

研究論文

# 文化資本、傳播賦權與「藝術家」都市空間抗爭：對J市藝術區拆遷集體維權行動的研究<sup>1</sup>

李艷紅、楊梵

## 摘要

在當代中國，儘管存在強大的威權管制，都市抗爭仍然受到市場化大眾媒體的關注和支持，實現了媒介近用和傳播賦權。這種關係形態迥異於學者們在西方成熟資本主義社會的觀察。但是，關於為甚麼抗爭活動能夠近用媒體並實現傳播賦權，現有的解釋較為粗放，並主要指向傳媒一方；仍然缺乏關於抗爭一方，即對抗爭主體的屬性和稟賦及其與傳媒之互動關係的充分考察。以J市藝術區「藝術家」群體面對拆遷所採取的集體維權行動為案例，本文希望為上述問題提供觀察。基本發現是：文化資本是推動這一社群實現傳播賦權的關鍵因素：首先，「藝術家」作為知識精英的社會身分是吸引媒體高度和持續關注的前提，這一主體身分為在市場化之傳播格局下日趨疲軟的「拆遷/抗

---

李艷紅，中山大學傳播與設計學院教授。研究興趣：當代中國的傳媒與社會抗爭、新媒體賦權、新聞專業主義。電郵：liyanhong98@gmail.com

楊梵，牛津大學互聯網研究中心碩士研究生。研究興趣：當代中國的傳媒與社會抗爭、新媒體賦權。電郵：yangfan1300@gmail.com

論文投稿日期：2012年3月20日。論文接受日期：2012年7月12日。

爭」議題注入了「新聞價值」，同時也是市場化媒體階級意識形態偏向的一種折射；其次，「藝術」擁有的非功利之「純粹性」為其在中國語境下獲得了「去政治」的象徵身分，這一身分不僅為該群體的抗爭行動本身，也為抗爭行為進入威權體制下的媒體報道提供了正當性外衣；再次，該群體擁有內化的文化資本，即職業化的高度符號化的表意實踐能力，不僅善於運用高度濃縮的視覺符號來進行自傳播和吸引大眾媒體，而且有能力創造「藝術展」這樣的媒介事件，因而能夠嵌入於市場化條件下大眾媒體的需要；另外，這一職業社區所擁有的物質化的文化資本也發揮了作用，藝術界的「行業媒體」、這一職業群體成員擁有的博客等自媒體以及與大眾媒體之間形成的常規互動網絡都是他們實現媒介近用的關鍵。然而，傳播賦權仍然存在邊界，當抗爭行動進一步「激進化」和「政治化」，文化資本即不再能夠為該社群的抗爭行動進行傳播賦權，上述觀察的傳播賦因而權僅僅存在於特定政治經濟格局之下。文章在最後則討論了從社群視角探討未來關於媒體與抗爭之關係形態研究的新路向。

關鍵詞：文化資本、傳播賦權、媒介近用、社會抗爭、藝術家

---

Research Article

## **Cultural Capital and Communicative Empowerment: A Case Study of the Contentious Action of Artists in Contemporary China**

Yanhong LI, Fan YANG

---

### **Abstract**

In contemporary China, although the regime exerts powerful control, the contentious activities of society have always succeeded in attracting media attention and becoming empowered by their access to media. This “co-empowerment” type of media–movement relationship differs from that of their counterparts in western society, where movements are always marginalized by media. However, the why question still remains unanswered. The current explanation has focused more on the media side and left the side of social action untouched. This case study aims to fill the knowledge gap by observing a group of artists' contentious action and their interaction with media in safeguarding their spatial rights in City J.

The finding is that cultural capital is key to enabling the artists' media access and empowerment. First, it was the social identity of this group that made the news topic of “social contention” fresh and valuable, enabling the

---

Yanhong LI (Professor) School of Communication & Design, Sun Yat-sen University.  
Research Interest: media and social movement, social media empowerment, journalism in China.

Fan YANG (Master Student) Oxford Internet Institute, University of Oxford.  
Research Interest: media in contemporary China and social movement, new media empowerment.

marketized media in a competitive news environment to pay attention to them. Second, it was the symbolic identity of “purity” of the arts that depoliticized and justified the artists' activities of resistance in the still-rigid political environment. Third, the group's professional capabilities in visual practices and their ability to create a media event like an “art exhibition” also enabled their action in entering into the media agenda and rhythm. Finally, the objectified cultural capital also worked when the group members used the trade media and the “me media,” such as blogs in social mobilization and cultivated good network with the mass media. However, the group could no longer get media access when the members tried to radicalize and politicize their action further. Communicative empowerment thus only occurs within a specific structure of political economy. In the final part, we also discussed new approaches of social class in studying media-movement relationship in current China context.

**Keywords:** cultural capital, communicative empowerment, media access, social contention, artists

**Citation of this article:** Li, Y. H., & Yang F. (2013). Cultural capital and communicative empowerment: A case study of the contentious action of artists in contemporary China. *Communication & Society*, 26, 33–73

## 當代中國的國家—傳媒關係與傳媒—抗爭關係

歐美傳播研究發現，在西方社會，儘管媒體是自由的，但主控意識形態的強大和共識性特徵仍然使得主流傳媒傾向於邊緣化或瑣碎化社會運動，不能夠給集體的社會抗爭行動以充分的正面報道空間 (Gitlin, 1980; Molotch, 1979)。

而在今天中國，學者們卻有了不一樣的觀察。在當代中國，儘管威權國家仍然對媒體實施高度管制，以「維持穩定」為首要目的，傾向於限制傳媒對個體或集體抗爭行動的報道，但是今天市場化條件下的傳媒仍然願意突破政治限制，高度介入這一被管制的議題領域。例如，中國的市民維權運動總體而言在輿論上獲得了社會支持和道義聲援 (陳映芳, 2006)；<sup>2</sup>儘管客觀性報道的原則仍然約束着媒體，但媒體仍然總是傾向於支持市民運動 (陳陽, 2010)；甚至，大眾傳媒在都市中產階級的新社會運動中還超越了客觀報道者的專業角色，轉而扮演了運動媒體的角色，為運動成員建構身分和集體認同，起到了運動的組織動員作用 (孫璋, 2007)；在中國轉型社會體制性利益表達管道尚不完備的條件下，媒體還通過對抗爭活動和抗爭議題的報道推動了公共參與及公共政策的制定 (歐陽雲玲, 2010；尹瑛, 2011)。

而對抗爭行動而言，今天中國的諸多行動者則善於通過近用媒介而實現傳播賦權。<sup>3</sup>例如，中國新興起的公民社會組織 (環保組織) 積極響應於傳媒和互聯網所開闢的政治機會 (Yang, 2005)；與台灣和香港發生的都市運動相比，大陸都市運動往往更積極地使用了新媒體 (陳映芳, 2010)；中國的中產階層「業主」在其集體抗爭中能夠獲得媒體聲援，並通過媒體聲援將特定的地方性問題轉變為具有公共意義的問題 (何艷玲, 2005：38)，通過能動地使用那些符合自己需要的媒體報道，中產階級們還能夠為自己闡述異議提供支持 (郭巍青 & 陳曉運, 2011)。

上述相對活躍的媒體—運動之關係形態顯然迥異於學者們在歐美的觀察。以致學者們認為，「在一個缺乏各種抗爭工具和組織形式的轉型國家中，媒體對於社會抗爭的作用，值得特別強調」 (曾繁旭、黃煜, 2011：171)。

但是，關於為甚麼都市抗爭活動能夠或容易受到媒體關注，或者說，為甚麼都市集體抗爭行動能夠近用傳媒，實現傳播賦權？現有的解釋仍然過於粗放。一種解釋是，由於中國政府未能建立起一個得到社會廣泛認同的核心價值體系，新聞從業人員在價值觀上與體制的格格不入使得他們對揭露社會黑暗問題懷有熱情，他們往往「……有着從體制與社會結構中尋找社會矛盾發生根源的傾向，並且會在可能條件下積極推動他們所嚮往的社會價值和制度改革」(趙鼎新、林芬，2008：115)。與此關聯的一種解釋是，在中國這樣一個政治場域處於絕對統領位置的國家，同處於弱勢的公民社會、NGO和傳媒這些主體之間容易實現聯盟關係，以謀求脫離於政治場域的相對獨立性(Yang, 2005)。

上述解釋區分了今天中國媒體與社會運動之間的互動形態與西方的差異，但是卻存在兩個問題。首先，它的解釋主要指向媒體一方，卻沒有給抗爭者一方以解釋空間。也就是說，抗爭者一方的屬性和策略是否會影響和決定媒體對他們的賦權，這種解釋並未給予回答。這也派生出第二個問題，即，它仍然將媒體與運動之間的關係看作是一個同質的整體，並不區分內部的差異，也因此，它並不能解釋為甚麼有的抗爭能夠近用傳媒，獲得媒體的青睞，並突破其「政治敏感性」，有的抗爭則容易被媒體忽略，無法與媒體結成同盟。

另外一些學者則確實將注意力轉向了轉向了抗爭者一方，試圖從抗爭者的微觀媒介策略來描述他們如何實現媒介近用(曾繁旭，2006)。但是，這些研究則傾向於將媒介策略視為獨立的可操作性要素，「策略」論因而也沒有回答，為甚麼有些社群擁有更有效的媒介策略，而有些社群卻缺乏媒介策略？在本文中，我們認為，「傳播策略」本身也是被決定的，它與一個社群的社會文化屬性及其處境有着勾連，有一些先在的因素影響和決定了一個抗爭社群的媒介策略能力。

本文因而希望為上述問題提供觀察。本文觀察的是一個在威權管制的媒介環境下成功實現了傳播賦權的抗爭案例，在這個案例中，一個基於職業和地理社區的「藝術家」群體在爭取空間權益的過程中，成功通過媒體披露並傳播了他們的處境和議題，並最終推動了訴求的實現。傳媒被認為在這個抗爭過程中扮演了關鍵的角色。<sup>4</sup>我們希望回答的是，為甚麼該群體在此次抗爭中能夠成功近用媒體，並一定程度上避開

政治管制，實現傳播賦權？除了所謂的「傳播策略」，我們希望追問的是，這一社群的哪些稟賦和屬性決定和影響了它的傳播能力？使之區別於其他社群，能夠成功使用所謂的「傳播策略」來實現傳播賦權？

## 城市化進程中的空間重置： 藝術區形成及其面臨的「拆遷」問題

### 政商主導的城市化、「拆遷」及引發的都市運動

中國自1980年代以來即進入了城市化的進程，這一過程在空間上即表現為都市空間的重構。傳統上位於城鄉結合部的農村土地被政府和開發商大量徵用，轉變為城市土地，服務於城市功能。二十一世紀以來，這一空間重構的進程表現出更急迫的特徵。隨着城市的地理規模進一步向外擴張，不少城市政府都急切地將處於城鄉結合部的鄉村土地徵用轉換為城市用地，並進行空間上的重新改造和更新(urban renewal)。<sup>5</sup>「拆遷」因此構成了中國城市化進程的重要環節。

但是，在很多城市，這一都市空間重構的進程基本上都由政治和商業利益主導。政府自身利益和開發商的政治經濟權力成為主宰中國城市化空間重置的基本動力(錢鈺，2012)。一方面，政府和開發商掌握了中國都市空間重構的主動權。中國的地方政府在城市建設過程中，往往追求超級城市想像，以此為政績，進行大規模「圈地運動」，對大量農村土地重新進行功能使用。另一方面，開發商則通過重建過程擁有獲得巨額利益的機會。

政經利益追逐的另一面是民主參與程序的缺乏。中國城市化進程中的空間重構往往並未設計民主參與程序，在土地擴張和重新定位土地使用的過程中，城市居民極少有利益表達的機會和渠道。因此，在不少城市均會出現典型的拆遷和抗拆的矛盾。開發商和政府大力推動拆遷，而居民則由於利益補償不足或對權利或情感的堅守而「抗拆」。

大量的社會抗議往往因「拆遷」引發，近年來，它幾乎構成了媒體和城市政府等定義的當代最重要的城市問題。這些抗議有的以個體形式，有的則以集體形式表現。中國城市居民的這種為爭取自身對空間的

所有和使用權益的行動，與世界範圍內發生的都市運動有頗多相似之處，其核心是爭取空間的權利，因此，也可以認為是世界範圍內「都市運動」的一部分。在世界範圍內，都市運動被定義為「公民爭取贏得控制自己居住地城市環境的社會運動」(Pruijt，轉引自魏偉，2008：84)。本研究的案例則發生於這一背景之下。

### 藝術區的形成及其面臨的拆遷問題

由於本案例的抗爭主體及其處境頗為特殊，這裏有必要對其加以簡要介紹。

藝術家聚集而居從事藝術活動的現象可以追溯至中國古代的畫院制度和西方受僱於教皇及宮廷貴族的畫師制度。現代意義上的藝術區則出現在晚近。儘管與歐美現代意義上的「藝術區」形成的概念和因緣不盡相同，但總體來說，中國藝術家的聚集這個過程是伴隨後共產主義時代市場化和城市化的進程而出現的(張珣君，2005)。它往往始於藝術家自由表達，精神交流的願望，希望能夠找到適合藝術創作的寬鬆環境而逐漸聚集形成。經濟上並無保障的藝術家們往往傾向於選擇一些相對廉價的地域。因此，「藝術區」往往出現在城市邊緣，如工業區或城鄉結合部。中國最早和引人注目的藝術區包括北京的圓明園藝術區，後來在朝陽區也形成了大片藝術區。

1990年代以來，J市就陸續興起了藝術區。由於是全國最重要的文化中心，也是政治中心和綜合性大都市，該市擁有為數眾多的藝術類院校，吸引了大量的熱愛藝術的年輕人，這為藝術區的形成提供了人才基礎。從上個世紀90年代開始，中國高速的經濟發展為體制外藝術市場的興起奠定了條件，也成為藝術群落形成的經濟根源。一些年輕的藝術學院畢業的學生選擇在J市尋找地域建立租金低廉的工作室，他們往往某一區域聚集，形成「藝術群落」(王春辰，2010)。

「藝術區」一旦浮現輪廓，藝術市場往往會依托藝術區得以發展起來。這在藝術區的發展過程中成為規律。這是因為，藝術傳播的過程需要藝術創作與藝術消費的中介，而藝術區可以充當這種中介(張珣君，2005：113)。因此，一個典型的藝術區往往不只有藝術家進行藝術創作



的工作室，還有藝術收藏機構、拍賣行以及藝術用品提供商等機構駐紮，能夠跨越從藝術生產到加工、展覽和銷售的完整經濟流通環節。

Q藝術區位於J市東北部，是J市最大的藝術區，位於C區原來的一片國營工業區。自二十一世紀以來，逐漸發展成為具有國際影響力的知名「藝術區」，成為國際知名藝術機構的聚集地和前衛藝術活動的重要舉辦地，也連接着中國最大的藝術市場。由於Q藝術區在藝術市場上的地位日益提升，對「藝術家」們構成了相當大的吸引，「藝術家」們願意選擇在Q藝術區或其周圍進行駐紮，但是市場的成功也大大提升了Q藝術區的地價和租價，這使得「藝術家」們只能選擇在Q藝術區周圍地價和租金相對便宜的鄉村地區聚集，建立工作室，由此圍繞Q藝術區形成了一條「前店後廠」的藝術生產鏈。<sup>6</sup>本研究所觀察的藝術家抗爭事件即發生於圍繞着Q藝術區綿延形成的七個次級藝術區。

由於藝術區往往在城鄉結合部興起，因而往往成為城市化土地擴充的首當其衝的對象。本研究所觀察的個案即屬於此例。由於藝術家進駐後藝術市場得以發展，造成土地升值，政府和開發商更容易形成內在動機，來對這些土地做進一步的商業化處理如開發為「高尚住宅」或商業區等。2009年7月，J市C區政府召開動員會議，為推動「城鄉一體化」進行土地儲備工作，其核心就是要對城鄉結合部的26.2平方公里的土地進行改造，其實質內容是要完成對這些範圍的房屋拆遷騰退及人口轉移工作，以將此地土地儲備作為未來商業或其他功能使用。本個案涉及的七個藝術區均位於此次土地改造計劃中被拆遷騰退的地理範圍，屬於此次改造行動的對象。

由政府發動但是由開發商執行的拆遷計劃要求租住在這些藝術區的藝術家限期搬離。與當代城市出現的典型的拆遷事件有所不同的是，本案例中藝術家們並未擁有藝術區房屋的產權，而只是租住的合約。藝術家們在此之前則與當地的鄉政府和房屋開發商有口頭或文字的更為長期的契約和協議，能夠在該藝術區租住3年或更長。矛盾於是在租住在藝術區的藝術家成員與要求藝術家成員迅速遷離的開發商之間爆發。

值得特別指出的是，當代中國的拆遷過程由於涉及了多重利益主體，矛盾更加複雜。在本案例中，為了保證拆遷更有效推進，J市政府對於履行拆遷職責的開發商和住戶專門發放較大額的拆遷補貼。開發

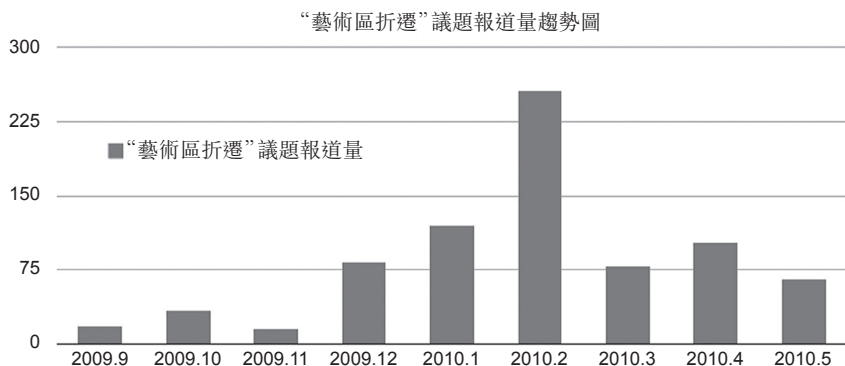
商作為拆遷補貼的中介人則希望盡可能用「低成本」方式「驅逐」住戶，從而單方面獲取政府發放的大額「拆遷補償費」，這更加加劇了開發商採用武斷和暴力手段來驅逐藝術家租戶，例如採用停電、停水、停止暖氣供應等中斷基本生活設施的手段。這些最終促使了七個藝術區的「藝術家」群體陸續分別或聯合起來抵抗拆遷，並要求合理補償。

### 「暖冬計劃」、傳媒報道及個案說明

本案例中的藝術家抗爭行動始於上述背景。面對被驅逐和拆遷的命運，儘管藝術家們了解到自己在與開發商簽定長期租約時並無充分的法律保障，例如，中國的土地租用年限不能超過5年，但武斷的驅逐和暴力拆遷仍然激起了這七個藝術區的藝術家們的反抗。2009年9月開始，這些藝術區的藝術家們就開始陸續採取各種行動來抵抗強制拆遷，他們採取了多種抗爭形式，包括私下談判、法律上訴、開辦藝術交流活動以及通過人大代表提交提案等，以謀求留下居住的權利，或是獲得足夠的經濟補償。

本文則將研究重點放在2009年12月到2010年3月期間由藝術家們聯合起來所策劃的「藝術展」這一抗爭行動上。這一被稱為「暖冬——藝術區巡迴交流計劃」(以下簡稱「暖冬計劃」)的藝術展充分吸引了媒體的高度關注，使得這一時期成為此次藝術家抗爭行動最受媒體矚目的時間段。下圖表示的是通過百度新聞搜索獲得的媒體關於藝術區拆遷議題的報道數量變遷趨勢，可以幫助我們認識「暖冬計劃」自這一實踐所受到的媒體關注。可以看到，媒體報道的高潮時段是2009年1月到2010年2月，而這個時間段恰好是暖冬計劃的展覽執行時期。或者說，暖冬計劃開始之後在暖冬計劃的持續期間，即1月和2月(暖冬計劃開始於2009年12月29日)，大眾媒體對此次抗爭事件的報道呈迅速增長趨勢。<sup>7</sup>

表一 「藝術區拆遷」的報道量



來源：本研究整理<sup>8</sup>

(上圖配字：「藝術區拆遷」議題報導量趨勢圖「藝術區拆遷」議題報導量)

因此，「暖冬計劃」可以認為是藝術家們此次抗爭行動獲得媒體關注、進而使得其抗爭行動獲得傳播賦權的關鍵。這一點也得到接受我們訪問的藝術家們的認可。他們也認為，因為成功動員了媒體，「暖冬計劃」是他們最重要的抗爭行動，也是最有成效的抗爭行動。因此，研究這一計劃的執行以及執行期間藝術家們與媒體的互動過程等，正符合本研究的目的。

上述認識在我們進一步資料搜集的過程中得到印證。我們用「藝術區拆遷」這樣的關鍵詞對 wisenews 數據庫進行搜索，並對搜索來的新聞報道進行閱讀也發現，媒體在這一時間段發表了數量眾多和密集的報道，且大多數大幅報道也集中在這一時期，並主要是圍繞對暖冬計劃的報道。其中，對這個議題尤其是暖冬計劃及其引發的相關事件投入顯著原創性報道的媒體包括北京的《新京報》、上海的《東方早報》、廣州的《南方都市報》等都市類報紙，也包括《中國新聞週刊》、《南都週刊》、《新週刊》、《新民週刊》等新聞時事雜誌，以及《中國證券報》等證券行業類報紙。<sup>9</sup>其中報紙主要發表動態的跟進性報道，而雜誌則大多發表長篇幅的專題報道。這些媒體都屬於中國市場化取向的媒體類型。

這些原創報道又通過門戶網站或新聞網站的大量轉載進入公眾視野。為了更確切地獲得報紙除文本之外的視覺報道，即採用的新聞圖片的內容，我們還根據 wisenews 提供的線索將原初的報紙找到，檢閱

其對圖片的應用。除搜集這些紙媒文本，我們也採用「藝術區」、「拆遷」以及「暖冬計劃」等作為關鍵詞在百度新聞中搜索，以最大範圍獲得各網站的轉載內容，其中尤其關注設立了專欄的網站，如大眾門戶網站「搜狐」的文化頻道中關於該議題的報道。另外，我們也廣泛閱讀了該期間行業媒體(包括行業雜誌和行業網站)的報道，以及及行動者們所發表的博客及在BBS上的討論等，另外我們還收集了部分學者及藝術界人士等對此次行動的描述和分析作為補充資料。

除文本資料之外，本文也對五位「暖冬計劃」的核心組織者進行了深入訪談，同時我們也訪問了一位高度參與報道該議題的記者。另外，我們前後也訪問了五位處理過拆遷報道的、來自市場化報紙的記者和編輯。這些資料共同構成我們理解媒體報道邏輯以及媒體與抗爭之關係的基礎。

布爾迪厄對於文化資本這一概念的定義和劃分恰好能夠幫助我們認識藝術家群體在此次抗爭事件中如何形成與媒體的互動關係，是下文分析的概念基礎。布爾迪厄(1997)將文化資本定義為「包含了可以賦予權力和地位的累積文化知識的一種社會關係」，區別於經濟資本和社會資本等其他資本形式，它主要指知識的類型、技能、教育等。布爾迪厄將文化資本分為三種子類型，分別是內化的文化資本，物質化的文化資本以及制度化的文化資本。之後，布爾迪厄又提出了象徵資本的概念，補充了文化資本的內涵，指的是個人在信用、名望和認可上有用的資源。接下來，我們將會使用上述的概念框架來分析本案例中藝術家群體所擁有的文化資本如何促成了傳媒對其的關注，進而促使抗爭行動的「成功」。

## 象徵資本與媒介近用(之一):「藝術家」的知識精英身分

### 「藝術家」的身分及其象徵性

在今天的中國，「藝術家」群體擁有與其他知識階層相近的知識精英身分。這使得其顯著區別於今天中國拆遷衝突中的主體——城市平民或農民。我們有必要對「藝術家」究竟是一個甚麼樣的群體，其社會

精英身分究竟如何形成做一個簡單回顧。

在歐洲，「藝術家」作為具有特定象徵身分的職業群體是自文藝復興之後得以形成，文藝復興使得原來的資產階級工匠或畫匠轉變成為了一個有經濟保障且在社會意義上相對鞏固的自由知識分子階級的一員 (Hauser, 2003)。十六世紀末第一間正式的藝術學院建立之後，藝術家逐漸脫離行會，進入學院，而學院也不再僅僅教授「技能」，大量的科學人文課程使得藝術具有了「學者」身分 (常寧生、邢莉, 1998)。而從職業社會學的角度，自中世紀以來，藝術實際上進入了一個專業化 (professionalization) 的進程。這一進程包括在理論基礎上將知識加以形式化，將專業知識與日常知識分離開來，成立專門的院校建立培訓系統，並不斷建構和聲稱自主的價值觀等等，這一專業化進程改變了藝術家的地位，並重新定義了藝術家的角色，使得藝術作為一個較高技能的專業被社會承認。

不過，藝術家的身分並非是一個普通的專業 (profession)，藝術的人文價值及其與人類精神生活的關係，賦予了它不同於其他專業的特點，並與公眾和人類社會的進步關聯起來，成為一個擁有公共價值的一種專業。

中國的「藝術家」概念直接承襲於西方，是舶來品，因而也在相當程度上承襲了西方「藝術家」群體的身分建構的過程。在清末時，中國仍然只有「畫師」這個概念，繪畫被視為「雕蟲小技」。民國時期掀起的新美術運動及傳入的西方知識體系對美術的重視，大大提升了中國畫家的身分，當時的藝術家着手建立美術學科體系，使得中國「藝術家」正式進入知識分子階層，也開始形成為一個專業 (黃劍, 2007)。中國建國後藝術體制的國家化則進一步強化了這種學院派和知識階層的身分。

因此，在一般中國傳媒和公眾的眼中，藝術家往往是具有較高社會地位的知識階層的成員，也是社會精神財富的創造者。

### 「藝術家」身分與「新聞價值」

二十一世紀以來，有關拆遷所引發的衝突和活動經常受到媒體青睞，成為近年來媒體報道的熱點議題 (趙中頡, 2007)。這一方面是因

為拆遷衝突往往具備衝突性新聞價值(趙洪浪, 2008), 另一方面也是因為拆遷所映射的「公權力」的擴張和對「私權利」的侵犯恰恰也符合了以輿論監督為使命的傳媒和記者們的價值立場。

但是, 拆遷問題及抗爭活動的普遍存在, 又使得它在近年市場化媒體的報道中面臨一個困境, 即, 過於普遍存在和經常被報道使得這一議題逐漸削弱或喪失了新聞價值所要求的「異常性」和「新鮮感」。在此過程中, 媒體往往需要有意識地從此類逐漸顯得「普通」而不出奇的拆遷和抗爭活動中尋找新鮮的元素, 這種元素有時可能是抗爭的激烈形式, 如唐福珍和宜黃拆遷事件中抗爭主體的「自焚」, 有時候則可能是其他。我們訪問的記者認為, 在當代中國如此普遍的拆遷衝突和事件中, 只有那些具有特殊形式、特徵或由特殊主體所面臨的拆遷或抗爭行動, 才有可能重新受到媒體的關注。

按照社會運動的框架理論, 集體行動的主體能否提出一個媒體感興趣、激起媒體和公眾共鳴的框架往往是能否被媒體報道的關鍵。但是, 本案例中的「抗拆行動」之所以能吸引媒體關注, 卻並不是因為本次抗爭行動中使用了特殊的抗爭話語或框架。

首先, 本案例中藝術家群體提出的抗爭訴求與其他社會主體非常相似, 並無本質區別, 即都立足於維護自己的「私利」, 是生存權利層面和物質的, 就事論事型的, 希望阻止拆遷, 保住自己的居住地, 或是要求得到合理的經濟補償。<sup>10</sup>

其次, 他們所使用的基本抗爭框架也與其他群體無顯著區別, 即同樣都是在「維權」或「公民權」的主體框架下來闡述自身訴求, 將開發商的拆遷行為視為是對藝術家基本權益的侵犯。<sup>11</sup> 例如, 伸張正義、「維護藝術家基本生存權」, 「基本的棲息地」, 「生存尊嚴」等話語是抗爭藝術家經常表述的。事實上, 「維權」框架/話語自1990年代後期隨着消費者權益運動的興起逐漸成為今天中國傳媒舞台上的顯著話語以來, 隨着近年來在諸多議題, 包括環保、農民工和消費議題的報道中都得到拓展(李艷紅, 2000, 2007), 也逐漸喪失了當初的「新鮮感」和「市場吸引力」。<sup>12</sup>

因此, 真正使得本次行動在眾多「抗拆行動」「脫穎而出」的, 是藝術家群體的知識精英身分。我們訪問的媒體記者這樣表達: 「……這個

群體有其特殊性……現在拆遷太普遍了，一般人（普通人）除非行動夠大不然不會去報道……」。他們認為，在一般的拆遷報道中，拆遷所牽涉的利益主體往往是居於社會底層的民眾，較少涉及社會的中上層。因此，當藝術家這個傳統上被認為是知識精英階層的群體遭遇拆遷，並採取行動進行抗爭時，這本身就具有了「新鮮感」這種「新聞價值」，市場化傳媒自然會青睞。

與藝術家特殊的社會身分關聯，「維權」這一普通的抗爭話語因而也被注入了新鮮的特定，成為一種新鮮的抗爭形態，它們使得本次抗拆行動從近十年大眾媒體的報道中已經十分常見，並且已經疲軟的情緒中脫穎而出，受到媒體的偏愛。「藝術維權」遂成為媒體頻繁使用的新鮮概念。

藝術家的身分特殊性所獲得的新聞價值及其對於媒介近用的意義尤其體現在暖冬藝術展現場第二站，當在場的藝術家與拆遷隊發生肢體衝突之時。這一現場衝突當時引發了媒體報道的熱潮，多家市場化報紙及週刊都給予了長篇報道，採用了現場「藝術家」與拆遷隊員發生肢體衝突的照片。<sup>13</sup>儘管一般而言，社會衝突被認為是吸引媒體報道進而使得議題擴散的關鍵（許傳陽，2004），但此次事件的衝突卻還有着另外一層意涵，在報道記者的心目中，這不是一起普通的拆遷衝突事件，藝術家的知識精英身分提升了此一事件的新聞價值，使得它區別於其他類似的拆遷衝突，更為特殊，也更為「重大」。<sup>14</sup>

### 象徵資本與「公共化」的話語能力

藝術家身分的特殊性也通過媒體報道本次抗爭所使用的另一種話語得到體現。藝術家在本次抗爭中所使用的另一話語是「藝術/文化」話語，抗爭的藝術家們認為，藝術家及其創作是城市文化的有機組成部分，是城市形象、城市名片，同時也是城市文化產業的一部分，有助於城市經濟的長遠蓬勃發展。因此，對藝術區的拆除就是對城市文化的破壞，也是對文化產業的削弱。這一將「拆遷」這一「私」問題予以「公共化」的話語方式成功地被媒體普遍採納了，媒體或是將被訪藝術家的闡述直接記錄下來，或是採用藝術家們設定的這一框架進行報道。例

如，國內著名的時事雜誌《中國新聞週刊》發表的專題報道〈當推土機遇上藝術家〉則除了記錄七個藝術區遭遇拆遷的基本處境之外，以「大工作室時代的誕生與終結」以及「被驅逐的藝術」，「失去藝術，城市將荒蕪」等為標題，從各個角度追問藝術區何去何從的問題，探討藝術區被驅逐後城市文化的困境。<sup>15</sup>廣州的《南都週刊》也通過採訪藝術家和藝術評論家來探討「藝術家在城市的位置」。<sup>16</sup>

我們訪問的記者也很認可這一話語，他們認為，媒體之所以關注此次涉及藝術家的拆遷，是因為這一次的拆遷不僅僅關涉到藝術家自己，同時也與整個城市的精神文化生活關聯，因而比一般的拆遷更值得關注。在記者們看來，藝術區的拆遷就不僅僅是對藝術家個體「私利」的侵害，同時也是對「公共生活」的侵害。由此，拆遷議題也就獲得了傳媒報道所需要的「公共性」。

這一話語成功進入傳媒，同樣可以詮釋為藝術家這一群體所擁有的特定身分和象徵資本發揮作用的結果。這是因為在市場化中國的主導性話語環境下，隨着一些典型社會主義話語——如工人階級是社會的主人——的消失，或不再被媒體青睞。相對而言，其他社會階層，特別是從事體力勞動的工人和農民等，其實逐漸失去了將自身利益公共化的話語能力。也就是說，城市社會底層或農民階層的成員即使想要採用這樣的話語，也很難將自身的勞動和工作價值予以「公共化」，讓社會接受和認可他們對社會的貢獻。他們所面對的拆遷問題因而也很難被公共化，很難「上升」為對國家和社會的重大影響，而只能處理為「私議題」，因而也較難受到媒體青睞。對比而言，知識精英作為今天中國社會被認可的精神財富的創造者，則享有象徵資本，可以為自身的勞動賦予「公共性」。

## 象徵資本與媒介近用(之二)：藝術的「去/超政治」身分

除了藝術家的身分屬性，藝術本身的屬性，或者說，社會對於「藝術」這種活動的特別的認知也有助於本次抗爭行動突破被感知的「風險」，得到媒體的廣泛報道。



## 藝術之「純潔性」身分的形成

這裏我們可能同樣需要對「藝術」這一「純粹」和「自主」的象徵身分的形成加以檢視。可以說，「藝術」正是在現代才逐漸被認為具有其特殊和自主的邏輯，獲得一種具有自主性的象徵身分，甚至構成了一種迷思。研究現代藝術史的學者發現，歐洲十八和十九世紀浪漫主義及印象派的興起，奠定了現代社會將藝術家視為獨立自主的具有創造力的創作者(creator)的觀念基礎，藝術由此被視為超驗價值的體現(Wolff, 1981; Adler, 1979)。在此之前，藝術僅僅是「畫匠」，並無其獨立的價值系統。

法國社會學家布爾迪厄(2011)曾通過研究法國文學場的形成過程來向世人揭示現代「藝術」之象徵身分何以形成。他認為，今天文學藝術之所以被描述為獨立於政治、經濟之外，具有自身運行法則以及具有相對自主性的封閉的社會宇宙，成為一個具自主性身分的場域，其形成其實經歷了一個漫長的過程。在十九世紀以前，「藝術」並無此種獨立身分，而是一個高度附庸於資產階級政治並服從於商業利潤法則的「場域」。藝術之獨立身分的獲得實際上是十九世紀中葉以來一些追求藝術自主性的文學家(以波德萊爾、福樓拜等人為代表)所掀起的美學革命的結果，他們追求藝術自主性、反對政治經濟力量干涉文學藝術，既反對商業利潤法則，也反對沙龍這種依附於資產階級政治權力的藝術生產方式。他們通過雙重拒絕確立了一種「為藝術而藝術」的張揚藝術自主性的立場，追求藝術的形式訴求，藝術的純粹性和非功利的社會身分得以確立，不僅在藝術界內部，也對社會公眾發生影響。

而隨着現代社會藝術市場的發展，藝術院校的成立，以及現代社會發明的對藝術家的朝聖般的膜拜，整個社會對藝術和藝術家作為其獨立自主性格的信仰一再得到強化和維持(Hauser, 2003; Heinich, 2003)。

在中國，藝術的象徵身分形成也遵循了類似的「建構」的軌跡。新文化運動影響下的美術運動使得繪畫活動也擺脫了「末技」的地位，實現了象徵資本的獲得，逐漸發展成為神聖的「藝術」(黃劍，2006)。

當然，在共產主義時期，藝術被重新納入政治的框架，甚至被高度政治化。但是，隨着市場經濟改革的啟動，藝術作為一種獨立的話語重新又開始在知識階層和藝術圈中開始廣泛存在。特別是當代藝術

的發展，開始步上西方藝術發展的路徑，布爾迪厄所說的通過建構非功利的純粹性來獲得象徵交易之可能的進程同樣在中國發生。甚至有學者認為，中國當代藝術的發展史實際就是「藝術」和「藝術家」的象徵身分不斷被建構和鞏固的追求「承認」的過程(楊小彥，2009)。因此，在中國社會公眾的眼中，藝術往往也被視為某種獨立的精神存在，具有超驗性和「純潔性」，有其超越政治和商業利益的獨立的價值追求，「藝術家」則是創造這種精神產品的創作者。

### 「藝術」的「去政治化」效果

在當代中國的集體行動中，大部分集體行動往往傾向於採取溫和的形態，因此，「依法抗爭」、「理性抗爭」等成為中國社會抗爭的主要形態(于建嶸，2004，2008；朱健剛，2010)。之所以如此，是因為在當代中國的威權體制下，由於其組織性和參與人數眾多，任何集體的抗爭行動都被認為具有「政治性」，因而是受到國家高度監控的。

對於大眾傳媒而言，儘管改革時代的中國宣傳部門並無統一的關於「不准報道集體行動」的禁令，但絕大部分業內人士都有共識，處理和報道集體行動必須格外小心，是一個極具「政治風險」的工作，很可能在報道過程中隨時被政府的相關部門阻止，或招致懲罰。因此要小心「拿捏」，「打擦邊球」，屬於新聞報道的「灰區」(趙鼎新、林芬，2008)。<sup>17</sup>因此，一般而言，只有相對溫和的集體抗爭才有可能登上大眾傳媒的舞台。<sup>18</sup>例如，近年來中產階級的社區抗爭(如廈門的反PX行動，廣州番禺的反對垃圾焚燒行動)能夠得到媒體青睞，其中一個很重要的原因是行動者往往有意識地採取了溫和理性的抗爭形式(陳映芳，2006；曾繁旭，2006)，而這一點恰恰符合媒體處理集體抗爭議題的需要。

但是，在本案例中我們看到的是另一種形態。與上述溫和的抗爭形態不同，本案例中藝術家採用的抗爭形式體現出了較強烈的對抗性、衝突性和批判性。這尤其體現在藝術家所展出的藝術作品當中。藝術家張瑋的「羊圖騰」作品即體現出此特徵。如圖一所示，這個作品在一個藝術區入口處展出，採用兩排被吊死的綿羊造型，其背景則是

「斷電斷暖、天理難容」幾個巨大的白紙黑字。用綿羊來影射藝術家的處境，再加上白紙黑字對非正義的公開憤慨表述，其批判性和對抗性不言而喻。

圖一 藝術家張瑋作品「羊圖騰」



藝術家黑羊採取的行為藝術「死磕拆遷」(圖二)則具有更強烈和顯著的對抗和批判性。這一行動藝術的內容是——藝術家黑羊本人僅着一條紅色內褲，躺在推土機前，阻止推土機開入藝術區，其直接的抗爭性也表露無遺。由於與1989年天安門事件中擋住軍事坦克的學生的意象有相似之處，更容易被解讀出抗爭性。<sup>19</sup>

圖二 藝術家黑羊作品「死磕拆遷」



來源：《南方都市報》<sup>20</sup>

上述激烈的抗爭形式之所以被採納，與藝術這一活動所擁有的上述與政治和商業無關的「純潔」的象徵身分有關，因而具有某種「去政治化」的效果。我們訪問的藝術家們認為，他們是在從事藝術活動，藝術不應該有禁區，不應該用世俗的眼光來理解藝術。藝術家的抗爭在「藝術」的外衣下，顯得中性而純粹，有助於掩蓋或柔化抗爭活動的尖銳性和對抗性，並具有合法化的效果，使得其能夠在威權體制下「上演」。這為藝術家的表達贏得了更廣的抗爭「尺度」。我們可以用藝術家吳以強命名為「棲」的裸體行動藝術作為例子來加以說明。該行為藝術的內容為，藝術家本人在零下兩三度的寒風中，脫光衣服一絲不掛地蜷縮在一個用紙屑堆起來的「鳥巢」中瑟瑟發抖。旁邊有一盞燈，他不斷去按開關，但點不亮。此藝術被用來表達藝術家群體被剝奪了棲息地的無助。

圖三 藝術家吳以強作品「棲」



來源：《東方早報》，2009年12月30日報道。

一般而言，在當代中國，與社會主義意識形態相關，「裸體」即有着反抗的意味，不僅是對道德，也是對建制的反抗。因此，公共空間中的裸體往往會被政府部門禁止並懲罰。但是在中國的當代藝術界中，使用裸體來做行為藝術卻較為常見，「藝術」的非功利的「純粹性」的象徵身分為此類裸體藝術提供了合法性外衣。政府對此類「藝術」並無確切地處理政策，也屬「灰色地帶」。此次藝術展覽也不例外，裸體被藝術家們使用為表達其處境和抗爭的方式。

不僅抗爭者願意做出比傳統更激烈的抗爭行動，而且，這些並不

溫和、且還直接體現出對抗性的抗爭行動也被媒體採納，用文字或視覺的方式加以了廣泛報道。例如，南方都市報12月30日「用藝術維權，北京藝術區拆遷風波紀實」則對上述張瑋及其他藝術家的藝術作品進行了詳細報道，並採用了大幅圖片。該報2010年2月5日的文化副刊版面發表的報道〈推土機開進北京藝術區〉則報道並刊登了黑羊藝術作品的內容。

我們訪問的記者認為，他們之所以願意報道這些看起來有強烈批判意涵的行動，是因為「這是藝術」，他們做的是藝術報道，應該得到允許。如前所述，中國媒體在報道抗爭行動時，具有較大「政治風險」，這使得市場化媒體不得不在報道激烈的抗爭行動與減少「激烈性」之間維持平衡。「藝術」的身分則為這些具有高度批判性的超常規的抗爭行動提供了合法的外衣，使得媒體認為自己獲得了一種可以與管制它的威權政府進行協商的可能。我們訪問的記者告訴我們，「我們做的是藝術報道，而不是政治報道呀」。他們認為，政府和公眾都應該理解，藝術表達的形式可以是獨特的，政府不能總是用政治的眼光去看藝術。

## 內化的文化資本：藝術展的視覺要素與「媒介事件」構成

但是，僅僅是依靠「藝術家」和藝術的象徵身分，並不足以吸引媒體的持續關注。媒體的持續關注更與藝術家所嫻熟掌握的文化抗爭手段有關。以上所述的例子已經初步顯示，藝術家們所採取的抗爭形態充分體現了藝術家群體所擁有的內化了(Embodied)的文化資本。

作為專門從事視覺符號表意工作的職業「藝術家」，參與抗爭的藝術工作者們多經歷過多年的學習訓練，善於通過富有創造性的方式來表達凝聚的意義，已經成為其內化的能力或「慣習(habitus)」(Bourdieu, 1977)。本案例中，採用藝術的形式來表達自我的處境和憤懣幾乎是抗爭藝術家們的本能。在整個被拆遷的過程中，一直貫穿有各種表達情感和訴求的藝術形式。「磚頭黨」是第一個出現的集體行為藝術，其內容為三十多個藝術家在零下5攝氏度的寒風裏站成一排，每人手持一塊從拆遷廢墟裏撿來的磚頭，眼睛死死盯着前方，一動不動地站立一個小時。

除了上述的「羊圖騰」、「死磕拆遷」、「棲」和「磚頭計劃」之外，還存在眾多其他富創意的藝術形態。這些行動藝術成功吸引了媒體的關注和報道，成為抗爭行動之近用傳媒的關鍵。各報紙、雜誌和網站在報道和轉載時往往都大量使用了大尺寸圖片。<sup>21</sup>

這些抗爭藝術之所以受到媒體的青睞，與它們直接滿足了媒體對於「視覺的逼真化力量」(authenticating power of visuals)的需要有關。在日漸受到新媒體挑戰的今天，紙媒越來越注重視覺新聞，圖片在新聞報道中所佔的比重也越來越大。而在互聯網站上，圖片的使用就更成為一種常規化的手段。因此，媒體對於好的適合視覺傳達的事件或對象更具偏好。這些在展覽會上所呈現的各種富有創造力和衝擊力，並傳達新穎概念的藝術表達形式則恰好為媒體提供了「視覺補貼」。

例如，受到媒體青睞的「被子計劃」(圖四)是在「暖冬」藝術展第二站創作的集體行為藝術作品，該作品的內容是：藝術家們裹着軍綠色的被子在大雪寒冬中站立一小時，站在已被拆掉的藝術區圍牆處，用自己的身體組成一堵牆。統一的軍綠色與白雪映襯，被拆卸的圍牆與人牆對照，既有着深刻的寓意，也頗具吸引眼球的效果。<sup>22</sup>

另外一個得到媒體頻繁報道的作品是藝術家黃銳的行為藝術(見圖五)，他身穿印有「易經——拆CHINA那」的陰陽服，手打陰陽傘站在一個八卦圖上。<sup>23</sup>這個藝術作品色彩單純，由黑白兩色構成，上書字體簡略而具有無限寓意延伸，也具有很強的視覺效果。

圖四 集體行為藝術作品「被子計劃」



來源：《南都週刊》2010年第九期，「北京藝術區『覆巢』之痛」

圖五 藝術家黃銳的行為藝術「易經——拆CHINA那」



來源：《南方都市報》

不過，僅僅是零散的藝術形式，儘管其具有足夠的創造性和衝突性，還並非媒介近用的充分條件。在本案例中，藝術家的抗爭藝術之所以能夠吸引媒體的持續關注，還與藝術家們所採用的「暖冬計劃」（全稱「暖冬——藝術區巡迴交流計劃」）系列藝術展這一抗爭形態有關，這一抗爭形態恰恰滿足了傳媒對於「媒體事件」的內在需求。

作為一個成熟的藝術展覽活動，「暖冬計劃」具備了成為「媒體事件」的基本條件。首先，「暖冬計劃」作為一個系列展覽交流活動是一場計劃好的活動，它於2009年12月29日到2009年2月3日之間分別在四個藝術區舉辦，具有明確的時間和空間要素。正如新聞發布會一樣，給予媒體充分準備和採訪的條件，也給媒體提供了充分豐富的新聞要素。另外，展覽會的時間性也使之符合新聞追求「新近性」的需要。

作為一個成熟的活動形態，展覽會往往具備穩定的組織架構，能夠為需要穩定消息來源的媒體提供消息（Gans, 1979；臧國仁，1998），因而能夠滿足媒體對於消息來源常規性的需要。「暖冬計劃」有五位核心組織者，這五位核心組織者成為了此次媒體採訪的主要對象，為媒體常態地提供關於該事件以及藝術展覽上藝術表達形式的詮釋。其中負責媒體關係的肖歌更是非常專業和嫻熟地的為媒體提供最新消息。她和她的團隊製作了《暖冬快訊》，非常頻繁地定期為《新京報》、《南方都市報》、《東方早報》和搜狐文化頻道等媒體提供消息，也確實成為這些媒體最重要的消息來源。

第三，展覽會往往具備主題，即核心概念。它為藝術活動提供整體性詮釋框架，從而滿足了媒體對於「概念」和框架的需要。學者們發現，媒體在報道事件的時候，總是需要特定框架之下來進行報道，來顯示其獨特的視角，並賦予事件以意義(Tuchman, 1978)。藝術展的主題一般由策展人來提出和定義，暖冬計劃的每一次展覽都提出了一個主題概念，這些概念是一系列與「藝術維權」相適應的配套概念，是對藝術維權概念的再詮釋。例如，第一站的主題「暖冬」意為號召藝術家「抱團取暖，共度寒冬」，第二站「解決」意為「以藝術的方式尋求解決困境的辦法」，第二站「文武雙全」實際上指一次藝術家運動會及交流討論會；第四站「我不相信」則指藝術家們應絕不屈服於開發商。這些概念有藝術展的組織者提出，在媒體報道中往往就被媒體直接採納，成為他們組織報道的的基本框架。這使得，藝術展構成了一種將主題概念和視覺詮釋成功勾連的活動形態。這種既有主題概念，提供詮釋框架，又有視覺詮釋形態的多面向文化事件，頗為符合媒體的需要。

上述三個特點使得「暖冬計劃」成為了成功的「媒體事件」，完全能夠潛入到大眾媒體報道的節奏和需要。如果說抗爭的藝術形式是個體藝術家之內化的文化資本的體現和結果的話，藝術展覽作為藝術職業社區一種常見和成熟的職業活動形態，則充分體現了藝術職業社區的集體文化資本。

### 物質化文化資本：行業媒體、自媒體與大眾媒體網絡

除了內化的文化能力，作為個體的藝術家以及作為職業社區的藝術家所擁有的物質化的(objectified)文化資本也發揮了作用。按照布爾迪厄(Bourdieu, 1990)，物質化的文化資本是指由物理形式的物質組成，例如個體所擁有的藝術作品等。在本案例中，物質化的文化資本則體現在藝術家職業社區所擁有的行業媒體、藝術家個體所擁有的「自媒體」，以及這個職業社區與大眾媒體之間所建立的社會網絡上。這些文化資本同樣構成了本次抗爭行動成功表達自身話語的重要載體和條件。通過近用這些媒體，抗爭的藝術家成功傳播了抗爭的議題和訴求，使之受到更廣範圍的公眾的關注，在公共話語空間獲得了更高的



顯著度 (visibility)，成功實現了共識動員。

行業媒體是一個職業或行業社區內部的傳播載體，它面對的讀者對象主要是本職業社區的成員。在中國，建國後長期以來就存在一批以「藝術圈」為讀者對象，主要以發表藝術評論及討論與藝術有關的學術問題為內容的藝術雜誌。進入二十一世紀後，隨着中國藝術市場的活躍，帶動了行業媒體的活躍，有大量投資投向藝術類媒體，使得藝術類媒體大量增長。其中最引人注目的是網絡藝術媒體。此類藝術圈的門戶網站往往提供多種服務，承擔多種功能，包括報道藝術界新聞，發表藝術評論，提供藝術家交流的平台並提供相應服務等(姜德紅，2009b)。這些門戶類網站儘管在營利模式上尚不穩定，但由於其探索大眾化的路向和風格，獲得了比傳統藝術雜誌更廣泛的讀者和影響力。

在本案例中，國內最具影響力的幾家藝術門戶網站，如雅昌藝術網、「藝術國際」、「藝術檔案」及「東方視覺」，都無一例外在暖冬計劃期間給予了高度關注，這包括，在網站的首頁刊發關於暖冬計劃的新聞報道，設立專門的欄目，發表專題報道等。例如，「藝術國際」新聞版塊開設了獨家專題「藝術家不能承受之『拆』」；「藝術檔案」首頁報道了「數千藝術家大遷徙」以及「20 藝術區『暖冬』互助巡展」的新聞；「東方視覺」的「展覽史」版塊則也為暖冬藝術維權開設了專門頁面。

絕大部分在藝術圈有影響力的藝術雜誌，例如《藝術與投資》、《國家美術》、《繆斯藝術》、《東方藝術》等也都投入了報道。<sup>24</sup>不同的是，網站採用了相對大眾化的風格對暖冬計劃及藝術家的行動給予聚焦和報道，而雜誌則更以純學術風格對暖冬計劃和藝術家行動所引發的學術問題進行討論，討論圍繞「藝術區生態」、「中國藝術家的生存空間」、「藝術的社會學轉型」等話題展開。由於行業媒體本身的性質，它們往往區別於大眾媒體努力維持平衡報道之面貌的訴求，這些報道和討論總體而言都是站在藝術家的立場，因而扮演了類似於運動媒體 (movement media) 的角色。

除了門戶網站，藝術家聚集的社區論壇類網站在暖冬計劃期間也非常活躍，例如，「人氣頗高」的「Art-Ba-Ba 中國當代藝術社區網站」、藝術門戶網站的「藝術部落」的「部落社區」等在暖冬計劃期間就成為藝

術圈討論議題的場所，期間發帖內容涉及展訊、貼圖、平面媒體轉載、個人感想等。以「藝術部落」為例，關於暖冬計劃的帖子共有11個，其中點擊率最高的「暖冬計劃—首屆藝術家運動會紀實」(貼圖)共獲得了51,210次的點擊，其他的帖子也獲得了6,000以上的點擊率。<sup>25</sup>

藝術家個體擁有的博客等「自媒體」在此次抗爭議題的傳播中發揮的作用也極為顯著。暖冬計劃的幾位組織者肖歌、張小濤、戴卓群等幾位在期間都有意識地運用博客平台傳播暖冬計劃的消息，發表關於藝術家狀況的看法。戴卓群的新浪博客<sup>26</sup>、肖歌的「藝術國際聚藝廳」個人博客<sup>27</sup>是發布「暖冬計劃」相關消息的主要博客，在當時較具影響力。<sup>28</sup>不僅如此，參與維權的藝術家還專門為此次抗爭活動注冊專門的博客，例如創意正陽藝術區的藝術家們2009年12月1日在新浪博客注冊名為「創意正陽藝術區」的博客，轉發各類關於藝術家維權的信息。<sup>29</sup>組織和參與活動的藝術家發表了數量眾多的博客，更新頻率非常高。

各種不同風格的博客都存在。例如，藝術家劉懿，基本上每天都寫博客，圖文並茂，將藝術區拆遷的現狀以及藝術家們的抗爭情形都即時更新在上面，這些圖和文生動地呈現了藝術家面臨的困境，也凸顯了暴力拆遷者的非正義。<sup>30</sup>戴卓群的新浪博客是另外一種風格，以分析性文章為主，探索藝術家在空間權利上的困境及表達對公共議題的關切。也有一些博客則是把當日的媒體報道轉帖在自己博客上，這樣也起到了傳播議題的作用。不光是組織者，參加暖冬計劃活動的很多藝術家都在活動當天寫博客，傳藝術展現場照片。這一時期發揮了最大影響力的博客群是抗爭藝術家們在「藝術國際」這一行業門戶網站所開闢的「聚藝廳」博客群，這一行業網站平台聚集了數量眾多的藝術界人士開闢的博客。這個開辦於2008年12月正式上線的博客平台，目前已經有實名注冊藝術家「博主」近一千二百人，因而成為藝術界言論最活躍的虛擬空間。這些傳播活動使得暖冬計劃成為當時中國藝術圈的最熱點議題。由於藝術家們的交往圈子並不僅僅局限於藝術圈內部，他們的博客和社交媒體(如當時也相當活躍的開心網)在將議題向更大範圍的公眾擴散上也起到了一些作用。<sup>31</sup>

物質化的文化資本還包括這個職業群體由於職業關係所培育的大眾媒體網絡。暖冬計劃的媒體關係負責人肖歌及其團隊曾經負責過「上

海當代藝術博覽會」的媒體工作，發展了一個大眾媒體網絡，並與有影響力的大眾媒體建立了良好的互動關係。這一網絡在此次抗爭活動的媒介近用中發揮了重要作用。例如，跟進最密切、發表報道最多的北京的《新京報》的記者李健亞與肖歌在此次事件之前就已經熟識，並有良好的工作互動關係。其他幾家活躍報紙如《東方早報》和《南方都市報》記者都是過去在工作過程中已經與肖歌形成了默契。

當然，這種物質化的文化資本也是依賴於內化的文化資本而發揮作用的。與大眾媒體記者之間建立的良好互動關係只是一個客體基礎，真正要使其轉化成為傳播賦權還依賴於嫺熟的媒介策略。由於長期積累，作為媒介負責人的肖歌就非常了解如何與媒體打交道，她懂得如何為媒體提供「信息補貼」(Schleginer, 1989, 1990)。她和她的團隊製作的「暖冬快訊」基本上每天都向外發布消息，成為諸多媒體報道的最主要的消息來源。她也懂得如何有效吸引媒體，例如，抓住媒體青睞「藝術大腕」的特點，在每一次藝術展上都邀請了「明星藝術家」出場。<sup>32</sup>肖歌代表的是藝術家這一職業社區內部逐漸發育成熟的處理媒體關係的專門職業，由於藝術市場化的進程，這一職業當前在中國藝術圈已經逐漸浮現並發育，一些藝術組織或藝術活動都會聘用專門的人員處理媒體關係(夏學理，2003)。他們的職責和能力類似於政府或NGO的公共關係部門，往往熟悉媒體，並且形成了媒體經驗。

總體而言，無論是行業媒體，行業社區內的自媒體還是與大眾媒體之間建立的常規化聯繫，這些藝術家職業社區所擁有的物質化的文化資本都使之在抗爭中區別於其他社群，如缺乏行業媒體資源的工人和農民，比之於後者，藝術家群體在實現傳播賦權方面明顯擁有了較大主動性。

## 傳播賦權的邊界

前文論述表明，儘管存在國家的威權管制，藝術家群體仍然通過成功運用文化資本而為其抗爭行動開闢了媒體機會和空間，進而賦權於抗爭本身。當然，這種賦權主要發生在市場化媒體當中。藝術家群體甚至是頗為自覺地意識到了自身所擁有的文化和社會資本，從而有

意識地對其進行應用。但是，在今天中國的威權政治體制以及具有高度管制特徵的國家—傳媒關係下，這種賦權仍有明顯邊界。這一邊界主要體現在，當抗爭活動進一步表現出更劇烈的衝突以及政治性彰顯時，國家就開始直接介入，制止了國內大眾媒體對該議題的報道，使得藝術家的文化資本不再能發生媒介近用和賦權的作用。

2010年2月22日，藝術區的維權行動開始湧現出更明確的「政治」特徵。在藝術家艾未未的參與下，抗爭行動發展為街頭游行，部分藝術家與艾未未一起，選擇在長安街這一在當代中國具有高度政治象徵意義的地理空間進行游行，並使用了一些具有顯著抗爭性的標語條幅等。長安街聚集了中國共產黨的權力機構，1989年天安門事件期間大學生在長安街的游行更增加了其政治象徵意涵。因此，藝術家們在長安街的游行很快被官方解讀為具明確政治訴求的行動，這也很快導致宣傳部門重視而禁止報道，因此，國內媒體對此議題的報道基本上在24日之後戛然而止。<sup>33</sup>此時，藝術或藝術家的象徵身分不再能夠成為柔化抗爭的「外衣」，藝術形式本身也不再能夠吸引媒體或幫助它進入大眾傳媒通道，即使再具有市場吸引力，再具有「新聞價值」，媒體也不再能夠對其予以報道，即使在自媒體和行業媒體上，相關的流通也都受到了控制而噤聲。這些抗爭行動因而也不再能夠獲得媒介近用和傳播賦權。可以認為，政治管制對文化資本的解放力構成了制約，前文所觀察的傳播賦因而權僅僅存在於特定政治經濟格局之內。

但是，倘若跨越國家邊界，從國際和全球的角度來看待傳播賦權的話，本案例中藝術家抗爭與傳播賦權的關係又需得到重新審視。長安街游行之後，儘管國內媒體噤聲，但藝術家的抗爭活動立即開始受到國際媒體的高度關注。在國際媒體圖景中，此次事件被描述為一次追求自由和人權的社會運動，具「民主運動」的特性，而不再是指向具體經濟訴求的「維權」的具體抗爭事件。甚至有人稱其為「六四」二十年來首次長安街示威，備受關注。<sup>34</sup>而之後發生的一系列事件，如藝術家吳玉仁被捕等則進一步被國際媒體政治化處理。

由於國際媒體的關注，使得本案例中的抗爭與媒體和傳播之間的關係進入了新的階段。在這一階段，由於國際媒體將抗爭活動「政治化」，這導致了中國政府緊急介入此次事件，開始將藝術家分開對待，

一部分被認為具有政治企圖的藝術家，政府將其視為政治事件加以處理。另一部分藝術家被認為是非政治性有具體訴求的，C區政府指令開發商立即給予經濟補償。幾個藝術區陸續得到了經濟補償。<sup>35</sup>

因此，可以說，在22日之後，跨越國界的傳播替代國內大眾媒體的傳播而扮演了賦權的角色。<sup>36</sup>甚至有相當觀點認為，國際媒體的介入是促使「開發商」立即給藝術家提供經濟補償的直接動因。因為正是這次事件之後，政府才真正高度介入，對開發商提出實質要求，要求其對拆遷牽涉到的藝術家給與補償，以安撫抗爭的藝術家，維持穩定。補償也使藝術家的抗爭告一段落。

## 結語與討論

本文考察了2009年12月至2010年2月期間J市藝術區藝術家的空間抗爭活動，發現在當代中國，即使國家仍然對媒體和集體行動實行強大管制，參與抗爭的藝術家群體仍然成功通過對其文化資本的充分運用實現了媒介近用和傳播賦權。賦權主要發生在市場化媒體上。由於威權管制的存在，藝術家更有意識地使用文化資本來吸引媒體，實現自己的抗爭訴求。

在本案例中，藝術家群體實現傳播賦權的關鍵並不在於它定義抗爭的方式和框架。藝術家定義其抗爭行動的基本話語並未顯著區別於其他社群在類似處境中的話語運用，在這裏，他們仍然採納的是近年來在大眾傳媒上頗為常見的「公民維權」的基本框架，來定義其處境和抗爭行動。真正幫助藝術家實現抗爭之媒介近用機會的，是藝術家群體所擁有的文化資本，這包括這個群體的象徵身分，其內化的文化資本及其衍生的表達抗爭訴求的基本形式，以及其所擁有的物質化的文化資本等。

具體而言，藝術家群體擁有的文化資本通過如下方式為近用處於特定政經格局之下的傳媒鋪墊了渠道：首先，「藝術家」作為知識精英的社會身分是吸引媒體高度和持續關注的重要前提，這一主體身分為在市場化傳播格局下日趨疲軟的「拆遷/抗爭」議題注入了「新聞價值」，同時，作為精神文化/城市文化創造者的身分也使「藝術/藝術家何去何

從」的問題被賦予了顯著的「公共性」，從而比其他底層社群在市場化傳媒中擁有了更多的話語機會。其次，「藝術」擁有的非功利之「純粹性」為其在中國語境下獲得了「去政治」的象徵身分，這一身分不僅為該群體的抗爭行動本身，也為抗爭行為進入威權體制下的媒體報道批上了正當性外衣。再次，該群體擁有內化的文化資本，即職業化的高度符號化的表意實踐能力，不僅善於運用高度濃縮的視覺符號來進行自傳播和吸引大眾媒體，而且有能力創造「藝術展」這樣的媒介事件，因而能夠嵌入於市場化條件下大眾媒體的需要；最後，這一職業社區所擁有的物質化的文化資本也發揮了作用，藝術界的「行業媒體」、這一職業群體成員擁有的博客等自媒體以及與大眾媒體之間形成的常規互動網絡都是他們實現媒介近用的關鍵。

然而，傳播賦權仍然存在邊界，儘管一定的衝突有助於媒體關注，但當抗爭行動進一步「激進化」和「政治化」，文化資本即不再能夠為該社群的抗爭行動實現對國內媒體的近用，上述觀察的傳播賦權因而僅僅局限於特定政治經濟格局之下。

布爾迪厄提出文化資本理論的初衷是探討文化資本在社會不平等和權力的再生產過程中所扮演的隱藏的角色。本研究則在中國語境下提供了另一種思考文化資本的可能路向：文化資本並不總是作用於權力的複製，相反，在中國這樣的威權體制國家，它具有賦權的可能，能夠為特定社群提供抗爭的資源，來反抗權力。本案例中就體現為，擁有文化資本的藝術家能夠為這個群體在威權體制下贏取政治機會，獲得與權力博弈的能力。

然而，布爾迪厄的分析路徑仍然有效。不可否認，不同社群擁有不同的文化資本，因此，他們在被賦權的程度，以及在抗爭和博弈能力的形成上存在差異，從這一點上，我們同樣承認布爾迪厄的理論，文化資本具有再生產不平等的特徵，它可能使得不同社群在利益的表達和保護能力上都形成差異。這一點可以將我們的研究重心導向一種批判立場，來理解和認識市場化條件下當代中國的傳媒—運動關係。

回應文章開篇提出的問題，我們認為，當代中國的傳媒—運動關係不可一概而論。對抗爭行動而言，並非所有社群的抗爭行動都能夠獲得媒介近用和傳播賦權的機會。能否獲得媒介近用和傳播賦權，與

這個社群所採取的傳播策略有關，更與這些社群所擁有的主體屬性、稟賦、社會位置 (social position) 有關。學者們在對一些受到媒體關注的都市中產階級的維權運動的研究中發現，一些都市中產階級之所以能夠成功近用媒體，與這個群體的成員能夠合理地使用溫和、風趣和去政治的傳播策略有關，也與這個群體與傳媒精英之間千絲萬縷的社會關係相關 (曾繁旭，2011)。上述發現與本文的研究結論相互印證，說明抗爭群體的社會和文化資本是促進這些群體獲得媒介近用和傳播賦權的條件。

相對而言，在今天中國的政治經濟格局下，處於社會底層，在社會和文化資源上處於相對弱勢的社會群體要想近用傳媒，通過傳播來賦權於自身的抗爭，則可能存在更多障礙。因此，關於中國傳媒—抗爭關係的圖譜絕不能夠僅僅停留在描述那些成功得到媒體聚焦的運動上，同樣要描述那些沉默的未發聲的抗爭行動。儘管新媒體的出現似乎為草根階層使用自媒體傳播提供了技術可能性，但正如本文的研究所觀察到的，即使是新媒體的傳播也仍然同樣高度依賴於社會資本和文化資本。因此，新媒體究竟能夠在多大程度上為底層的抗爭行動賦權，仍然值得進一步觀察。

而對傳媒而言，市場化條件下具有專業熱誠的中國傳媒也並非總是無條件支持和青睞抗爭，而總是有選擇地對待。本文的研究表明，他們更可能選擇報道那些令讀者所喜愛或發生興趣 (而非黨國所喜愛) 的新聞，因而偏愛衝突與抗爭題材；對於集體的抗爭行動，它們傾向於選擇那些具有去政治化屬性或策略的抗爭行動，以減低其報道的政治風險；同時，他們們還可能具有一定的階級意識形態偏向，更加青睞社會精英群體的境遇和待遇；並總是傾向於報道那些能夠嵌入其日常報道結構，能夠滿足其日常信息需要的抗爭行動。與從前學者 (趙鼎新、林芬，2008) 將傳媒與抗爭之間的正面互動或盟友關係看作是新聞從業人員具有自主性和批判性的價值追求的結果不同，本文希望更複雜地看待傳媒與抗爭/運動之間的關係，認為其是特定政治 (威權體制) 和經濟 (市場邏輯) 格局與傳媒日常邏輯之互動的結果。

值得說明的是，本案例所觀察的市場化媒體的階級偏向可能並非有意識為之，也並非一種一貫和持續的階級立場。正如研究者在其他

一些案例中發現的，市場化取向的傳媒也並非總是邊緣化底層社群，不給其話語機會。有的時候，它同樣可能為弱勢社群如農民工、處於環境危害中的農民等發聲(李艷紅，2007；曾繁旭，2007)。因此，這種階級偏向可能更應該被理解為一種「市場邏輯」的潛在結果，媒體傾向於選擇那些具有新鮮感，能夠與被界定的「公共利益」關聯，並能夠滿足傳媒之日常報道節奏的行動來進行報道。但市場邏輯在不同語境下會獲得不同的解釋。對於底層的社群而言，當其處境和抗爭形式具有了新鮮的形式和創意，或者表現出足夠的激烈和衝突性時，也還是有可能吸引媒體關注，獲得媒介近用。因此，媒體的偏好與其最終的階級後果之間可以理解為一種間接的勾連 (articulation) (Hall, 1980)。

## 注釋

- 1 本文得到985三期中山大學全媒體時代的新聞傳播創新基地的項目資助。同時也是2009教育部人文社科研究青年基金項目「新時期深度報道史(1978-2008):以新聞生產社會學為視角的研究」(項目批准號:09YJC860005)成果的一部分。本文要感謝接受我們訪談的藝術家和記者，也要感謝中山大學傳播學院視覺傳播教授楊小彥老師為本文提供的幫助。我們也要感謝兩位評審的寶貴意見，使我們得以不斷反思和質疑自身的論述邏輯，直至其足夠清晰。
- 2 在本文中，市場化取向的傳媒泛指今天中國受到市場力量驅動，財政基礎主要來自於廣告、發行或其他市場收入，在內容取向上以滿足和服務讀者/受眾為訴求的媒體機構。這可能包括都市類報紙、晚報、時事生活類雜誌、以及各種新聞和門戶網站等。
- 3 媒介近用 (access to media) 的概念由美國學者Barron (1967) 提出，他根據美國第一憲法修正案中人民所擁有的言論自由權，指出媒介近用權必須被保障，以自由表達意見。媒介近用強調社會民眾有權透過媒體表達不同的主張，大眾媒體等機構則應開放版面或時段，讓有需要發聲的社會大眾可以製作內容，借由這些媒體機構出版或播送。作為一個規範性 (normative) 概念，媒介近用概念包含的是這樣一種理念，即依據公平的原則，社會成員和社會團體都應有機會在大眾媒體上發表對於公共議題的看法，主要用於傳播政策研究。但這種規範性認識使得媒介近用概念在之後得到了拓展，媒介近用的方式不僅局限於大眾通過製作節目在大眾媒體播出，也涵



蓋其他更常見的，民眾和團體通過與媒體互動來爭取大眾媒體的報道等方式(洪貞玲，2006)。這一概念也從規範性概念過渡為描述和分析性概念，用以描述社會成員和社會團體與大眾媒體之間的關係。本文即是在這一廣義的概念上使用媒介近用的概念。

- 4 傳媒的角色是這一抗爭行動成功的關鍵，這一認識是本論文的出發點，主要得自於我們前期所做的大量訪談和研究，楊梵的碩士論文對這一點有論述(楊梵，2011)。
- 5 有諸多學者甚至認為，中國近年來發生的城市化現象非城市化的自然進程，由於人為力量的推動，其土地城市化快於人的城市化。
- 6 嚴格來說，藝術家並不是一個確切的社會主體，在近些年的藝術史和藝術社會學研究中，藝術和藝術家都被視作是建構的概念，對藝術和藝術家進行本質主義的定義和描述因此也都備受批評。學者們認為，「藝術家」並非一個自在的或社會實質意義上本體，並非所有從事創意性的文化形式表達的個體都可稱為藝術家。藝術家的核心是，他所從事的工作是否能被稱為「藝術」。而「藝術」是一個不斷建構的概念，「藝術的本質」問題在當代藝術研究中仍然懸而未決。因此，在本文中，使用「藝術家」這個概念，一為方便，一為日常概念，指涉的是職業社會學角度的以從事藝術創作為業的工作者。這裏打引號，後文不再對這個概念打引號。
- 7 其中，3月和4月也有較多報道，但其中一個重要原因是諸多網絡媒體對1月和2月紙媒相關報道的再度轉載。
- 8 本圖表選取2009年10月1日至2010年5月31日之間的時間段，以單月為檢索區間，在「百度新聞搜索」上以「藝術區(拆遷)」為關鍵字搜索新聞數量(包括平面媒體報道、網絡媒體的轉載)。
- 9 我們發現，《中國證券報》是最早、也是最頻繁對此議題進行報道的媒體，這是因為，藝術在當代中國是一種投資品，而中國證券報的讀者就是投資者，該報是中國最早的服務於投資者的報紙之一。
- 10 當然，值得說明的是，此次藝術家的抗爭行動並非是一個高度組織化和統一的集體行動，事實上，對於抗爭訴求僅僅是物質賠償和留住原藝術區這一具體的目的，還是實現更為抽象的目的，如爭取政府和社會對藝術家社會位置的認可，甚至是實現意識對社會現實的介入，從而改造當代藝術脫離現實的狀況，甚至重構藝術，成為當代中國藝術重生的動力等，運動成員內部並無統一認識。但就本文所觀察的暖冬計劃及其組織者而言，其抗爭訴求主要還是具有明確的生存和物質指向。
- 11 根據我們的訪談，本案例中的藝術家在抗爭初期曾考慮使用其他框架進行抗爭。例如，想要仿照當年Q藝術區所使用的文化保護框架，着力於闡釋

藝術區建築的文化屬性，力求延續和保護文化。但是這一框架儘管在Q藝術區的抗爭中得以成功，但是卻因為與本次藝術區的客觀屬性相差太遠而不得已放，藝術家們經討論繼而採取了這一在當代中國被較為普遍接受也符合其抗爭需要的維權框架。

- 12 「維權」在今天中國的傳媒舞台上已經成為一個常見的概念，它涉及的範圍相當廣，例如，它可能牽涉個體的生存、人身自由、尊嚴、具體的經濟權利、環境權利等，並無確定內涵。但是，在一般媒體的使用中，它主要並不涉及公民政治權利或人權等政治指向。
- 13 例如，《新京報》2010年1月13日頭版發表了名為「拳打攪局者」的大幅新聞圖片。
- 14 資料來自於訪談。
- 15 〈當推土機遇上藝術家〉，《中國新聞週刊》，2010年第6期。
- 16 〈北京藝術區「覆巢」之痛〉，《南都週刊》2010年第9期。
- 17 此認識也得到我們訪談資料的驗證。
- 18 與集體抗爭的溫和形態不同，被大眾傳媒報道的個體抗爭則往往表現出激烈對抗的特徵，例如，受到媒體關注的個體拆遷議題往往是那些採取了極端形式的個體，如自焚、跳樓等。這也表明，在威權中國，媒體在處理集體和個體抗爭時使用的是不同的邏輯。
- 19 《南方都市報》記者孫剛拍攝的這一照片獲得了2010年中國新聞攝影「金鏡頭」獎。
- 20 《南方都市報》2010年2月5日RB12版文化副刊〈推土機開進北京藝術區〉。
- 21 例如，《南都週刊》2010年第9期的報道〈北京藝術區「覆巢」之痛〉、《新京報》2010年1月31日A12版的圖片報道〈用藝術的方式抗議拆遷〉、《中國新聞週刊》2010年第06期的封面圖均引用了「被子計劃」；而「易經——拆CHINA那」則被《南方都市報》2010年1月15日RB12版的報道〈008藝術區還在拆，案子已進入二審〉及2010年2月1日在GB24版以專題報道〈用藝術維權，北京藝術區拆遷風波紀實〉引用。
- 22 當然，被子計劃受到關注除了其藝術形式的視覺吸引力，還有一個原因是因為享有最高名望的當代藝術批評家栗憲庭也參與了該行為藝術。
- 23 《南方都市報》2010年2月1日在GB24版〈用藝術維權，北京藝術區拆遷風波紀實〉。
- 24 例如《國家美術》2010年第3期的專題報道〈北京藝術區遭拆遷〉，《繆斯藝術》2010年第3期特別策劃〈藝術區：一個或將消失的名詞？〉。
- 25 資料來自於研究者在這些論壇上收集和瀏覽的結果。
- 26 [blog.sina.com.cn/zhuor](http://blog.sina.com.cn/zhuor)

- 27 [blog.artintern.net/gegeart](http://blog.artintern.net/gegeart)
- 28 資料來自於訪談。
- 29 <http://blog.sina.com.cn/renlairenwang2009>
- 30 <http://liu5200036.blog.163.com/>
- 31 除了致力於在藝術圈範圍內部傳播，組織者也有意識地將議題向大眾擴散，這體現在，他們在一些最具影響力的大眾化網站如新浪和搜狐等專門開闢博客。例如，肖歌就為暖冬計劃專門在「天涯社區」注冊了「藝術維權」的博客。他們也在大眾化的社區網站如天涯論壇等「發帖」等。
- 32 當然，我們也發現，媒體傾向於關注明星藝術家，造成了後來對運動的分裂，對此，我們將另文撰述。
- 33 但是，2月之後網絡媒體仍然持續轉載《新京報》《南方都市報》之前的報道。但總體並無對該活動的報道。
- 34 香港的蘋果日報以「六四20年來首次 長安街再現示威藝術家抗議強拆」為題報道此次游行。（2010年2月23日報道）。
- 35 創意正陽藝術區、008藝術區後共獲得1500萬的賠償。東營藝術區雖遭一夜強拆，但後來開發商主動要求賠償，及至東壩藝術區拿到賠償款，六個藝術區共獲賠償2000萬。另外，3月15日008藝術區五人維權領導小組獲得701萬元的賠償款。
- 36 長安街游行發生之後，藝術家內部也出現了分裂，一部分藝術家以喻高為代表，拒絕並批評艾未未將抗爭政治化的表現，將其批評為個人政治企圖，希望與其劃清界限，將抗爭限制在具體的經濟層面的訴求上。關於國際媒體對此次抗爭事件的報道，以及他們的報道邏輯對於當代中國抗爭活動本身以及對於藝術場域的整體性影響，筆者將擬另外撰文分析。

## 參考文獻

### 中文部分 (Chinese Section)

- 于建嶸 (2008)。〈當代中國農民的「以法抗爭」——關於農民維權活動的一個解釋框架〉。《文史博覽(理論)》，第12期。
- Yu Jianrong (2008). Dangdai zhongguo nongmin de 「yifa kangzheng」—guanyu nongmin weiquan huodong de yige jieshi kuangjia. *Wenshi bolan(lilun)*, 12.
- 王春辰 (2010)。〈藝術介入社會——一種新藝術關係〉。引自99藝術網：[http://critical.99ys.com/20100617/article-100617-43913\\_1.shtml](http://critical.99ys.com/20100617/article-100617-43913_1.shtml)。
- Wang Chunchen (2010). Yishu jieru shehui—yizhong xin yishu guanxi. Retrieved

- from 99 yishuwang: [http:// critical.99ys.com/20100617/article-100617-43913\\_1.shtml](http://critical.99ys.com/20100617/article-100617-43913_1.shtml).
- 尹瑛(2011)。〈衝突性環境事件中公眾參與的新媒體實踐——對北京六里屯和廣州番禺居民反建垃圾焚燒廠事件的比較分析〉。《浙江傳媒學院學報》，第3期，頁28–32。
- Yin Ying (2011). Chongtuxing huanjing shijian zhong gongzhong canyu de xinmeiti shijian — dui Beijing Liulitun he Guangzhou Fanyu jumin fanjian laji fenshao chang shijian de bijiao fenxi. *Zhejiang chuanmei xueyuan xuebao*, 3, 28–32
- 布爾迪厄(2011)。《藝術的法則：文學場的生成與結構》(劉暉譯)。北京：中央編譯出版社。(原書Pierre Bourdieu [1992]. *Les règles de l'art*. Editions du Seuil.)
- Buerdie (2011). *Yishu de fazhe: wenxuechang de shengcheng yu jiegou* (Liu, H. Trans). Beijing: Zhongyang bianji chubanshe. (Original book: Pierre Bourdieu[1992]. *Les règles de l'art*. Editions du Seuil.)
- 孫瑋(2007)。〈「我們是誰」：大眾媒介對於新社會運動的集體認同感建構——廈門PX項目事件大眾媒介報道的個案研究〉。《新聞大學》，第3期，頁140–148。
- Sun Wei (2007). 「Women shi shui」: Dazhong meijie duiyu xin shehui yundong de jiti rentonggan jiangou — Xiamen PX xiangmu shijian dazhong meijie baodao de gean yanjiu. *Xinwen daxue*, 3, 140–148.
- 李艷紅(2000)。〈故事 表演 表達：當代中國媒體與消費者權益運動〉，香港中文大學碩士論文。
- Li Yanhong (2000). *Gushi biaoyan biaoda: dangdai zhongguo meiti yu xiaofeizhe quanyi yundong*, Xianggang zhongwen daxue shuoshi luwen.
- 李艷紅(2007)。〈新聞報道常規與弱勢社群的公共表達——廣州城市報紙(2000–2002)對「農民工」報道的量化分析〉。《中山大學學報(社會科學版)》，第2期，頁116–123。
- Li Yanhong (2007). *Xinwen baodao changgui yu ruoshi shequn de gonggong biaoda* — Guangzhou chengshi baozhi(2000~2002) dui “nongmingong” baodao de lianghua fenxi. *Zhongshan daxue xuebao* (shehui kexueban), 2, 116–123.
- 許傳陽(2004)。《大眾傳播媒介與社會運動：一個議題傳散模式的初探：以宜蘭反六輕設廠運動之新聞報道為例》。台灣政治大學新聞研究所碩士論文。
- Xu Chuanyang (2004). *Dazhong chuanmei meijie yu shehui yundong: Yige yiti chuansan moshi de chutan: Yi yilan fanliuqing shechang yundong zhi xinwen baodao wei li*. Taiwan zhengzhi daxue xinwen yanjiusuo shuoshi lunwen.

- 朱健剛 (2011)。〈以理抗爭：都市集體行動的策略以廣州南園的業主維權為例〉。《社會》，第3期。
- Zhu Jiangang (2011). Yili kangzheng: dushi jiti xingdong de celve yi guangzhou nanyuan de yezhu weiquan wei li. *Shehui*, 3.
- 陳陽 (2010)。〈大眾媒體、集體行動和當代中國的環境議題——以番禺垃圾焚燒發電廠事件為例〉。《國際新聞界》，第7期，頁43-49。
- Chen Yang (2010). Dazhong meiti, jiti xingdong he dangdai zhongguo de huanjing yiti—yi panyu laji fenshao fadianchang shijian wei li. *Guoji xinwen jie*, 7, 43-49.
- 陳映芳 (2006)。〈行動力與制度限制：都市運動中的中產階級〉。《社會學研究》第4期，頁6-9。
- Chen Yingfang (2006). Xingdongli yu zhidu xianzhi: Dushi yundongzhong de zhongchan jieji. *Shehuixue yanjiu*, 4, 6-9.
- 陳映芳 (2010)。〈行動者的道德資源動員與中國社會興起的邏輯〉。《社會學研究》，第4期，頁50-75。
- Chen Yingfang (2010). Xingdongzhe de daode ziyuan dongyuan yu zhongguo shehui xingqi de luoji. *Shehuixue yanjiu*, 4, 50-75.
- 何艷玲 (2005)。〈後單位制時期街區集體抗爭的產生及其邏輯——對一次街區集體抗爭事件的實證分析〉。《公共管理學報》，第3期，頁36-41。
- He Yanling (2005). Hou danweizhi shiqi jiequ jiti kangzheng de chansheng jiqi luoji—dui yici jiequ jiti kangzheng shijian de shizheng fenxi. *Gonggong guanlixue bao*, 3, 36-41.
- 張珥君 (2005)。《台灣地區藝術村經營管理之研究》。台灣中山大學碩士論文。
- Zhang Ranjun (2005). *Taiwan diqu yishucun jingying guanli zhi yanjiu*. Taiwan zhongshan daxue shuoshi lunwen.
- 楊梵 (2011)。《知識階層都市運動在中國：組織資源、媒介策略與媒介再現——以北京市藝術區拆遷集體維權行動為例》。中山大學碩士論文。
- Yang Fan (2011). *Zhishi jiecheng dushi yundong zai zhongguo: zuzhi ziyuan, meijie celve yu meijie zaixian—yi beijingshi yishuqu chaiqian jiti weiquan xingdong wei li*. Zhongshan daxue shuoshi lunwen .
- 楊小彥 (2009)。〈「藝術」與「藝術家」被承認的邏輯〉。《當代美術家》，轉引自藝術國際網站，<http://www.artintern.net/review/html.php?id=6835>，2012年2月。
- Yang Xiaoyan (2009). 「Yishu」yu 「yishujia」bei chengren de luoji. *Dangdai meishujia*, Retrieved 2012, Feb, from Yishu guoji wangzhan, <http://www.artintern.net/review/html.php?id=6835>

- 歐陽雲玲(2010)。〈大眾媒體參與公共決策的路徑分析——以〈南方都市報〉垃圾焚燒事件報道為例〉。《新聞與傳播研究》，第4期，頁25-27。
- Ouyang Yunling (2010). Dazhong meiti canyu gonggong juece de lujing fenxi — yi Nanfang dushi bao laji fenshao shijian baodao wei li. *Xinwen yu chuanbo yanjiu*, 4, 25-27.
- 趙洪浪(2008)。《框架理論下的我國房屋拆遷報道研究》。蘭州大學碩士論文。
- Zhao Honglang (2008). *Kuangjia lilun xia de woguo fangwu chaiqian baodao yanjiu*. Lanzhou daxue shuoshi lunwen.
- 趙鼎新、林芬(2008)。〈霸權文化缺失下的中國新聞和社會運動〉。《傳播與社會學刊》，第6期，頁93-119。
- Zhao Dingxin, Lin Fen (2008). Baquan wenhua queshi xia de zhongguo xinwen he shehui yundong. *Chuanbo yu shehui xuekan*, 6, 93-119.
- 趙中韻(2007)。〈「楊家坪拆遷事件」的傳媒反思〉。《新聞記者》，第5期，頁36。
- Zhao Zhongjie (2007). “Yangjiaping chaiqian shijian” de chuanmei fansi. *Xinwen jizhe*, 5, 36.
- 郭巍青、陳曉運(2011)。〈風險社會的環境異議——以廣州市民反對垃圾焚燒廠建設為例〉。《公共行政評論》，第1期，頁95-121。
- Guo Weiqing, Chen Xiaoyun (2011). Fengxian shehui de huanjing yiyi — yi Guangzhou shimin fandui laji fenshaochang jianshe wei li, *Gonggong xingzheng pinglun*, 1, 95-121.
- 洪貞玲(2006)。〈誰的媒體？誰的言論自由？解嚴後近用媒介權的發展〉。《台灣民主季刊》，第4期，頁1-36。
- Hong Zhenling (2006). Shui de meiti? Shui de yanlun ziyou? Jieyanhou jinyong meijiequan de fazhan. *Taiwan minzhu jikan*, 4, 1-36.
- 姜德紅(2009)。〈試析國內藝術媒體的發展脈絡(上)〉。《藝術研究》，第2期，頁18-19。
- Jiang Dehong (2009). Shixi guonei yishu meiti de fazhan mailuo (I), *Yishu yanjiu*, 2, 18-19.
- 姜德紅(2009)。〈國內藝術媒體的發展脈絡(下)〉。《藝術研究》，第3期，頁44-45。
- Jiang Dehong (2009). Guonei yishu meiti de fazhan mailuo (II). *Yishu yanjiu*, 3, 44-45.
- 錢鈺(2012)。〈從「新圈地運動」看社會權力失衡〉。《經濟研究導刊》，第10期，頁214-217。

- Qian Jue (2012). Cong “Xin quandi yundong” kan shehui quanli shiheng. *Jingji yanjiu daokan*, 10, 214–217.
- Qian Jue (2012). Cong “Xin quandi yundong” kan shehui quanli shiheng. *Jingji yanjiu daokan*, 10.
- 夏學理 (2004)。《文化市場與藝術票房》。台北：五南圖書出版股份有限公司。
- Xia Xueli (2004). *Wenhua shichang yu yishu piaofang*. Taipei: Wunan tushu chubangufen youxian gongsi
- 常寧生 (2007)。〈藝術何以會終結？——關於藝術本質主義的思考〉。《藝術百家》，第5期，頁132–137。
- Chang Ningsheng (2007). Yishu heyi hui zhongjie?—Guanyu yishu benzhi zhuyi de sikao, *Yishu Baijia*, 5, 132–137.
- 常寧生、邢莉 (1998)。〈從行會到學院——文藝復興時代的藝術教育及藝術家地位的變化〉。《南京藝術學院學報 (美術及設計版)》，第3期，頁44–49。
- Chang Ningsheng, Xing Li (1998). Cong hanghui dao xueyuan—wenyi fuxing shidai de yishu jiaoyu ji yishujia diwei de bianhua. *Nanjing yishu xueyuanbao (meishu ji sheji ban)*, 3, 44–49.
- 黃劍 (2006)。〈文化資本形態與價值的嬗變——藝術家社會地位變化機制的社會學分析〉。《藝術百家》，第2期，頁20–24。
- Huang Jian (2006). Wenhua ziben xingtai yu jiazhi de shanbian—Yishujia shehui diwei bianhua jizhi de shehuixue fenxi. *Yishu baijia*, 2, 20–24.
- 黃劍 (2007)。《美術場域「藝術家」角色的建構》。上海大學博士論文。
- Huang Jian (2007). *Meishu changyu “yishujia” juese de jiangou*. Shanghai daxue boshi lunwen.
- 黃煜、曾繁旭 (2011)。〈從以鄰為壑到政策倡導：中國媒體與社會抗爭的互激模式〉。《新聞學研究》，第109期，頁167–200。
- Huang Yu, Zeng Fanxu (2011). Cong yilinweihe dao zhengce changdao: zhongguo meiti yu shehui kangzheng de huji moshi. *Xinwenxue yanjiu*, 109, 167–200.
- 曾繁旭 (2006)。〈NGO 媒體策略與空間拓展——以綠色和平建構「金光集團雲南毀林」議題為個案〉。《開放時代》，第6期，頁22–24。
- Zeng Fanxu (2006). NGO meiti celve yu kongjian tuozhan—yi lvse heping jiangou “Jingguang jituan yunnan huilin” yiti wei gean. *Kaifang shidai*, 6, 22–24.
- 曾繁旭 (2007)。〈形成中的媒體市民社會：民間聲音如何影響政策議程〉。《新聞學研究》，第100期，頁187–220。
- Zeng Fanxu (2007). Xingchengzhong de meiti shimin shehui: minjian shengyin ruhe yingxiang zhengce yicheng. *Xinwenxue yanjiu*, 100, 187–220.

- 魏偉(2008)。〈都市運動研究：理論傳統的界定和中國經驗的嵌入〉。《社會》，第1期，頁77-96。
- Wei wei (2008). Dushi yundong yanjiu: Lilun chuantong de jieding he zhongguo jingyan de qianru. *Shehui*, 1, 77-96.
- 臧國仁(1998)。〈消息來源組織與媒介真實之建構——組織文化與組織框架〉。《廣告學研究》，第11期，頁69-116。
- Zang Guoren (1998). Xiaoxi lai yuan zuzhi yu meijie zhenshi zhi goujian—Zuzhi wenhua yu zuzhi kuangjia. *Guanggaoxue yanjiu*, 11, 69-116.

### 英文部份(English Section)

- Adler, J. E. (1979). *Artists in offices: An ethnography of an academic art scene*. New Jersey: Transaction Publisher.
- Barron, J. A. (1967). Access to the press: A new first amendment right. *Harvard Law Review*, 80(8): 1641-1678.
- Bourdieu, P & Passeron, J C. (1973). Cultural reproduction and social reproduction in Richard K. Brown (Ed.). *Knowledge, education and cultural change*. London: Tavistock.
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a theory of practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. (R. Nice, Trans.). Boston: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1990). *The logic of practice*. (R. Nice, Trans.). Cambridge, Polity.
- Gamson, W. A. (1995). Constructing social protest. In H. Johnston & B. Klandermans (Eds.), *Social movements and culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gans, H. J. (1979). *Deciding what's news*. New York: Vintage Books.
- Gitlin, T. (1980). *The whole world is watching: Mass media in the making and unmaking of the New Left*. Berkeley: University of California Press.
- Hall, S. (1980). Race, articulation, and societies structured in dominance. *Sociological theories: Race and colonialism*. Paris: UNESCO. 305-345.
- Hauser, A. (2003). The social status of the renaissance artist. In J. Tanner (Ed.), *The sociology of art: A reader*. Routledge.
- Heinich, Natalie, (2003). The Van Gogh effect. In J. Tanner (Ed.), *The sociology of art: A reader*. Routledge.
- Levy, E. (1989). The choice of acting as a profession. In A. W. Foster & J. R. Blau (Eds.), *Art and society: Readings in the sociology of the arts*. State University of New York Press.
- Molotch, H. & Lester, M. (1979). News as purposive behavior: On the strategic use of routine, events, accidents, and scandals. *American Sociological Review*, 39(1), 101-112.



- Schlesinger, P. (1989). From production to propaganda? *Media, Culture and Society*, 11, 283–306.
- Schlesinger, P. (1990). Rethink the sociology of journalism: Source strategy and the limits of media centrism. In M. Ferguson (Ed.), *Public communication and the news imperatives*. London: Sage.
- Tuchman, G. (1978). *Making news: A study in the construction of reality*. New York: Free Press.
- Wolff, J. (1981). *The social production of art*. London: Macmillan.
- Yang, Guobin (2005). Environmental NGOs and institutional dynamics in China. *The China Quarterly*, 181, 46–66.

## 本文引用格式

- 李豔紅、楊梵 (2013)。〈文化資本、傳播賦權與「藝術家」都市空間抗爭：對J市藝術區拆遷集體維權行動的研究〉。《傳播與社會學刊》，第26期，頁33–73。

