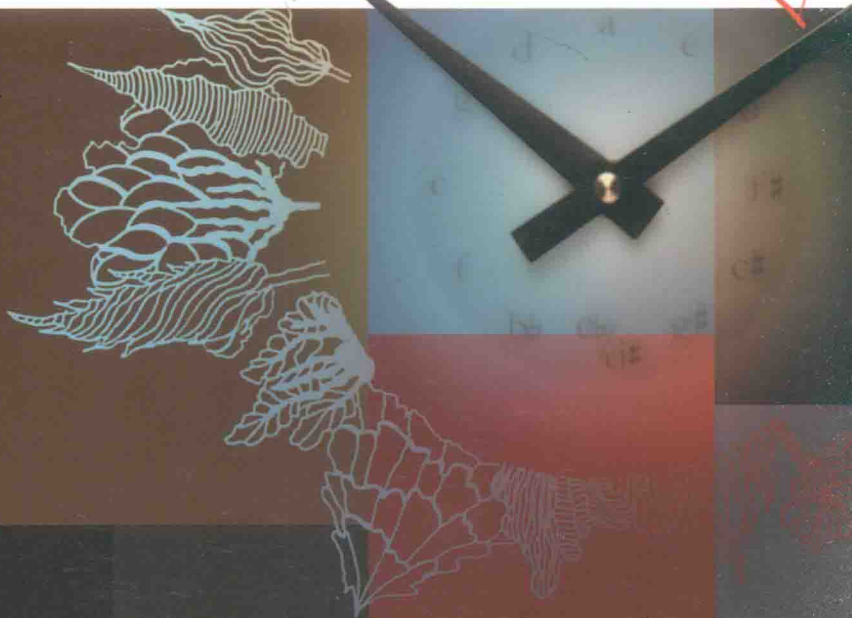
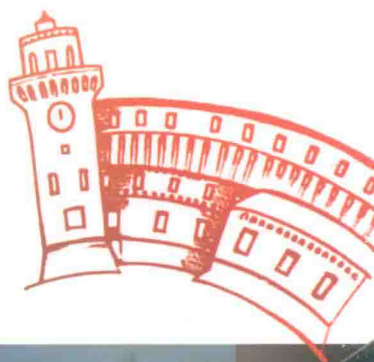


日常生活中的音乐

Music in Everyday Life

[美] 蒂娅·德诺拉 著
杨晓琴 邢媛媛 译
刘小龙 校译

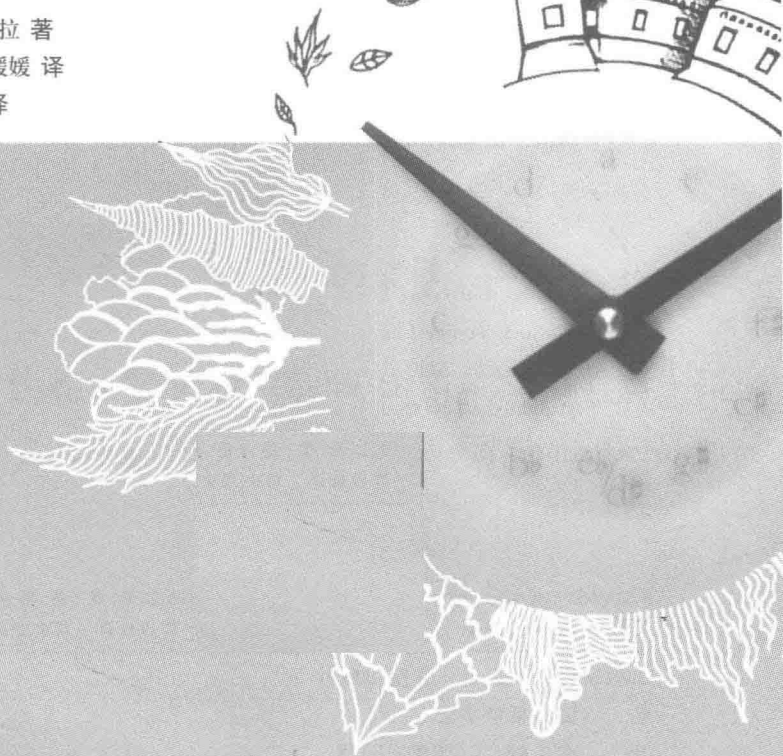


中央音乐学院出版社

日常生活中的音乐

Music in Everyday Life

[美] 蒂娅·德诺拉 著
杨晓琴 邢媛媛 译
刘小龙 校译



中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

日常生活中的音乐 / (美) 蒂娅·德诺拉著; 杨晓琴, 邢媛媛译; 刘小龙校译. —北京: 中央音乐学院出版社, 2016.9

ISBN 978 - 7 - 81096 - 769 - 3

I. ①日… II. ①蒂… ②杨… ③邢… ④刘… III. ①音乐文化—研究 IV. ①J60 - 05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 213261 号

Cambridge University Press

Music in Everyday Life

© Tia DeNora 2000

First published 2000

RÌCHÁNG SHÈNGHUÓZHONG DE YINYUÈ

日常生活中的音乐

[美] 蒂娅·德诺拉著

杨晓琴 邢媛媛译 刘小龙校译

出版发行: 中央音乐学院出版社

经 销: 新华书店

开 本: A5 印张: 7.25

印 刷: 北京宏伟双华印刷有限公司

版 次: 2016 年 9 月第 1 版 2016 年 9 月第 1 次印刷

印 数: 1—1,500 册

书 号: ISBN 978 - 7 - 81096 - 769 - 3

定 价: 35.00 元

中央音乐学院出版社 北京市西城区鲍家街 43 号 邮编: 100031

发行部: (010) 66418248 66415711 (传真)

献给我的父母

约翰·德诺拉 (John DeNora) 和雪莉·伍德·史密斯·德诺拉 (Shirley Wood Smith DeNora)

前言与致谢

1998年7月，一个细雨绵绵的周六清晨，我躲在北伦敦市场的一棵树下，就“生活中的音乐”这一主题即兴采访了多位女士。唱片摊的女老板允许我站在她的摊位旁，并答应必要时帮我作证。其间，市场经理过来询问我在做什么。他很认真地告诉我，在他的故乡尼日利亚，人们“真正懂得”如何利用音乐。但在英国，似乎很少有人意识到音乐的力量，也不重视它对社会和心理的影响。在他看来，欧洲人极少欣赏音乐，而在非洲，音乐几乎已经成为社会生活的一部分。比如他母亲就经常会在做家务的时候唱歌，甚至在煮饭的时候也会唱起来，而且做不同的事情就会用不同的旋律。他最后总结道，尼日利亚人对音乐的力量有着更丰富、更深刻的理解，如何发挥这种力量已经成为常识的一个重要组成部分。与此形成鲜明对比的是，在千禧年前的寒冷气候下，英国人对音乐在社会生活中的作用明显意识不足。

对我而言，这次经历意义重大。它似乎涵盖了我一直以来思考的很多问题，包括本书的一些主题。从柏拉图（Plato）到父母音乐资源中心（Parents' Music Resource Centre），尽管拥有悠久的音乐传统，尽管音乐的使用在日常生活中无处不在，但西方国家无疑低估了音乐的社会效应。在现代社会，虽然音乐的力量能被人们强烈地“感受”到，但并未引起足够的重视，也很难从经验主义的角度加以说明。正如笔者在书中所指出的那样，这种熟视

无睹主要源自于对人类能动性的美学维度的普遍忽视。这种现象无论是在社会学科（侧重于认知），还是在艺术和人文学科（更加强调文本对象）都同样普遍。

不过，虽然在学术界不受重视，但民间对音乐的强大力量却深有体会。过去两年里，我曾经与很多人谈到自己的研究，几乎每个人都会跟我说起音乐对自己生活的影响，虽然他们也会对我为什么要研究别人洗碗时听不听音乐感到大惑不解。整体而言，他们认为音乐是一种不断变化的物质，是创造、维系和改变社会与社会活动的媒介。也许，社会音乐学家之所以未能确认音乐的力量，更多是因为在归纳这些力量的本质时使用了错误的模式——很多时候，音乐被视为一种刺激因素，可脱离其制作、传播和消费环境而独立发挥作用。

而本书则持相反的观点。在笔者看来，虽然在某些环境下，或者对于特定类型的行动者而言，可以不同程度地预测音乐的具体影响；但是，脱离其使用环境来讨论音乐的“力量”，几乎是不可能实现的。诚然，思考音乐力量的本质，有助于拓宽我们的思维方式，更深入地考察其他“人与非人”关系以及其他物体和物质在社会生活中所扮演的角色。

但“音乐的作用机制”这一问题仍悬而未解。这也许是因为几乎无人从社会行为的“最底层”去探索这个问题，音乐社会学著作——一种更为宽泛的文化研究，通常十分抽象和短暂；极少有人深入研究音乐的使用方式以及音乐如何作为一种有序物质在社会生活中发挥作用。在进行书中所述研究的过程中，我一次又一次地被观察结果所震撼：而在此之前，人们却从未意识到它们与音乐的力量之间的关系。颇具讽刺意味的是，有关音乐效能的讨论与互动社会学的研究内容几乎毫不相关；后者致力于探索日常生活各种华美、精致、实用的细节，更关注生活经验及外行知识。因此，我们必须另辟蹊径，将“发挥作用的”音乐作为结构

化的一种动态物质来研究。正如我在随后的章节中所述的那样，在社会学科范畴内，心理学家已经在利用环境法进行社会—音乐的研究。在社会学领域内，也许只有安东尼·亨尼恩（Antoine Hennion）关于业余音乐活动的研究（通过深度访谈）才与他们的课题比较接近。

简而言之，我们对音乐在社会进程中的作用了解甚少，对人们如何在特定的社会空间或时间将音乐融入自己的活动更是几无所知。这些都是极为宏大的课题，但我们不妨从民族志和人种史学研究提供的一些“小”细节入手。相应的，本书也在论证过程中采用了一系列以“日常生活中的音乐”为主题的民族志研究成果。其中包括对美国、英国大都市地区和小镇不同年龄段女性的深度访谈，以及4个关于音乐如何在特定社会环境下“发挥作用”的民族志研究。（包括对有氧运动班、卡拉OK唱歌活动、音乐治疗参加者的观察，对零售卖场音乐的非干扰性观察，以及对上述环境中人员的访谈。）

在引用这些研究成果时，本书的第一个目的在于记录音乐的众多用途，并描述如何通过各种策略将音乐转化为资源，用于营造场景、惯例、假设和时机，使它们构成了“社会生活”。其次，本书将把音乐作为一种与社会学项目有关的审美素材来处理，使之更加贴近该学科的研究核心。第一章主要介绍了音乐在社会生活中的积极作用，并提出了一种方式用于结合美国文化传统研究、英国文化研究、亚文化理论以及阿多诺等人在社会—研究中采用的“大”方法。第二章在第一章的基础上概述了与音乐作用相关的互动概念的观点；他们所讨论的内容，已经不再局限于音乐的作用是“固有的”还是“归结的”之类的问题。第三章将这种观点用于实践，探讨了音乐在构建自我的过程中所发挥的作用，并着重论述了音乐作为身份、情绪和记忆手段的作用。第四章讨论了音乐与具体表现之间的反射性关系，并采用跨学科方法

研究了主体，即心理过程、微行为过程及动机作用过程，被视为“音乐创作”的方式。第五章探讨了音乐在社会场景和情景中的作用，并描述了音乐的运用方式，以及音乐如何在无意中吸引可能完全无关的个体参与到社会秩序（情景、场景和组织关系）的临时（但反复进行的）配置中。最后，第六章总结了前面五章的内容，并提出社会音乐研究在社会科学领域应当受到更大的重视，它们对能动性及其与文化关系等理论的形成大有裨益。在21世纪，有序的美学形态日益突出，企业对于行动者的重视已经提到了与产品相同的高度，社会生活的美学基础已经，或者应当，成为社会学的核心。民族志研究始终依赖于他人的善意和帮助。在此，我谨向52位接受访谈的英美女士表示衷心的感谢。按照承诺，所有参加者的姓名全部隐去，身份信息也做了更改。但是，我希望她们能够从讨论和文字记录中认出自己；我也希望自己尽可能地忠实呈现了她们的观点。

此外，我还要向允许我在店内进行研究的零售店经理和员工（按其要求匿名）以及有氧运动班的教练和学员，特别是凯特·伯尼森（Kate Burnison）致以谢意，感谢各位提供的慷慨帮助。创意音乐治疗师黑兹尔·贝利（Hazel Bailey）在百忙之中抽空提供了建议，并介绍了她为心理卫生和学习障碍患者进行治疗工作；伦敦诺尔多夫·罗宾斯（Nordoff Robbins）音乐治疗中心为本书提供了建议，并允许笔者使用该中心的图书馆。项目接近尾声时，在德里沃德新生儿重症监护室护士海伦·柯比（Helen Kirby）的启发下，笔者开始思考音乐在新生儿学中的作用，她在这一领域的实践工作也为笔者提供了灵感。感谢埃克塞特（Exeter）的著名主持人卡拉OK·鲍勃（Karaoke Bob），他为笔者讲述了自己卡拉OK练歌房的长期观察结果。

我还要感谢实地调查期间为我提供帮助的美国学术界人士：康奈尔大学音乐系的詹姆斯·韦伯斯特（James Webster）、社会

学系的维拉·佐尔博格 (Vera Zolberg) 以及社会研究学院研究生部的全体教职员。詹姆斯和维拉不仅使我得以在该校进行本书所述美国部分的访谈, 还为我联络相关人员和受访者提供了很多帮助。对于实地调查阶段所获得的其他帮助, 我要感谢罗伯特·奥尔福德 (Robert Alford)、朱迪斯·巴尔夫 (Judith Balfe)、莱诺拉·克拉尔 (Lenore Coral)、卡罗尔·克伦汉斯尔 (Carol Krumhansl)、特雷弗·平奇 (Trevor Pinch)、大卫·罗森 (David Rosen)、玛格丽特·韦伯斯特 (Margaret Webster)、尼尔·扎兹劳 (Neil Zazlaw)、埃伦·扎兹劳 (Ellen Zazlaw) 和康奈尔大学音乐座谈会的成员, 感谢各位在讨论中的真知灼见。我还要感谢加州大学圣迭戈分校科学研究研讨会和文化与社会项目的成员。特别感谢本内特·伯杰 (Bennett Berger)、理查德·马德森 (Richard Madsen)、休·米恩 (Hugh Mehan)、钱德拉·穆凯尔基 (Chandra Mukerji) 和詹恩·帕斯勒 (Jann Pasler) 发人深省的讨论。

在研究音乐与日常生活的一年, 我曾有幸与杰出的研究助理索菲·贝尔彻 (Sophie Belcher) 共事。在此我希望向索菲致以衷心的感谢, 并特别说明: 本书中用于论证观点的经验主义案例, 特别是有氧运动班部分, 就是在我与索菲的项目会议中逐渐成形的。

另外, 我还要感谢为我提供灵感和支持, 甚至允许我研究他们“购物行为”的索菲一家。感谢佩尔·贝尔彻 (Perry Belcher)、凯特和西蒙·沙特克 (Simon Shattuck) 以及米歇尔·安宁 (Michele Anning)。感谢特莎·斯通 (Tessa Stone) 协助联络伦敦的受访者。

感谢以下人士在不同研究阶段对原稿的讨论以及提供的意见和帮助: 保罗·阿特金森 (Paul Atkinson)、萨拉·德拉蒙特 (Sara Delamont)、西蒙·弗里思 (Simon Frith)、莎伦·海斯

(Sharon Hays)、安东尼·亨尼恩、史蒂夫·杰克逊 (Stevi Jackson)、彼得·马丁 (Pete Martin)、乔·麦克多纳 (Jo McDonagh)、莎伦·麦克唐纳 (Sharon Macdonald)、弗朗姬·佩龙尼 (Frankie Peroni)、苏珊·C. 斯科特 (Susan C. Scott)、罗宾·瓦格纳-帕西菲西 (Robin Wagner - Pacifici)、基斯·凡·雷斯 (Kees van Rees)、约翰·斯洛博达 (John Sloboda)、保罗·斯威特曼 (Paul Sweetman)、安娜·丽莎·托塔 (Anna Lisa Tota) 以及我在埃克塞特的社会学艺术协调人罗伯特·威特金 (Robert Witkin)。此外, 剑桥大学出版社两位匿名审稿人也提供了很大的帮助, 特别是第二位审稿人, 在本书写作后期为我提供了刚刚完成翻译的阿多诺音乐社会学论文。感谢剑桥大学出版社编辑萨拉·卡洛 (Sarah Caro) 对本项目的热情帮助; 感谢技术编辑凯蒂·库珀 (Katy Cooper) 以无可挑剔的才华帮助本书提高表述清晰度。另外还要感谢剑桥大学出版社凯瑟琳·马克思 (Catherine Max) 在项目初期提供的帮助。最后, 要感谢我的丈夫道格拉斯·图德普 (Douglas Tudhope), 他曾仔细阅读本书手稿并与我深入讨论, 并从他的研究领域“人类与计算机互动”出发帮助我认识音乐与社会学的相关性。同样对 BSA、ASA、ESA 和 ISA 会议听众及加地夫、约克、萨里、南安普敦和米兰等地大学的研讨组表示感谢。

本研究由不列颠经济与社会研究理事会提供支持 [“人类—音乐互动—音乐对情感、具体化和短暂性的‘影响’” (R000237013)]。感谢埃克塞特大学社会学系的同事在我进修期间提供的轮岗协助, 感谢玛丽·盖伊 (Mary Guy)、尼克·巴维克 (Nicki Barwick) 和琳达·托利 (Linda Tolly) 对采访录音的细心抄录。第三章和第五章部分内容采用了《诗歌与社会学评论》(*Poetics and Sociological Review*) 一书中的材料。

目 录

前言与致谢	(I)
第一章 提出问题 —— “音乐与社会” 之间的关系	(1)
第二章 音乐在具体实践中的影响	(26)
第三章 音乐：一种自我技术	(56)
第四章 音乐与人体的关系	(95)
第五章 作为社会秩序手段的音乐	(135)
第六章 音乐的社会功能	(189)
附录：原文参考书目	(205)

插图目录

- 图 1: 乔治·比才的《卡门》,《哈巴涅拉舞曲》 (11)
- 图 2: 阿隆·科普兰的《普通人的号角华彩》 (14)
- 图 3: 弗朗茨·舒伯特的《 $\flat$ G 大调即兴曲》 (50)
- 图 4: 一节秩序井然的有氧运动课 ——所有时段内
每分钟音乐的节拍数 (117)
- 图 5: 《不要担心》(有氧健身操音乐) (122)
- 图 6: 《约德尔峡谷情歌》(有氧健身操音乐) (123)
- 图 7: 约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的康塔塔《醒来吧,
歌声在召唤》(BWV 140) (193)

第一章 提出问题 —— “音乐与社会” 之间的关系

音乐与社会 —— “大” 传统

1982 年哈罗德·贝克尔 (Howard Becker) 发表《艺术世界》一书,其“艺术即工作形式”的观点使美国学术界自 20 世纪 70 年代以来的一种趋势得到了广泛关注。这种被称为“文化生产”的观点由理查德·彼得森 (Richard Peterson 1976)、刘易斯·科萨尔 (Lewis Coser 1978)、珍妮特·沃尔夫 (Janet Wolff 1981) 和维拉·佐尔博格 (Vera Zolberg 1990) 等学者提出,对本内特·伯格称之为“文化学” (Berger 1995) 的文化社会学观点进行了修正。伯格认为,文化学是社会学的一个分支,主要通过“阅读”作品或风格达到“发现”或解读其社会内容的目的。在伯格看来,生产法的最大优点在于能够将艺术作品研究与某些重要但通常不准确的内容脱离开来,而这些内容往往会将艺术风格与社会存在的风格,或者感知与思想模式联系起来。

在音乐领域,“大” (grand) 方法最坚定的支持者莫过于阿多诺 (T. W. Adorno)。阿多诺认为,音乐与认知习惯、意识模式和历史发展有关。一方面,他主张音乐能够“锻炼无意识使之产生条件反射” (Adorno 1976: 53); 而另一方面,他又认为音乐“有助于启示” (Adorno 1973: 15)。例如,阿诺德·勋伯格的音乐:

从一开始就要求全神贯注地主动参与，要求高度关注同时多样性，放弃传统的听觉习惯，不再揣测下面的内容……倾听者必须自发地在心中谱写自己的乐章，他不仅要沉思冥想，还要付诸实践。(Adorno 1967: 149)

阿多诺认为，勋伯格等人的音乐能够培养批判意识，因为其音乐材料的组织方式违反了传统和惯例。这类激进的音乐摒弃了音乐创作中的“陈腔滥调”，用不和谐音取代了传统的音乐解决，因此，它能够挑战与“总社会交往”(total sociation)兴起相关的认知、感知和情感的习惯；作为反射的结果，这些习惯可在多方面加强权力与管理之间的关系，使之更加自然、必然和真实。

对于阿多诺而言，现代音乐已经处于历史轨道的尽头，而这条轨道的源头则是贝多芬。由于其独特的晚期风格，特别是音乐材料的组织方式，贝多芬的音乐具有典型性和“真实价值”(truth - value)。正如威特金的如下描述：

从此以后，具有“真实价值”的音乐不再受到和谐假象的支配，而是必须辨别主宰，甚至压制主体的力量的本质。从现在开始，严肃的现代艺术家无法再假装个人与社会已经实现和解，或者这一主题的感性生活能够在社会中获得实现或表达；真正的艺术作品必须再现主体与客体、个体与社会的决裂。(Witkin 1998: 67)

从上文中我们不难看出，阿多诺的观点令人振奋，并直指人文科学的关键。他在著作中对“音乐组织是社会组织的影子”这一假设进行探讨，并将音乐视为社会意识的构成要素。从这个角度来看，阿多诺的观点代表了20世纪最具影响力的一种思潮，即音乐是社会生活中的一种“力量”，也是意识和社会结构的构

成材料。但是，这种观点并未提供任何机制使我们能够在这些事件实际发生时对其进行观察；阿多诺的观点同样令人备感挫折：它们并未提供任何概念基础可供我们观察音乐如何训练无意识，也没有谈到音乐如何发挥作用。阿多诺方法的弱点在于未能提供适当的方式对其诱人的主张进行评估和验证。

这样的批评也许过于严苛，因为阿多诺本人从未声称自己为解释音乐的作用提供了基础理论。不过，也正是因为缺乏理论基础，阿多诺的观点在 20 世纪 70 年代末和 80 年代遭到了音乐理论家的反对 [仅罗斯·萨博特尼克 (Rose Subotnik 1976; 1978; 1983; 1990) 对其表示支持；而据麦克拉瑞 (McClary 1991: 175n) 介绍，他也因为“将欧洲大陆的批评带入本学科而受到了严厉批评”]，尽管彼时其著作在人文科学领域再次受到了重视 (Buck - Morss 1977; DeNora 1986a; Greisman 1976; 1986; Held 1984; Jay 1984; Middleton 1990; Witkin 1998)。正如音乐学领域某位作者所抱怨的那样，“如果没有办法加以证明，就不能说作曲家或是其他艺术家体现了时代的精神” (Lenneberg 1988: 419)。

尽管今天这些措辞的敌意已经不再那么强烈，由职业引发的争端也日渐减少，但关于阿多诺研究成果的争论始终存在。从经验主义历史学家的角度来看，从成果本身 (伯格尔的“文化学”) 来推导社会意义的做法无疑是十分困难的。这是因为它无法广泛解释为何时代精神能像魔鬼一样钻入音乐这个“瓶子”，也无法解释音乐的组织性质能够融入社会。这里我们引用了彼得·马丁的论述 (他又引用了西蒙·弗里思的观点) 来说明阿多诺的“大”方法在解释音乐在社会生活中所存在的问题：

弗里思认为，音乐社会学“通常依赖于或多或少有些粗糙的反映理论：它们认为音乐反映了创作音乐的社会或社会团体，或者说与他们‘保持一致’”。

不过，正如弗里思所暗示的那样，“声音结构与社会结构之间存在密切联系”这一说法本身就很有问题。例如，德克海姆（Durkheim）的“集体意识”概念是在对简单、无差别的社会进行分析后形成的；如笔者之前所言，在多个对立文化共存的环境下，集体意识很难与现代复杂的个人意识实现和解。确实，将文化视为一种体系，一个相对完整的总体的做法到底有多大用处，始终有人表示怀疑；将“文化”和“社会”等概念具体化，并将其作为实体存在来对待，也存在相应的风险。任何试图从社会普遍特征的角度来解释社会活动的做法，比如音乐的创作，必然会遭遇与人类行为本质相关的问题。（Martin 1995：79—80）

马丁所指出的困难确实存在。比如，我们如何看待音乐与时代精神之间的时间关系？音乐是仅仅被动接受社会精神？还是在社会（亦即非音乐）结构的形成过程中发挥了主要作用？音乐与“社会”是否都是某些（神秘甚至神话）创造力的产物？如果我们希望解释音乐与社会形态之间的结构相似性或同源性为何会随着时间的流逝而出现和改变，那么就必须回答关于过程的疑问，并说明社会如何被铭刻到音乐之中。在最好的情况下，这些问题通常会被忽视；而在最糟的情况下，唐娜·哈拉维（Donna Haraway 1991）会用“上帝的把戏”之类的言辞来搪塞；她之所以这样说，是为了讽刺分析者摆出一副全知的姿态，似乎社会世界的一切尽在掌握之中（另见 Hetherington 1998：11）。这种“音乐平行于社会”的观点采用了社会科学研究的早期模型，更适合静态分析框架，比如分析特定作曲家及其作品，或是描述音乐风格的变化（如从复调到主调）。但并不适合分析音乐风格变化过程中更细微的问题，如乐章到乐章，年到年，以及在某个具体社会

世界中的变化。然而，由于音乐—社会关系理论缺少描述性信息，音乐社会学的立意虽远，却容易成为空中楼阁；诗人埃德·多恩（Ed Dorn）对此有巧妙的总结：“平行线之间永远是一片空白”（Ed Dorn 1978：73）。法国社会学家安东尼·亨尼恩则更加简单直白：“如果没有可供辨识的中间体，就必须严厉禁止在两者之间随意创造关联。”（Hennion 1995：248）亨尼恩的观点无疑非常有道理：尽管音乐可能、似乎，或者确实与社会事物——认知模式、行为风格、意识形态、组织安排相互联系，但这不能靠想当然来判定。相反，我们应当能够展示它们的运行机制。如果不能加以展示，那么分析中就可能掺杂想象的成分，使音乐—社会之间的关系变成“虚幻”而非“真实可见”。确实，关于音乐与社会关系的实据理论能够消除音乐与社会物质之间的传统差异；从这种角度来看，我们可以理解为，音乐与社会物质相伴相生，自反相连。这一点将在第二章中作进一步探讨。

音乐与社会 —— “小” 传统

与阿多诺及其“大”方法所带来的问题形成鲜明对比的是文化生产或艺术世界观点，它们通过关注艺术世界内的艺术生产（贝克尔）、范畴（彼得森）或“内消旋”结构（Gilmore 1987；Clarke 1990）建立了坚实的经验主义基础。这种方法介于社会结构、意识形态等大概概念与艺术创作者个体之间，充分利用了两者的基本行为所构成的“联系”。正如贝克尔 1989 年在《致查尔斯·西格的信》（Letter to Charles Seeger）中所言：

采用（艺术世界）模式的社会学家对“解读”艺术作品，或是寻找作品反映社会的隐秘意义不感兴趣。他