斗争,尤其是使‘纯粹艺术’的维护者与‘资产阶级艺术’或‘商业艺术’相互对立,并且导致前者拒绝承认后者是作家的内部斗争,不可避免地采取了定义斗争的形式”(Bourdieu 223)。这种定义斗争是一种更普遍的标签斗争。

尽管布尔迪厄借鉴了贝克尔的标签理论,但是,他对它的使用却因为服从于自己的理论框架而与贝克尔有所不同。在《艺术界》中,贝克尔侧重于关注“艺术”这个普遍性的标签本身,而布尔迪厄则将标签的应用更为细化了,他将它具体运用到了艺术场中各个艺术流派的命名上。布尔迪厄说“词语,流派或团体的名称,特有的名字——它们之所以重要,是因为它们让事物变得重要:在一个只有与众不同才能生存的世界中,它们作为独特的标志,通过‘为自己创造一个名字’,一个特有的名字或者一个(群体)共有的名字,创造了存在”(Bourdieu 157)。正因为名号如此重要,所以,这是艺术场中斗争的重要工具。因此,艺术家会自我标榜“近期绘画中流行的流派或团体名称,如波普艺术、极简艺术、过程艺术、大地艺术、身体艺术、观念艺术、贫困艺术、激浪派、新现实主义、新形象主义、支架与表面运动、光效应艺术等,都是艺术家或他们安排的批评家在为了获得认可的斗争中制造的”

( Bourdieu 157) 。

由此可见 ,贝克尔将标签和定义看作一种进程 ,主要侧重于这是一种互动 ,并且他的标签基本用于对“艺术”的定义;而布尔迪厄则将此看作一种斗争 ,以及一种斗争工具 ,将标签细化到了艺术场中的流派、文体等等。可见 ,在艺术领域 ,布尔迪厄将贝克尔的标签理论在纵深上进一步推

进了。

五、“谁和谁一起合作”与“谁主导谁”

综上所述 ,文学场更像一场零和游戏 ,而艺术界更像是一场游戏。两者的基本区别 ,我们可以用一个表格来表示:

表 1

	游戏类型	参与者	关系	特征之一	特征之二	特征之三
布尔迪厄的文学场	零和游戏	漫画式角色	斗争	偏于历史化	偏于宏观	抽象的结构主义
贝克尔的艺术界	游戏	活生生的人	互动	偏于形式化	偏于微观	具体的互动主义

两者之间的不同来自两者所要回答的基本问题不同。对此 ,贝克尔有清醒的认识 “一个分析聚焦于‘界’的话 ,它的基本问题就是:谁在和谁做什么 ,而这影响了艺术的最终作品。一个分析聚焦于‘场’的话 ,在我看来 ,它的基本问题就是谁主导着谁 ,用什么策略和资源 ,产生了什么后果?”( Becker 384-85) 。

由此 ,我们可以看到 ,问题都是有生产性的 ,都是有前提和预设的。每个问题都像一个路标 ,决定了对其回答的可能性与不可能性。对同一问题的回答无论如何不同 ,都共享了这个问题本身。而提出不同的问题 ,则会开启一个新的空间。比如 ,我问你“吃了没?”和“吃饱了没?” ,前者的预设是我不知道你吃了;后者的预设是我知道你吃了 ,但不知道你有没有吃饱。而对此的回答 ,当然就有了一定的倾向性。对“吃了没?”这个问题 ,人们很难直接回答吃饱了;对“吃饱了没?”这个问题 ,人们回答吃了 ,也等于没说。这正如贝克尔的问题和布尔迪厄的问题。贝克尔问的是人们怎么一起做事;而布尔迪厄问的是人们在一起做事的时候 ,谁主导着谁? 他们一者探究的是互动关系 ,另一者探究的是主导关系。主导关系是一种互动关系 ,但互动关系并不仅仅包括主导关系。因此 ,贝克尔认为 ,场可以纳入界之中 ,但界却不可以纳入场内 “这样的问题可以 ,并且经常会在(在《艺术界》中反复出现) 基于‘界’的观念的分析中被提出来 ,作为可能会被追问的更大系列的问题中的一个子集。但是 ,聚焦于布尔迪厄‘场’的观念的分析 ,却不能轻易地提出那个更大系列的问题。在我看来 ,与主导和力量这类‘大问题’

相比 ,它们大部分都是细微的 ,被先验地弃之不顾”( Becker 385) 。

对于两者之间差别的社会学根源 ,贝克尔曾进行过反思。那就是 ,布尔迪厄面对的法国学术界 ,资源有限 ,更像一个场;而在美国 ,资源更为丰富和多元 ,更像一个界。在 20 世纪 50 年代 ,当布尔迪厄进入学术界时 ,哲学是最重要的学科 ,萨特及其追随者控制着大学中的重要职位 ,社会学的位置极其有限 ,并且 ,当时进行经验研究的学者“不是被看作社会学家 ,而是失败的哲学家”( 斯沃茨 24) 。而美国则与此不同。贝克尔说 “和法国具有的社会学家和社会学系数目相比 ,美国至少是它的 10 倍 ,很可能接近 20 倍”( Becker 377) 。这造成的一个后果就是 “支撑各种各样、名目繁多的社会学活动相对容易。没有什么观念是过于疯狂的或不可接受的 ,以至于不能找到栖身之处”( Becker 377) 。对于美国的情况 ,“‘界’的观念看上去像一种思考组织活动的‘自然而然’的方式”( Becker 378) 。

马恩曾说 “如果贝克尔通过列举一百零一个例子来展示一个艺术界的复杂性 ,那么 ,布尔迪厄则试图发现那个复杂世界的一般结构、法则和机制”( Maanen 55) 。佐伯格也曾指出 “贝克尔将艺术界看作是自足的单位 ,在某种方式上与彼此极度隔离 ,至多是有微弱的联系 ,布尔迪厄的著作则充满了人类学的整体论 ,即便当他自己所处理的是复杂的社会时”( Zolberg 125) 。的确 ,两者有所不同 ,各有其优点和缺陷。贝克尔的艺术界关注的是具体的人与人之间的互动 ,但却没能在此基础上挖掘其结构化的层面;布尔迪厄文学场



论述了斗争,但这只是一种互动形式,而并不具有普遍性;布尔迪厄的斗争主要发生在结构和位置之间,而忽略了具体的人际之间的互动。由此可见,贝克尔所见的,基本就是布尔迪厄漠视的;布尔迪厄所见的,基本就是贝克尔漠视的。克兰曾指出,贝克尔的缺点正是布尔迪厄的优长(Crane 179);我们同样可以补充一句:布尔迪厄的缺点也正是贝克尔的优长。但是,两者并非不能结合在一起。我们既可以像贝克尔那样关注微观互动,同时也像布尔迪厄那样关注场中的结构化的斗争。克兰也认为,最近的研究正在趋向于融合两者(Crane 179)。

那么,如何融合?波特罗和克罗斯利指出,贝克尔的界比布尔迪厄的场更有前景(Bottero and Crossley 100),这是因为贝克尔的界比布尔迪厄的场更有包容性。布尔迪厄的文学场是一场零和游戏,艺术家尽最大的努力赢得成功,显得要积极一些,这是很精彩的一幕,但却不完整;贝克尔的艺术界是一场游戏,艺术家身处集体之网中,显得要消极一些,这种游戏更为完整,但却偏于平淡。布尔迪厄场的封闭性和有限性决定了,我们不可能将贝克尔引入布尔迪厄。所以,在我看来,融合之道在于援布尔迪厄入贝克尔,在互动主义的理论图景中,引入结构主义,这样的一场游戏就会既完整无缺,又精彩纷呈。

#### 注释[Notes]

- ① 1983年,即贝克尔《艺术界》出版后的第一年,布尔迪厄曾在《文化生产的领域,或颠倒的经济界》一文中称赞贝克尔将艺术生产看作一种集体活动,这与个体创造者的天真观念决裂了。但在此文中,布尔迪厄也曾批评贝克尔。这种批评的火药味在后来的《艺术的法则》中更为浓烈了。
- ② 在中文语境中的情况,参见殷曼樟《“艺术界”理论建构及其现代意义》(北京:社会科学文献出版社,2009年)103-49;匡骁“文化社会学视角下的艺术体制理论”,《文艺理论研究》6(2012):101-07。
- ③ 本文在写作过程中,也曾参考《艺术的法则——文学场的生成与结构》(北京:中央编译出版社,2011年)刘晖译。在此致以谢意。
- ④ 刘东教授曾提醒我们比较所存在的风险“一味去比较相异点,听起来虽很敏锐很过瘾,却也有可能在判然的‘二分法’中,不自觉地夸大事物存在的极限状态,甚至在强烈的‘我一他’对比中,忘掉了早先未遭变形的正态分

布”,“‘比较’这种思维方式本身,就有可能暗藏着危险的陷阱,使人有可能对把捉的对象进行简化和极化,乃至将其应有的丰富性大大削弱”。这正是轻率地认为“布尔迪厄重视冲突,贝克尔重视合作”的根源所在。本文在纠正这种错误印象的同时,也试图尽力避免这种“简化和极化”的陷阱。参见刘东“比较的风险”,《读书》1(2001):134-41。

- ⑤ 一个很有趣的问题是:这两种斗争之间存在什么关系呢?但对这个问题,布尔迪厄不曾涉足,贝克尔也并未探究,可以说他们基本是出于自身的理论而各顾一端了。
- ⑥ 在场之中,布尔迪厄也曾论及一种横向的斗争,即有限生产和大规模生产的对立。这种横向的斗争不是人与人之间的斗争,而是漫画式的斗争。
- ⑦ 对此的详细论述,参见卢文超“作为标签的越轨和艺术:从标签理论解读贝克尔的《局外人》与《艺术界》之关联”,《社会》34.2(2014):231-42。
- ⑧ 见贝克尔2012年6月22日回复笔者的邮件。

#### 引用作品[Works Cited]

- 维多利亚·D. 亚历山大《艺术社会学》,章浩、沈杨译。南京:江苏美术出版社,2008年。
- [Alexander, Victoria D. . *Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Arts*. Trans. Zhang Hao and Shen Yang. Nanjing: Jiangsu Fine Arts Publishing House, 2008. ]
- Becker, Howard. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 2008 (1982).
- Bottero, Wendy, and Nick Crossley. “Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations.” *Cultural Sociology* 5.1 (2011): 99-119.
- 布迪厄“纯粹美学的社会条件: [区隔: 趣味判断的社会批判引言]”,朱国华译,《民族艺术》3(2002):16-22。
- [Bourdieu, Pierre. “Introduction.” *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Trans. Zhu Guohua. *Ethnic Arts Quarterly* 3 (2002): 16-22. ]
- Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Trans. Susan Emanuel. Stanford: Stanford University Press, 1995.
- Crane, Diana. “Art Worlds.” *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*. Ed. George Ritzer. Oxford: Blackwell, 2007. 177-80.
- DiMaggio, Paul J. . “The Sociology of Art Comes of Age.” *Contemporary Sociology* 12.3 (1983): 272-74.
- Eyerman, Ronald, and Magnus Ring. “Towards a New Sociology of Art Worlds: Bringing Meaning Back In.” *Acta Sociologica* 41.3 (1998): 277-83.

迈克尔·菲茨杰拉德《制造现代主义:毕加索与二十世纪艺术市场的创建》,冉凡译。桂林:广西师范大学出版社 2010年。

[Fitzgerald, Michael C.. *Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*. Trans. Ran Fan. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2010. ]

Fowler, Bridget. *Pierre Bourdieu and Cultural Theory: Critical Investigations*. London: Sage, 1997.

Heinich, Nathalie. "Howard S. Becker's Art Worlds Revisited." *Boekmancahier* 44 (2000): 200-02.

匡骁“文化社会学视角下的艺术体制理论”,《文艺理论研究》6(2012):101-07。

[Kuang, Xiao. "On the Institutional Theory of Art from the Perspective of Cultural Sociology." *Theoretical Studies in Literature and Art* 6 (2012): 101-07. ]

刘东“比较的风险”,《读书》1(2001):134-41。

[Liu, Dong. "The Risk of Comparison." *Du Shu* 1 (2001): 134-41. ]

卢文超“社会学和艺术——贝克尔访谈”,《中国学术》34(2014) 即刊。

[Lu, Wenchao. "Sociology and Art: An Interview with Howard S. Becker." *China Scholarship* 34 (2014), forthcoming. ]

Maanen, Hansvan. *How to Study Art Worlds: On the Social Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.

艾伦·麦克法兰《现代世界的诞生》,管可秭译。上海:上海人民出版社 2013年。

[Macfarlane, Alan. *The Birth of the Modern World*. Trans. Guan Kenong. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2013. ]

彼得·马丁:《音乐与社会学观察:艺术世界与文化产品》柯扬译。北京:中央音乐学院出版社 2011年。

[Martin, Peter J.. *Music and the Sociological Gaze: Art Worlds and Cultural Production*. Trans. Ke Yang. Beijing: Central Conservatory of Music Press, 2011. ]

戴维·斯沃茨《文化与权力:布尔迪厄的社会学》,陶东风译。上海:上海译文出版社 2012年。

[Swartz, David. *Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu*. Trans. Tao Dongfeng. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2012. ]

Tanner, Jeremy. *The Sociology of Art: A Reader*. London: Routledge, 2003.

殷曼婷《“艺术界”理论建构及其现代意义》。北京:社会科学文献出版社 2009年。

[Yin, Manting. *The Construction of the Theory of Artworld and Its Modern Significance*. Beijing: Social Science Academic Press, 2009. ]

朱国华“颠倒的经济世界:文学场的结构”,《天津社会科学》6(2006):101-06。

[Zhu, Guohua. "The Economic World Reversed: The Structure of Literary Field." *Tianjin Social Sciences* 6 (2006): 101-06. ]

Zolberg, Vera. *Constructing a Sociology of Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

(责任编辑:王嘉军)