

社会学视野下的艺术生产： 核心论辩与学理源流

于佳媛

摘要 艺术生产是艺术社会学研究中的一个重要领域。涉及艺术生产的研究往往以艺术生产过程和生产者作为研究对象，来验证或构建一般层面的社会理论，并与更广泛的学术共同体对话。通过梳理当代以艺术生产为考察对象的社会学研究所涉及的核心论辩，并识别其主要观点、所源出的宏大或中层社会理论及近年的典型前沿研究，可展现各学者和学派的核心思想和理论生产的语境，以把握研究者理论化及研究路径的底层逻辑。控制与自由、结构与文化、合作与分歧、共性与个性是这一领域的四组核心竞争性概念。对四组概念所涉及的论辩其学理源流逐一梳理并考察，有助于在此基础上探讨我国艺术生产研究在全球化语境下所面临的挑战和机遇。

关键词 艺术生产 艺术社会学 社会学理论

作者于佳媛，南开大学社会学院讲师（天津 300350）。

中图分类号 C91

文献标识码 A

文章编号 0439-8041(2025)12-0100-14

一、引言

艺术社会学是近几十年来蓬勃发展的社会学分支学科，具有非常重要的理论和现实意义。在理论层面，艺术社会学以艺术的生产、流通、消费为考察对象，这些社会性过程与文化、组织、社会心理等多个社会学领域均有交叉。在经验层面，通过考察艺术活动与社会因素的互动过程，艺术社会学研究能以独特的社会学洞见，助力我国发展文化产业，建设文化强国，提升文化自信。

当前，已有学者对这一分支学科进行了一些系统的综述和理论化工作^①，对其大致领域、发展趋势、学派分支都有了较全面的把握。本文在这些总体性综述的基础上进一步推进，系统梳理与艺术生产端有关的代表性社会学研究。艺术生产是艺术社会学非常重要的一个领域，研究对象主要包括：集体层面的艺术生产的产业、机构、群体，个体层面的生产者（包括艺术家和相关专业从业人员等）。当前的艺术生产往往是体系化、组织化的，需要进行社会学考察来厘清其内涵和外延的社会性因素。艺术生产者及相关产业是艺术界的生产主体，对于艺术品的形貌有着决定性的作用。^②他们也可以通过自己所生产的文化产品，影响整个社会群众消费模式和品位分层的趋势，造成更广泛层面的社会影响。

本文将有关艺术生产的相关论辩置于社会学理论发展的整体语境下进行考察，通过将各个学派及其所

① 卢文超：《中国艺术社会学的学科定位与发展路径》，《中国社会科学评价》2022年第2期；卢文超：《艺术社会学新论》，上海：上海三联书店，2025年。

② 闻翔：《艺术市场研究与艺术社会学的学科建设》，《学术月刊》2023年第6期。

嵌入的中层理论和宏大理论之间的对话与论辩关系展现出来，以更好地了解各学者和学派的核心思想和理论生产的语境。当前有关艺术生产和生产者的研究往往借鉴一些宏大理论和文化社会学、组织社会学、经济社会学等分支学科的中层理论来解释艺术现象，并与这些上位理论对话。因此，许多艺术社会学研究实则是更大层面的论辩的一部分，也往往试图与社会学领域之外更广泛层面的学术共同体对话。在研究艺术活动之外，其意图往往在于以艺术活动为个案，来对各类上位理论进行验证或商榷。如果只关注直接与艺术生产本体相关的研究文本，容易“只见树木不见森林”，无法透彻了解研究者理论化及研究路径的底层逻辑。

本文指出，控制与自由、结构与文化、合作与分歧、共性与个性是当代艺术生产研究的四组竞争性概念。四组论辩的核心内容分属不同问题域，大致呈现出从宏观到微观、从经典到前沿的层次结构。第一，涉及控制与自由的论辩关注最宏观的抽象意识形态与艺术生产的关系。第二，涉及结构与文化的论辩主要关注影响艺术生产的具体社会过程，包括市场、产业的变化（结构路径）和文本的、具体的文化内容（文化路径）的影响，这一路径总体较为中观，但也包含对微观层面生产过程的分析。第三，有关合作与分歧的论辩关注作为生产单位的组织场域中，以生产环节的构成部分存在的各合作主体之间的关系与协调机制。第四，有关共性与个性的探讨关注各生产单位间的关系。最后两个领域的研究层次较为微观，但也涉及对中观层面社会因素的讨论。本文对四组竞争性概念所涉及的论辩逐一梳理，识别所源出的宏大或中层理论、主要观点及近十年的典型前沿研究。图1总结了四组论辩所分属的问题域及其整体结构，表1则列出了相关论辩中观点、理论源流的核心要点。在四组论辩中，前三组论辩均呈现不同学术流派精于一端，且流派间互为竞争性的态势，而最后一组有关共性与个性的研究则主要以各学者在同一研究内梳理有关论辩，从而建立有关共性与个性的理论共同构成研究框架的形式完成。因此，在表1中，本文将前三组论辩概念及所涉主要流派一一对应指出，而对于最后一组论辩，则梳理其不同层次上的研究焦点。



图1 四组论辩所属的问题域及整体结构

表1 社会学视野下艺术生产的论辩、主要观点和理论源流

论辩焦点	竞争性概念及流派/研究焦点		主要观点	源流或对话对象 (中层/宏大理论)
控制与自由	控制	社会批判理论 组织：产业分化	大规模文化产业对个体形成控制 组织分化阻碍集中控制生成	马克思主义意识形态批判 新制度主义社会学
	自由	个体：音乐与自我认同	个体文化生产基于自我认同而非集中控制	文化研究（伯明翰学派）
结构与文化	结构	文化生产理论	生产过程决定艺术品形貌及意义	韦伯主义理性化理论
	文化	强文化范式理论	文化结构决定艺术品形貌及意义	涂尔干主义文化诠释学
合作与分歧	合作	艺术界理论	艺术家受共同体和惯例驱动构成艺术界	符号互动论
	分歧	艺术场域理论	艺术家基于自身社会因素的权力斗争构成艺术场域	布迪厄的实践社会学理论
共性与个性	联立 竞争性概念 搭建框架	由生产单位所构成的产业趋势	产业中共性与个性如何此消彼长	组织理论
		个体创造力	艺术家如何能构建创造力	符号互动论和人文、心理等个体取向的创造力研究

二、核心论辩之一：控制与自由

艺术品的生产和消费体现出宏观社会意识形态与个体怎样的关系？马克思主义社会理论认为，意识形态往往是具有欺骗性的，是统治阶级向被统治阶级贯彻其意志的工具。沿袭这一预设，社会批判理论将艺

术品视为这种欺骗性意识形态的反映，将艺术品的生产和消费视为贯彻社会控制的有效过程。然而，另有一批学者与之商榷，认为个体的内心不会完全受到文化工业的控制，而是仍然会保持相当程度的自由和主体性。首先，沿袭新制度主义社会学对制度杂糅和不确定性的探讨，一些研究指出组织层面，生产者不会构成仅贯彻单一形态的文化工业。其次，继承伯明翰学派的文化研究传统，另一些研究也指出，艺术生产者个体层面也始终会保留多样化的认同。

马克思认为，社会上的主导群体（即统治阶级）会通过某些手段，将自己的意识形态或价值观强加于社会上的其他群体。^① 并且，无论是文化生产者所试图表达的意图，还是文化接受者所获得的信息，都是确定的、具有较为专一的目的性的。这一理论取向能够在传统马克思理论中关于意识形态和宗教的论述中初见端倪。马克思视宗教为“人民的鸦片”，因为宗教使人无法看清自己所受到的压迫是由于资本主义而造成的，并且很容易将由不平等所造成的不幸描述成对忠诚信念的考验。^② 在此以后，沿袭马克思主义理论的批判性特质，在以法兰克福学派为代表的社会批判理论中，文化产品对于人们的独立思想的“控制”作用则被进一步强调。大众文化（Mass Culture）这一概念兴起自法兰克福学派，指新科技革命后，产生于大工业生产和市场经济背景下的，以电视广播、电影、报纸等为载体的文化。大众文化具有世俗性和娱乐性的特点，追求的是诉诸感官的娱乐效果。因为这种娱乐性，它主要作为一种世俗性文化而存在。在大工业时代的背景下，大众文化具有标准化、消除差异的特性。^③

社会批判理论认为，由于大众文化的强迫性和控制性特征，不同阶层、群体的文化逐渐趋同，由此减少了民众对于异质文化的接触，妨碍了人格的多元发展和人的自由交往。艺术生产者作为文化产品的直接塑造者，是达成控制过程的核心环节。沿袭其理论预设，社会批判理论家也进一步针对不同门类和流派的艺术生产过程进行了探讨。例如，在反思音乐作品与人的关系时，阿多诺（Theodore Adorno）认为现代社会中的音乐逐渐脱离了“自律”和“自为”的境界，成为了商业逻辑的附属品，只能给人们带来肤浅的感官愉悦，进而更容易被商业社会欺骗和剥削。^④ 此外，看似晦涩、无逻辑的当代音乐也是人们对当代社会的焦虑、压抑状态的直接反映。通过模糊且非音调化的音乐元素，当代音乐作品体现了人们自我异化的状态。^⑤ 文学作品的社会政治后果也是法兰克福学派论证文化工业的控制性的重要实例。哈贝马斯（Jurgen Habermas）探讨了当代世界的文化生产与“观念获得”的过程。他认为，当代文学的生产与接受是一个“煽动内心感受”的过程，并且这种感受是已知的、确定的。例如，喜剧唤起快乐的情感，爱情小说和爱情电影唤起妇女群体的特定幻想，恐怖小说唤起恐怖、刺激和紧张，真人秀节目则唤起对于参与者梦想的追问等。因此，文化生产者会试图为读者预设观念，所谓的“文化批判”说出的全都是创作者正试图让读者接收到的信息。^⑥

一些更晚近的研究从艺术生产者的组织和个体两个层面分别对社会批判理论提出了挑战。首先，从被法兰克福学派称为“文化工业”的文化生产体系的组织特征本身来看，生产体系由于自身的多元性，很难做到统一地向大众输出某种单一的意识形态。迪马吉奥（Paul DiMaggio）认为，文化艺术产业的环境要素及厂商的特征决定其注定是多元化的。各类企业自身也会有迥异的组织形式，这也决定了他们有不同的受众和运作逻辑。例如，一些不追求多样性而追求同一性的产业往往采用中间人权力较为集中、具有高度支配权的组织形式。在这类组织中，不针对特定细分市场，旨在为所有受众生产的产业（如教科书产业）与

① 戴安娜·克兰：《文化生产：媒体与都市艺术》，赵国新译，南京：译林出版社，2012年，第14页。

② 乔治·瑞泽尔：《古典社会学理论》（第6版），王建民译，北京：世界图书出版公司，2014年，第170页；《马克思恩格斯选集》第1卷，北京：人民出版社，1995年，第1—2页。

③ 马克斯·霍克海默、西奥多·阿多诺：《启蒙辩证法：哲学断片》，曹卫东译，上海：上海人民出版社，2006年，第107—108页。

④ 特奥多尔·W. 阿多诺：《音乐社会学导论》，梁艳萍、马卫星、曹俊峰译，北京：中央编译出版社，2018年，第58—62页。

⑤ 特奥多尔·W. 阿多诺：《新音乐的哲学》，罗道然译，北京：商务印书馆，2022年，第25—27页。

⑥ 尤尔根·哈贝马斯：《公共领域的结构转型》，曹卫东、王晓珏、刘北城、宋伟杰等译，上海：学林出版社，1999年，第196—198页。

法兰克福学派所预言的“大众文化”最为吻合。还有一部分针对特定细分市场，被迪马吉奥概念化为“阶层文化”。还有一类被概念化为“多元文化”的产业体系则采用较分权和多元化的组织形式，且通过市场的分配在根据品味细分的市场中被消费，具有较强的创新性和竞争性，但也因此很难形成垄断从而通过艺术生产对个体形成绝对的控制。^①

迪马吉奥对于艺术与社会意识形态关系的思考脱胎于新制度主义社会学的理论视角。新制度主义社会学关注社会各要素间的松散耦合所产生的不确定性，以及人们通过嵌入正式制度（包括法律、正式规则等）和非正式制度（包括文化、观念、不成文的习俗等）来应对这种不确定性的过程。从这一理论假定可以看出，新制度主义社会学与社会批判理论在对社会的假定上存在很大差异，这也导致沿袭两条理论脉络的艺术社会学研究在推演和结论上相形迥异。相较于社会批判理论视角下对社会单极化、同一化、有较强确定性的预设，新制度主义社会学认为社会是一个时刻被建构的过程。这一过程一方面源自人们对既有的制度要素在不同领域的内化、使用和迁移，另一方面也源自人们基于自身创新过程对于新的制度要素进行合法化，从而在已有的制度环境中引入新的“常规”（taken-for-granted）的过程。^②因而，作为社会系统的文化产业也天然面对着外部或内部的体系不确定性和个体的主观能动性的改造，很难形成完全统一的市场控制模式。^③

其次，从艺术生产者在个体层面的主体性阐发过程来看，体验和创作的多元性也会天然地存在。例如，被称为“新艺术社会学”的代表人物的德诺拉（Tia DeNora）就通过考察“音乐的使用方式及其在日常生活乃至全社会中所扮演的重要角色”来揭示日常艺术体验的灵活性和多元性。德诺拉认为，音乐不只是一种文化产品，而且具有自身的力量和组织功能。一方面，人们通过使用（或称“消费”）音乐来反思性地构建情感状态和社会中的自我；另一方面，音乐能为许多种类的社会互动赋予意义，并成为许多社会情境的建构性特征。^④她近期参与的一项有关即兴音乐团体的在线互动的研究指出，在原子化的社会情境下，音乐家能够组成在线社区来加强情感交流和互动，这些互动一方面维系了个体的情绪和心理健康，另一方面也重新定义了音乐家的自我认同。在这一过程中，音乐家对于自己的职业身份会从同质化的“器乐演奏家”转向对自己所处的线上小型共同体的个性化、多样化风格的高度重视。这体现了艺术生产者认同体系的流动性和混合性，而并不总是被宏观层面时代风格和历史事件促成的社会意识形态塑造为单一化的样貌。^⑤

德诺拉的理论思考与伯明翰学派的文化研究一脉相承，强调通过对于个体的实证分析来探讨其认同的展示过程，并关注个体对主流文化的反思和抵抗。伯明翰学派重点研究青少年亚文化、工人阶级社区亚文化现象，关注人们在日常生活中主动进行文化表达的过程。伯明翰学派的研究指出，相对大众文化的非阶层化特征，亚文化及其生活方式与身处的阶级语境密切相关；亚文化产生于社会结构和文化之间的紧张点，它们可能反对或抵制主导和主导的价值和文化。同时，抵抗被视为一种寻求认同的行为，即个体将自我身份同至少另外某些身份相融合的过程。而亚文化的抵抗往往是风格化的、仪式性的。同时，伯明翰学派强调，人们可以主动与主流文化进行协商。“风格”即是文化认同与社会定位得以协商与表达的方法手段，联系着特定的亚文化群体。^⑥

①③ Paul DiMaggio, "Market Structure, the Creative Process, and Popular Culture: Toward an Organizational Reinterpretation of Mass—Culture Theory," *The Journal of Popular Culture*, Vol. 11, No. 2, 1977, pp. 436–452.

② 约翰·W. 迈耶、布利安·罗恩：《制度化的组织：作为神话与仪式的正式结构》，载沃尔特·W. 鲍威尔、保罗·迪马吉奥：《组织分析的新制度主义》，姚伟译，上海：上海人民出版社，2008年，第46–47页。

④ 蒂亚·德诺拉：《日常生活中的音乐》，杨晓琴、邢媛媛、刘小龙译，北京：中央音乐学院出版社，2016年，第10–23页。

⑤ MacDonald, Raymond, Robert Burke, Tia DeNora, et al., "Our Virtual Tribe: Sustaining and Enhancing Community via Online Music Improvisation," *Frontiers in Psychology*, Vol. 11, 2021, pp. 1–19.

⑥ 迪克·赫伯迪格：《亚文化：风格的意义》，胡疆锋、陆道夫译，桂林：广西师范大学出版社，2009年，第125–128页。

三、核心论辩之二：结构与文化

自 20 世纪 70 年代始，针对艺术生产的社会研究越来越注重实证取向的研究范式和方法的运用。^① 从宏观的产业层面上，社会学家开始运用实证研究的方法，关注何种社会过程能影响艺术生产及其影响方式。在这一层面上，已有研究主要基于两种理论视角进行考察。第一种是文化生产视角，沿袭韦伯主义社会学对理性化的强调，关注文化产品客观的生产、分配、保存等物质性社会过程对其文化意义的形塑过程。第二种基于亚历山大（Jeffery Alexander）的强文化范式理论，沿袭涂尔干主义社会学以“神圣—世俗”的二分为抓手的文化诠释学分析，关注文化意义如何作为一种独立存在的力量，影响乃至支配实际的生产过程。

文化生产视角与韦伯（Max Weber）对于理性化的讨论有千丝万缕的联系。^② 韦伯在考察特定音乐现象的起源时，认为特定体裁或手法的出现是具体的社会过程的后果，而不是某种特定的主导社会意识形态、商业利益或文化旨趣的直接体现，这与文化生产视角强调回到具体生产过程的观点遥相呼应。例如，韦伯认为，和弦音乐的兴起是由是社会的理性化所促成的，钢琴艺术的盛行则是由于中产阶级的兴起和对钢琴学习的热衷而造成的。^③ 与马克思主义者不同的是，马克思主义者时常认为艺术作品作为一种文化现象，往往反映资本主义社会的内在矛盾或统治阶级的支配意识形态，而韦伯主义的音乐社会学研究则一是认为各类行动者和社会组织都具有重要的作用，二是认为在以主流意志的控制为代表的预期性后果之外，由生产过程本身的动态性和不确定性所导致的非预期性后果也很重要。

文化生产视角强调，文化产品的最终形态会受到各类生产环节及社会因素的调适和影响，因此如果想要了解其意义的具体形成过程，就要对生产过程本身进行详细的考察，这就要求研究者首先要关注生产过程中外显的，而不仅是价值性的方面；其次要关注象征符号被生产出来的具体过程；再次，可借用组织、职业、网络 and 共同体研究所发展出的分析工具；最后，在可能的情况下，对文化生产的不同情境进行比较研究。彼得森（Richard Peterson）认为，在生产过程中有六个客观的方面尤其值得关注，分别是技术、法律和规章制度、产业结构、组织结构、艺术家的职业生涯和市场。^④ 在他的代表作《创造乡村音乐：本真性之制造》中，彼得森探讨了乡村音乐所处的社会语境及其自身的生产体系如何决定了其最终所呈现的，充满“本真性”（即富有真实性、原创性、和传统性）的样态。彼得森发现，日后盛行于唱片市场的乡村音乐人形象实际上是象征着美国怀旧民族主义文化的“老派人”、象征着美国农村地区低阶层群众形象的“山野人”和象征着文明与原始双重意涵的“牛仔”形象的混合。这一混合形象崛起的契机是 1940 年流行音乐现场演出和唱片行业的下滑，乡村音乐由此得到与当时火爆的西部牛仔电影相结合占领市场的机会。^⑤

按照彼得森对于“文化生产视角”的定义，只要是通过考察具体的生产过程来探索象征性要素的理论或实证研究，都应被归为这一理论脉络。在彼得森提出他的理论视角后，一些学者提出了若干研究框架，为文化产业的研究提供多元化的启示和研究路径，主要包括：克兰（Diana Crane）拓展了文化生产理论，认为除生产之外，消费状况也能影响文化生产后果，组织结构和市场也能影响文化产品的多样性和范围。^⑥ 由此，文化消费也成为文化生产视角的一个重要研究对象。葛利斯伍德（Wendy Griswold）提出了文化菱形分析框架将文化产业及其外延分解为创作者、接受者、社会、文化客体（即艺术品）这几个有机部分，

① 卢文超：《艺术社会学新论》，第 3 页。

② Dowd, Timothy J., "The Sociology of Music," in *21st Century Sociology: A Reference Handbook (Volume 2)*, Clifton D. Bryant and Dennis L. Peck (eds.), Thousand Oaks, CA: Sage, 2007, pp. 249–260, p. 440, pp. 505–512.

③ 马克思·韦伯：《音乐社会学：音乐的理性基础与社会学基础》，李彦频译，重庆：西南师范大学出版社，2014 年，第 93–94 页。

④ Peterson, Richard A. & N. Anand, "The Production of Culture Perspective," *Annual Review of Sociology*, Vol. 30, 2004, pp. 311–334.

⑤ 理查德·A. 彼得森：《创造乡村音乐：本真性之制造》，卢文超译，南京：译林出版社，2017 年。

⑥ 戴安娜·克兰：《文化生产：媒体与都市艺术》，赵国新译，第 4–5 页。

为文化产业协调机制的具体分析提供抓手。^① 亚历山大 (Victoria Alexander) 进一步拓展了葛利斯伍德的分析框架，在分析框架中加入了中间商这一环节。亚历山大认为，中间商能够调节和分配艺术产品，对文化生产体系有非常重要的作用。^② 近年来，许多研究对各类文化艺术生产的子领域进行了专题研究，包括小说、音乐、电影译介、平面模特等。^③ 在具体的产业变化和历史事件之外，许多沿袭文化生产视角的研究也关注一些会造成长期的社会不平等的结构性因素（如种族、阶层、性别等）对艺术生产后果的影响。^④

文化生产视角最主要的批评者是美国社会学家亚历山大所领衔的强文化范式。区别于以文化生产视角为代表的，主张文化总受到结构影响，被亚历山大称之为“弱文化范式”的研究流派，强文化范式强调，在社会过程中，文化与结构具备同样重要的影响作用。强文化范式关注作为脚本的“符码”的具体内容以及行动者的社会表演（即行动者将文化结构和符码通过行为阐发出来的过程）。符码被放在更为先在的、充当自变量的位置。结构主义解释学是强文化范式的核心研究方法^⑤，它经由涂尔干 (Emile Durkheim) 晚期理论中“宗教的社会学”改造而来。涂尔干认为，与宗教生活类似，在世俗的生活及社会团体中，也会存在具有神圣性的象征体系，这些象征体系中的象征符号往往被划分、组织为“神圣”和“世俗”两个方面。它们能够跨越社会的结构特征，直接支配人们的行为和秩序。^⑥ 亚历山大认为，涂尔干对于社会的这种“宗教的社会学”理解方式存在一定缺陷，因为如果将社会与宗教进行过于严格的类比，会过度浓缩、对立社会生活中的内容。但是，如果将集体象征符号的分类体系、社会团结和寓于其中的角色关系均视为始终在发生变化的事物，并时常对它们进行再思考、再阐述和再确认，那么就可以在克服“宗教的社会学”的局限的基础上，对其二元象征分类体系进行借鉴，并将其运用到社会生活的分析过程当中。^⑦

基于“改良后的涂尔干主义”，结构主义解释学运用一套二元的象征系统来分析文化，将特定社会中的文化、价值分为善与恶、神圣与世俗的两套符码体系。这些象征系统所提供的社会话语能够指导和解释人们的行动，并且它内含的文化信息能够真实地制造人们行动的意义。^⑧ 出于对文化的“相对自主性”的强调，强文化范式实际上挑战了本文所提到的所有其他学派，因为其他学派都或多或少地认为文化意义是由社会结构或社会因素所形塑的，而强文化范式则与之相反，认为文化意义决定社会因素，或者说，显性的社会因素都应被视为文化意义的表征 (representation)。

沿袭这一视角，强文化范式的艺术社会学研究通常首先识别出所研究的特定艺术界中所共享的二元符码，再探讨这些二元符码在艺术家的行为或语言中所呈现出来的方式^⑨，并与其他理论流派商榷。例如，麦考密克 (Lisa McCormick) 关注国际器乐比赛中的文化过程。在对与范·克莱本国际钢琴比赛有关的媒体报道进行话语分析后，她发现相关的媒体话语可以被分为强调比赛中音乐的艺术性、超越性、创新性的“神圣”话语和强调竞赛的机械、竞争性、对后续职业生涯发展的物质利益获取的助益作用的“世俗”话

① 周怡：《社会学怎样接纳文化？——文化社会学与文化研究之辨》，《社会学评论》2024年第5期。

② 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，2013年，第70页。

③ 克莱顿·柴尔德斯：《封面之下：一本小说的创作、生产与接受》，张志强、王翊译，上海：华东师范大学出版社，2023年；Phillips, Damon J. & David A. Owens, "Incumbents, Innovation, and Competence: The Emergence of Recorded Jazz, 1920 to 1929," *Poetics*, Vol. 32, No. 3-4, 2004, pp. 281-295; Roy, William G. & Timothy J. Dowd, "What Is Sociological about Music?" *Annual Review of Sociology*, Vol. 36, 2010, pp. 183-203; Kuipers, Giseline, "How National Institutions Mediate the Global," *American Sociological Review*, Vol. 80, No. 5, 2015, pp. 985-1013; 阿什利·米尔斯：《美丽的标价：模特行业的规则》，张皓译，上海：华东师范大学出版社，2018年。

④ Peterson, Richard A. & N. Anand, "The Production of Culture Perspective," *Annual Review of Sociology*, Vol. 30, 2004, pp. 311-334; Damon J. Phillips, Damon J. & David A. Owens, "Incumbents, Innovation, and Competence: The Emergence of Recorded Jazz, 1920 to 1929," *Poetics*, Vol. 32, No. 3-4, 2004, pp. 281-295; Mears, Ashley, "Size Zero High-End Ethnic: Cultural Production and the Reproduction of Culture in Fashion Modeling," *Poetics*, Vol. 38, No. 1, 2010, pp. 21-46.

⑤⑧ 周怡：《强范式与弱范式：文化社会学的双视角——解读 J. C. 亚历山大的文化观》，《社会学研究》2008年第6期。

⑥ 爱弥尔·涂尔干：《宗教生活的基本形式》，渠东、汲喆译，上海：上海人民出版社，2006年，第75-81页。

⑦ 杰弗里·C. 亚历山大：《文化与政治危机：水门事件与迪尔凯姆的社会学》，载杰弗里·亚历山大：《迪尔凯姆社会学：文化研究》，戴聪腾译、陈维振审校，沈阳：辽宁教育出版社，2001年。

⑨ Eyerman, Ron, Jamison Andrew, *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

语。这两种话语在媒体中都会出现，共同形塑人们对钢琴比赛的理解。^① 卡琴科娃（Svetlana Kharchenkova）基于对北京的当代艺术界的田野调查，发现艺术工作者往往以“健康”“成熟”“有经验”等正面词汇形容西方的艺术市场，而用“不健康”“不成熟”“经验欠缺”等来形容中国市场，二者即构成了一组二元符码。艺术工作者用这套符码来描述市场现状，界定何种行为具有合法性，且预测未来的可能行动和市场走向。^②

近年来，文化生产与强文化范式理论也出现了逐渐合流的迹象。首先，文化生产视角不再仅关注客观的生产条件，也开始重视意义世界与文化客体本身的内涵。例如，罗伊（William Roy）与多德（Timothy Dowd）在研究艺术生产时指出，作为文化系统的社会分类（classification）不仅是对现实的认知框架，其本身也构成一种现实。^③ 其次，强文化范式也开始关注生产过程中不同角色的具体实践及其影响。在他近期提出的符像理论中，亚历山大从关注文本形式的文化结构转向关注具身形式的感知结构，而感知结构的生成则离不开各类行动者的共同塑造。例如，他指出，非语言性的文化客体（如音乐、绘画、雕塑等）被创作后，其展演过程不仅包括该客体的展示，也涉及舞台布景的安排（*mis-en-scène*），以及市场、广告、公关等其他行动者的参与。^④

四、核心论辩之三：合作与分歧

当代社会的艺术作品大部分应该被视为是分工协作，而不是艺术家单打独斗的成果。^⑤ 同在 20 世纪 70 年代，在艺术社会学开启实证转向的契机下，艺术社会学领域也开启了有关艺术生产的主体间合作机制的探讨。^⑥ 相关研究既包括微观层次行动者如何形成团结，也涉及中观层次社会因素如何具体影响微观层面的艺术生产行动。在学界，包括学者本身之间存在的一个共识是，布迪厄（Pierre Bourdieu）和贝克尔（Howard Becker）的理论在解释艺术生产的合作机制方面是一组竞争性理论。贝克尔基于符号互动主义传统，认为艺术界是艺术家所共享的、实际存在的共同体^⑦，布迪厄基于他本人所创设的围绕习性、场域、资本等核心概念而展开的实践社会学理论，则强调艺术家基于不同的立场会存在分歧^⑧。前者更强调各类直接从事艺术生产和消费本身的人员对于艺术界的影响^⑨，而后者则认为这一群体之外，更广泛的社会结构最终不仅会形塑艺术生产过程，也会影响艺术家的自我认同^⑩。

艺术界中合作、惯例、协调机制的生成及后果是贝克尔的开创性著作《艺术界》的研究重点。贝克尔认为，不同类型的艺术家会在被其称为“艺术界”的共同体中进行创作。贝克尔认为，艺术家旨在“共同工作”的合作和互动最终使艺术共同体（即“艺术界”）得以形成。在艺术家的互动与协商过程中，作为共同体的艺术界，连同与之相关的各类惯例（即对于艺术创作的一般方式的共识）也会应运而生。^⑪ 贝克尔的艺术界理论与符号互动主义的理论传统一脉相承。符号互动论强调，个体在面对客体时，并不是被动地进行反应，而是会对客体有自己的定义。正因如此，各类符号、象征性要素的意义总是在人们具体、真实的互动当中被不断建构的，这一互动不仅在人与人产生交流时会发生，也会在人们独处时，作为

① McCormick, Lisa, "Higher, Faster, Louder: Representations of the International Music Competition," *Cultural Sociology*, Vol. 3, No. 1, 2009, pp. 5-30.

② Kharchenkova, Svetlana, "The Market Metaphors: Making Sense of the Emerging Market for Contemporary Art in China," *Poetics*, Vol. 71, 2018, pp. 71-82.

③ William G. Roy & Timothy J. Dowd, "What is Sociological About Music?" *Annual Review of Sociology*, Vol. 36, 2010, pp. 183-203.

④ 杰弗里·亚历山大、高蕊、赵迪：《像似意识：意义的物质感》，《文艺理论研究》2016年第2期。

⑤⑦⑩ 霍华德·S. 贝克尔：《艺术界》，卢文超译，南京：译林出版社，2014年，第1、36、38-39页。

⑥ 卢文超：《艺术社会学新论》，第6页。

⑧ Bourdieu, Pierre, "The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed," *Poetics*, Vol. 12, No. 4-5, 1983, pp. 311-356.

⑨ Becker, Howard S. & Alain Pessin, "A Dialogue on the Ideas of 'World' and 'Field'," *Sociological Forum*, Vol. 21, 2006, pp. 275-286.

⑩ Bottero, Wendy & Nick Crossley, "Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations," *Cultural Sociology*, Vol. 5, No. 1, 2011, pp. 99-119.

内心活动而继续。^①

在贝克尔提出艺术界理论及其相关概念后，一些后来的学者也对其进行了拓展。这些研究总体上强调人与人之间即使有隔阂，例如专长的分化、对其他专业分工的形貌的生疏、对具体的合作手段不甚了解等，仍然会有进行合作的先在愿望。对艺术界理论第一个拓展的方向是探索团结和惯例生成的社会调节因素。例如，吉尔莫（Samuel Gilmore）通过一系列针对交响乐团的研究来探讨贝克尔理论中所提到的合作与惯例在交响音乐会组织过程中的调节因素。在操作上，合作可以通过显性和隐性的协调手段而达成。前者以管理、规章制度为代表，后者则以贝克尔所言的“惯例”为代表。一般而言，前者在大规模的社会世界中更有效，而后者能更快速地协调小范围的合作。不同性质的文化生产实践的惯例形态和协调模式也不尽相同。总体而言，组织的异质性越高，惯例的内化程度就会越低，其产品的审美特征的异质性就会更高。^②

还有一些研究关注艺术家主体性对惯例生成过程的影响。这些研究可被视为贝克尔的艺术界理论与上一章节中强调内心“自由”的理论取向的合流。在通过协商塑造惯例的过程中，艺术家们会积极感知所处的艺术界这一集体的存在，并试图证明自己的审美倾向能够与集体的一种或几种特性具有亲和性。例如，在美国的交响乐团中，演奏家会更偏好既定的、制度化的曲目，而作曲家会更偏好创新和反传统的曲目。这两类艺术家的协商过程最终导致传统曲目音乐会和传统曲目与先锋音乐的世界首演混合形态这两种主流形式的音乐会的共存^③；格林（Mary Ann Glynn）则发现，在交响乐团中，艺术家和管理人员这两种不同的行动者可能会有迥异的自我认同（Identity），由此他们在共同塑造组织认同（Organizational Identity）时会存在张力。她通过分析亚特兰大交响乐团的罢工及内部和谈过程，发现艺术家认为交响乐团应该更注重审美追求，而管理人员更注重经济、收益和效率，这导致二者之间冲突不断，但仍然在张力中共事。^④

尽管艺术界源于合作，艺术家之间也并不是总能达成共识。有的时候，他们也会为了认可或支配权而进行竞争，从而表现为艺术家间的分歧，而这正是布迪厄所提出的“艺术场域”理论的最根本假设。布迪厄对于艺术场域的讨论源自他对于实践如何形成的思考。布迪厄的实践社会学理论可被总结为：[(习性)(资本)]+场域=实践。^⑤ 习性和资本关注个体的特征，场域则关注个体所处的社会环境。习性（Habitus）指一套由社会环境塑造的性情倾向，资本（Capital）则指各种能够兑换成其他资源的资源，包括文化资本（即一套被公认为反映出个人优势和阶层合法性的知识体系和行为习惯）、社会资本（即能为个体带来其他形式资源或优势的人际关系或社会网络）、经济资本（即以金钱或其他形式物质财务所衡量的资本）等。场域指由社会行动者之间的关系所构成的空间。在场域中，商品、服务、知识或地位的生产、流通与占有得以发生。^⑥ 习性、资本、场域一道决定了社会实践的样貌。布迪厄认为，行动者之间争夺权力和资源的斗争最终塑造了场域。^⑦ 在这样的斗争过程中，个体被划分为不同的等级类别，从而确立了“主导者”和“从属者”的位置，而这些权力层级便成为场域的基本构造。

艺术场域则被定义为所有围绕美学创作活动的互动关系和实践的集合。^⑧ 布迪厄认为，艺术场域受到更广泛社会领域中的权力和社会经济关系的影响。当艺术家进入某一位置时，他们是在将自己的习性与其相匹配。较之于贝克尔，布迪厄更关注先在于艺术界的社会结构及其斗争性的本质如何对艺术家造成影

① 卢文超：《作为互动的艺术：霍华德·贝克尔艺术社会学理论研究》，北京：北京师范大学出版社，2023年，第34—35页。

② Gilmore, Samuel, "Coordination and Convention: The Organization of the Concert World," *Symbolic Interaction*, Vol. 10, No. 2, 1987, pp. 209-227.

③ Gilmore, Samuel, "Tradition and Novelty in Concert Programming: Bringing the Artist Back into Cultural Analysis," *Sociological Forum*, Vol. 8, 1993, pp. 221-242.

④ Glynn, Mary Ann, "When Cymbals Become Symbols: Conflict Over Organizational Identity Within a Symphony Orchestra," *Organization Science*, Vol. 11, No. 3, 2000, pp. 285-298.

⑤ Wainwright, Steven P. & Bryan S. Turner, "'Just Crumbling to Bits'? An Exploration of the Body, Ageing, Injury and Career in Classical Ballet Dancers," *Sociology*, Vol. 40, No. 2, 2006, pp. 237-255.

⑥ 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，2006年，第136页。

⑦ 布迪厄、华康德：《反思社会学导引》，李猛、李康译，北京：商务印书馆，2015年，第120页。

⑧ Dowd, Timothy J. & Diogo L. Pinheiro, "The Ties Among the Notes: The Social Capital of Jazz Musicians in Three Metro Areas," *Work and Occupations*, Vol. 40, No. 4, 2013, pp. 431-464.

响。在考察更广泛的社会结构时，权力斗争不仅涉及个体所拥有的资源，还涉及哪些资源在不同的社会空间层级中更受青睐。前者表现为个体拥有不同种类的资源，而后者则取决于哪种资本最终能够得到更多认可，也就是定义某种资源在社会中在何种程度上“值得拥有”的合法性。^①在艺术场域中，布迪厄区分了三种不同的合法性形式，每一种都面向不同的受众，如：生产性合法性，美学合法性，大众合法性。生产性合法性指的是艺术生产者之间的认可，即同行艺术家的赞赏。美学合法性则是基于审美或伦理考量的认可，这可以使某种艺术形式被塑造成“高雅艺术”，代表艺术等级体系中的“资产阶级品味”。大众合法性则指的是某种艺术形式在大众层面获得认可，从而成为流行艺术的一部分的特质。^②

布迪厄的社会理论为分析各类社会现象提供了一套宏微兼济、层次分明的概念工具，因此后续研究在与其进行理论对话时，也往往以这些概念工具为抓手来切入各类社会问题。就艺术生产领域而言，其对话方式主要可以归为以下两类。第一，在理论上，一些研究拓展了习性、场域、文化资本、社会资本等概念的内涵与外延，包括生成方式、展现形态或具体内容。例如，一项研究通过芭蕾舞者的职业生涯考察了习性、资本、场域如何共同决定了实践的形貌。芭蕾舞演员的习性源自他们长期的身体训练，最重要的资本模式则是作为身体资本的年龄。在超过适宜跳芭蕾舞的年龄后，他们转行成为教练，将自己的训练转化为文化资本。运用这些习性和资本，他们与强调年龄与身体状态的芭蕾舞场域相协商，进而完成自己的职业生涯。^③还有学者考察了爵士乐手的社会资本形成机制及职业生涯后果，发现更高的教育和音乐训练水平有助于提高乐手的正式社会资本获得（以工会会员资格为代表），而审美上的多样性则会促进当地人脉的数量和多样性^④；更高的社会资本和人力资本会带来更高的经济资本^⑤。又如，研究者基于纽约爱乐订阅用户的历史资料，发现纽约爱乐在美国的镀金时代（the Gilded Age）通过选择特定的曲目集来匹配社会精英的文化需求，从而将自身合法化为独特的文化资本形式。纽约爱乐主要吸引两类观众：一种是专业知识精英，另一种则是具有较高经济资本的商人等群体。^⑥

第二，在研究方法上，既有作品对布迪厄基于其理论立场所提出的方法论进行了反思。布迪厄认为，形如多重响应分析（Multiple Correspondence Analysis）的描述性可视化分析方法更适合于社会场域的分析，而回归分析、社会网络分析等则相较之下更不适合，这是因为它们只能描绘个体间的互动关系，而无法展现场域结构中个体的社会位置及其社会属性和权力等级。^⑦然而，一些学者对于这一方法论思考进行了商榷。例如，迪诺埃（Wouter De Nooy）指出，研究者在进行社会网络分析时可以纳入个体所隶属的组织或机构信息，这样就可以准确地揭示场域中的关系。^⑧波泰罗（Wendy Bottero）和罗斯利（Nick Crossley）认为网络分群技术可以基于个体之间的关系强度来划分不同的社群，从而识别个体之间的关系。这样一来，不同的社群就可以被视作一种对不同社会位置的分类，从而可以帮助研究者基于社会网络分析来理解场域结构。^⑨

① Jeffrey J. Sallaz, Jane Zavisca, "Bourdieu in American Sociology, 1980—2004," *Annual Review of Sociology*, Vol. 33, 2007, pp. 21–41.

② Bourdieu, Pierre, "The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed," *Poetics*, Vol. 12, No. 4–5, 1983, pp. 311–356.

③ Wainwright, Steven P. & Bryan S. Turner, "'Just Crumbling to Bits'? An Exploration of the Body, Ageing, Injury and Career in Classical Ballet Dancers," *Sociology*, Vol. 40, No. 2, 2006, pp. 237–255.

④ Dowd, Timothy J. & Diogo L. Pinheiro, "The Ties Among the Notes: The Social Capital of Jazz Musicians in Three Metro Areas," *Work and Occupations*, Vol. 40, No. 4, 2013, pp. 431–464.

⑤ Pinheiro, Diogo L. & Timothy J. Dowd, "All That Jazz: The Success of Jazz Musicians in Three Metropolitan Areas," *Poetics*, Vol. 37, No. 5–6, 2009, pp. 490–506.

⑥ Accominotti, Fabien, Shamus R. Khan & Adam Storer, "How Cultural Capital Emerged in Gilded Age America: Musical Purification and Cross-Class Inclusion at the New York Philharmonic," *American Journal of Sociology*, Vol. 123, No. 6, 2018, pp. 1743–1783.

⑦ 布迪厄、华康德：《反思社会学导引》，李猛、李康译，第 120—123 页。

⑧ De Nooy, Wouter, "Fields and Networks: Correspondence Analysis and Social Network Analysis in the Framework of Field Theory," *Poetics*, Vol. 31, No. 5–6, 2003, pp. 305–327.

⑨ Bottero, Wendy & Nick Crossley, "Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations," *Cultural Sociology*, Vol. 5, No. 1, 2011, pp. 99–119.

实际上，虽然强调合作的艺术界理论和强调分歧的艺术场域理论的确被广泛视为一组竞争性理论，但二者从内容来看也有一些重叠之处。贝克尔也曾指出，当艺术界中产生革命性的创新时，新旧观念的对立也可能导致艺术家间的审美冲突^①；而布迪厄也认为，艺术生产者之间实际上存在合作，但这些合作更多作为一种竞争环境中的策略性同盟出现^②。因此，若结合二者的理论进行分析，艺术生产者在现实情境中共事时，面临的是一种显性的相互合作与隐性的审美冲突共同存在的情境：他们通过外显的制度性合作来完成文化生产过程，并且也认为这是理所应当的，然而，他们在内隐的审美层面，则可能存在个体差异。^③

五、核心论辩之四：共性与个性

无论是显性的组织结构和社会要素，还是作为隐性的文化而存在的惯例，都是艺术生产者所构成的共同体内的协商和均衡的后果——某种程度上都是各类行动者的观念和利益的“最大公约数”，而并不能穷尽所有人的洞见和创意，也有可能随时改变。这部分社会性要素（即约束艺术家的“共性”因素），与以艺术家和艺术生产组织为代表的各生产单位的个体诉求（即“个性”因素），两者之间的共存和共变是近年来艺术生产社会学的又一个核心议题。与前述关于控制与自由的核心论辩不同的是，较之于探讨外生因素（政治、商业等）的控制，关于艺术家之间的共性与个性的学理探讨更注重艺术界内部，艺术家或者艺术生产机构之间达成内生均衡的过程。而与有关合作与分歧的论辩不同的是，较之于作为整体的、具有合作关系的行动者所构成的共同体内部的互动关系，有关共性与个性的论辩更关注各独立艺术生产单位间的联系与区别。

自 21 世纪以来，一些研究试图在以下两个层面对艺术生产者间共性与个性的共存方式进行考察。首先，在产业层面，一些研究以各生产单位或艺术作品为分析单位，探讨产业中集中和分化趋势如何形成。这类研究在社会学理论之外，也往往沿袭组织生态学等在管理科学领域较为通行的理论资源，一般通过基于产业年报、各大排行榜单（如 Billboard）^④、公开网络数据（如 IMDB 网站上所列出的合作网络和打分）等大规模数据的定量或计算社会科学研究来得出结论^⑤；其次，在个体层面，一些研究关注个体如何调适自身个性与行业内惯性之间的张力^⑥。这部分研究主要通过质性研究方法，来深度理解艺术家的思想和行动。这些研究既会集成社会学的视角，也同时会与艺术学理论、人文学科（哲学、文学理论等）、心理学等其他学科对话，找出那些在解释人们为什么会产生灵感、进行创造时，在过去被视为是个人抽象体验，或生理和心理过程的，更具社会性的方面。^⑦

在产业层面，许多研究受到组织、经济、管理领域相关理论的启发，探讨各类生产单位所采用的行动策略，或特定范围的某类文化产品特征或内容的集中与分化。例如，多德以组织社会学视角分析唱片产业集中化趋势和多样化趋势此消彼长的机制。对于创新与市场格局的讨论可以一直追溯至熊彼特的创新理论。熊彼特认为，大企业更容易产出创新性成果，因为资源更丰厚^⑧，而后世研究则发现，大企业更容易产生组织倦怠，从而因循守旧，更难创新^⑨。在唱片行业，大企业主要由对市场有支配能力的大唱片公司组成，而小企业则主要对应发行能力有限的独立生产商。多德发现，产业本身的去中心化程度对于其多样

① 霍华德·S. 贝克尔：《艺术界》，卢文超译，第 277—281 页。

② Bourdieu, Pierre, *The Rules of Art*, Stanford: Stanford University Press, 1992, pp. 204–205.

③ Yu, Jiaxuan, “When the Local Encounters the Global: Aesthetic Conflicts in the Chinese Traditional Music World,” *The Journal of Chinese Sociology*, Vol. 22, 2022, pp. 1–25.

④ Askin, Noah & Michael Mauskopf, “What Makes Popular Culture Popular? Product Features and Optimal Differentiation in Music,” *American Sociological Review*, Vol. 82, No. 5, 2017, pp. 910–944.

⑤ Braden, L. E. A., Ju Hyun Park & Jay Lee, “Symbolic Association Networks: A Case Study of Orchestral Programming’s Effect on the Reputation of Composers,” *Social Networks*, Vol. 79, 2024, pp. 198–208.

⑥⑦ Wohl Hannah, *Bound by Creativity: How Contemporary Art Is Created and Judged*, Chicago: University of Chicago Press, 2021.

⑧ 约瑟夫·熊彼特：《资本主义、社会主义与民主》，吴良健译，北京：商务印书馆，2021 年，第 153—156 页。

⑨ Tripsas, Mary & Giovanni Gavetti, “Capabilities, Cognition, and Inertia: Evidence from Digital Imaging,” *Strategic Management Journal*, Vol. 21, No. 12, pp. 1147–1161.

化和集中化趋势的变化机制有重要的影响作用。在 1940 年代，美国的唱片产业一直被主流企业支配，因此其发展更遵循组织理论中周期性视角（Cyclical Account）的逻辑，即，主流企业会一直保持支配地位，且出于自身对审美取向和发行渠道的支配，会倾向于复制以往成功过的作品风格，不会轻易根据市场风向转变。而自 50 年代开始，受到音乐家联盟罢工、年轻观众增加、新兴媒体渠道的崛起等结构性因素的影响，唱片行业开始去中心化。随着许多独立音乐制作公司进入市场，他们引入了许多主流唱片公司没有引入的风格——如摇滚和 R&B，并且吸引了很多喜欢这些风格的消费者。集中化趋势因此急剧下降，并且在集中化生产还流行（1940—1955）的最后几年，新企业的数量爆炸式增长。由此，产业发展开始更遵循开放系统理论（Open System Account）的逻辑，即大公司会主动学习多元化和创新化的风格以适应市场。此外，多德指出，组织生态学视角也能解释唱片行业的发展。组织生态学认为，一个给定市场只能承载有限数量的企业。在企业数量增长到一定程度时，就因为环境承载力有限而逐渐下降。^①又如，尼科洛（Giacomo Negro）等学者探索了获得格莱美奖这一事件对于音乐人创新行为的影响。研究发现，那些获得了格莱美奖的个体在获奖后作品会体现更强的自主性，朝着更标新立异的方向发展，而得到提名但没获奖的个体则在风格上的特异性会降低。尼科洛及其合作者将这一现象称为艺术分化（Artistic Differentiation）。^②

在个体层面，社会学关注个体如何自发地调适自身的个性与由规章制度、惯例代表的共性约束能动地协商和共存的过程。创造力（Creativity）是艺术家个性的重要来源。社会学家认为，创造力是艺术家个人特质和社会要素所综合作用的结果。戈达特（Federic Godart）等人认为创造力可被定义为“一种在观众预期之外的，对物质和文化要素所进行的有意识的构造”。在实际生活中，这一构造过程具有三个特征：一是根植于集体互动的、基于已有的物质和文化要素的过程；二是一种由人们的习惯、互动和组织所形塑的有意识的活动，而不是脱离于社会行动之外的随机过程；三是对于已有内容的构造方式必然落在观众的预期之外。戈达特等人还将“创造力”概念与一些语义邻近但有差异的概念进行了辨析。原创性（Originality）更加强调创作者的职业道德，知识（Knowledge）则强调从前到后的逐渐发展积累过程，创新（Innovation）强调新成果对已有领域的实质性贡献，神圣化（Consecration）则关注艺术活动本体之外来自体制或场域的认可。^③

已有的实证研究进一步发掘了艺术家如何通过具体的、能动的过程和步骤来展现自己的创造力，或者说，让自己看上去是具备创造力的人。沃尔（Hannah Wohl）通过对超过 200 位当代艺术从业者的深度访谈，探讨了艺术家如何建立自己的创造性视野（Creative Vision）（即体现在一系列作品中某种明显的连贯性）。^④她指出，艺术家既需要通过独特的创造性视野来建立个人形象，但也不能使自己的创造性视野距离艺术共同体的惯例太远。她从操作层面详细考察了艺术家建立自己的创造性视野的实际过程。她发现视觉艺术家的职业生涯可以被分为三个层层递进的阶段，并且需要在每个阶段都采取针对性的策略来最大程度向专业共同体呈现自己的创造性视野。首先，在不知名时期，艺术家从学校的专业训练过渡到职业领域的社交。在这一阶段，他们的曝光机会很少，需要采用一些非常特异，且能被简洁又有力地表述的风格来标记个人形象。之后，在逐渐成名期，他们开始需要注重作品间的连贯性来进一步巩固地位。随后，当艺术家达到知名期，就会采取持续布展的策略，避免被别人认为产生职业倦怠。在这时，出于他们的知名度，商人和策展人会主动为他们举办职业生涯的回顾性展览，其知名度得以进一步被强化。^⑤

① Dowd, Timothy, "Concentration and Diversity Revisited: Production Logics and the U. S. Mainstream Recording Market, 1940—1990," *Social Forces*, Vol. 82, No. 4, 2004, pp. 1411—1455.

② Negro, Giacomo, Balázs Kovács & Glenn R. Carroll, "What's Next? Artists' Music after Grammy Awards," *American Sociological Review*, Vol. 87, No. 4, 2022, pp. 644—674.

③ Godart, Frédéric, Sorah Seong & Damon J. Phillips, "The Sociology of Creativity: Elements, Structures, and Audiences," *Annual Review of Sociology*, Vol. 46, 2020, pp. 489—510.

④ Wohl, Hannah, *Bound by Creativity: How Contemporary Art Is Created and Judged*, Chicago: University of Chicago Press, 2021.

⑤ Wohl, Hannah, "Creative Visions: Presenting Aesthetic Trajectories in Artistic Careers," *Poetics*, Vol. 76, 2019.

此外，一些研究也指出，高等教育对艺术界的介入使创新和创造力逐渐成为艺术界内一种制度化的要求。^① 例如，杜波依斯（Sebastian Dubois）基于对16—20世纪的556位诗人的人口学和职业生涯信息的分析，发现在诗人的收入来源从赞助人制到市场制的转型过程中，实际上并不能完全依靠市场化运作获得合法性。^② 在这种情况下，在国家资助的文化系统和高等教育机构任职就成为诗人在社会上获得声望的重要途径。这一研究既丰富了艺术社会学的案例，也为研究文学史和文学理论发展提供了新的思路。此外，法恩（Gary Alan Fine）通过考察芝加哥地区三所高等院校中的艺术硕士课程，发现随着艺术教育越来越多地设立于大学体系之中，视觉艺术的日常实践正变得日益偏重理论和阐释，也就是说，艺术家越来越需要用自己的表述和言语来表达自己的经历和作品，以此来构建出自己的作品和职业形象的文化意义，从而在圈子里和社会中获得更广泛的关注和更高的合法性。^③ 这些来自高等教育体系的内在要求也进一步使得当前的艺术界的共性和个性成为创新实践的一体两面：一方面，创新行为本身是对于个性的追求，另一方面，这一对个性的追求又成为了一种新的共性。有关创造力的质性社会学研究也仍然承继符号互动论的传统，关注个体对意义的塑造与呈现的能动性过程。

六、余论：中国艺术生产社会学研究的当代挑战与机遇

本文通过梳理20世纪以来艺术社会学研究中有关艺术生产的文献，辨识出当前与艺术生产理论相关的核心论辩及其学理源流。总体而言，第一，有关“控制与自由”的论辩关注宏观社会意识形态与个体之间的关系。一方面，规模日益增长的文化产业可能会对个体产生控制性；另一方面，个体在面对产业体系时也可能保持自身的选择和自由。第二，有关“结构与文化”的论辩关注艺术生产中观层面社会因素如何塑造艺术生产的后果。结构取向的研究者关注历史事件、结构性要素等客观因素对艺术生产形貌的影响，文化取向的研究者则关注抽象的观念、价值的影响。第三，有关“合作与分歧”的论辩关注相互合作的艺术生产者之间关系与协调机制的本质。艺术家一方面可能将合作、共同体和惯例作为艺术生产的最核心前提，也可能出于自身的背景和立场有冲突和分歧。第四，有关“共性与个性”的探讨关注艺术产业中各生产单位间共性与个性的此消彼长及其推动机制。这些论辩中所包含的研究一方面为如何解释艺术生产的内在机制提供了新的思路，另一方面也以艺术生产为个案，不断推动社会理论的迭代更新与学科融合。

随着与艺术生产有关的社会学理论的发展，大部分问题域中的竞争性理论也逐渐有走向融合的倾向。尤其在近年来，有关艺术界中共性与个性的共存的研究所引用的上位理论（如组织生态学和制度主义理论）本身在提出时可能作为竞争性理论而存在，但就作为下位理论而存在的艺术社会学研究本身来看，其相关论辩往往不体现为各学术共同体各执一端而形成竞争性理论，而体现为在同一个研究中联立多个理论来建立竞争性假设，从而探讨具体案例中共性和个性的构成方式或此消彼长的趋势。笔者认为，这一理论化模式的转型与全球范围内艺术社会学这一分支学科的逐渐成熟和复杂化有关。从上述的论辩中不难发现，无论秉持何种理论立场，社会学研究都致力于发现和总结各个层面中个体和群体运作的一般规律。但是，随着研究的不断深入，在将越来越多的案例进行理论化的过程中，艺术界作为重要的社会组织场域，其内在的复杂性和多元性也逐渐体现于愈发深入的理论论辩中。不同理论视角的并立从形而上的层面来讲，固然是思考范式差异的后果，但若将理论视作经验现象的归纳，多元视角的并立和论辩也极可能意味着现实语境中许多具有内在冲突性的现象与观念的共存。因此，虽然理论间的并立和内在冲突也是客观事实，但如果能将（包括社会学和其他学科的）不同视角加以融合，可能会获得更强的解释力，并且也能拓展社会学研究的边界，从更系统的层面上以一种动态性、全局性的方式进一步考察艺术生产的一般规律。

① Efland, Arthur, *A History of Art Education: Intellectual and Social Currents in Teaching the Visual Arts*, New York: Teachers College Press, 1990, pp. 63-72.

② Dubois, Sébastien, "The Price of Rhymes: The Evolution of Poets' Status Throughout History," *Poetics*, Vol. 70, 2018, pp. 39-53.

③ Fine, Gary Alan, *Talking Art: The Culture of Practice and the Practice of Culture in MFA Education*, Chicago: University of Chicago Press, 2018, p. 70.

我国学界在艺术生产社会学的各个问题域都有很大的潜力。第一，就控制与自由间的关系而言，未来研究可从数字化、个体化、商业化叠加后所形成的生产形态和思潮与艺术生产的关系入手来进行理论创新。例如，一些从“平台资本主义”视角进行观察的研究认为，数字平台会根据自己的特性对内容生产者形成控制，最终导致生产者自我的缺失和对自己的产物的控制权分离。^① 然而，还有一些研究显示，新媒体创作者在进行创作和自我表达的过程中，往往会感受到愉悦感和成就感，认为自媒体创作帮助自己找到了生活的意义，增进了个体的自由感受。^② 第二，关于结构与文化因素的探讨，未来的实证研究应尝试厘清那些对艺术生产能够产生切实影响的物质和非物质性因素，并将其与社会理论进行对接，进一步理论化，提炼出标识性概念。^③ 第三，关于艺术生产中的合作与分歧，应多开展针对艺术生产组织的个案研究。这既需要扎实的社会理论，也需要社会科学研究者加强对艺术生产各环节专业知识的了解，才能更好地理解复杂的集体艺术生产过程。已有研究在这方面进行了有效的探索，例如，严俊和乐鹏举结合贝克尔的理论，探讨了 A 电影厂的发展历程，提供了一个中国语境下艺术生产机构如何变迁的独特案例。^④ 第四，关于各生产单位间共性与个性的讨论，应结合我国的实际，以特定的艺术生产单位为分析单位开展实证研究。值得注意的是，由于我国幅员辽阔，各地区文化消费市场形态迥异，因此在设计研究时需要谨慎设定研究范围，以提高框架、题器、访谈提纲等研究要件与研究对象实际情况的适配度。^⑤

在全球化时代，立足中国的、基于社会学视角对艺术生产的考察也应思考如何加入世界范围的学理对话。对于各国在地文化产业与全球化互动的机制和后果，已有研究中存在两种主要观点。第一种观点认为艺术品的全球化可能会延续甚至加剧现有的全球不平等，其理论源流为将“西方—非西方”二分视为“现代—非现代”的现代化理论和将世界分为“核心—边缘”体系的世界体系理论，认为全球艺术生产体系深受西方影响，会天然地强加于本土文化，并进而边缘化非西方的艺术传统。^⑥ 第二种观点则认为艺术品全球化标志着全球不平等的减少，随着艺术表达之间的差异减少，全球的等级和国家间的差异也在消退。^⑦ 从以上的理论梳理中也可以窥见，当前针对我国艺术生产的，具有客观的立场且将其置入前沿理论对话的研究数量仍然较少。在这一现实语境下，研究者加入全球理论对话时所面临的主要挑战是，一方面应该努力展现我国艺术产业的积极现状和发展潜力，但另一方面也应意识到“延续全球不平等”和“削弱全球不平等”两种趋势在我国艺术生产参与全球对话的过程中同时存在的现实，客观看待我国艺术生产者在全球市场中所面临的障碍与机遇共存的现状。

立足我国艺术生产的实证研究能为我们加入全球学理对话提供良好机遇。已有的“西方—非西方”“现代—非现代”“核心—边缘”等概念的二分虽然意在讨论全球范围内的不平等，但均与“控制—自由”“共性—个性”的母题有内涵上的重叠。在理论意义上，我国的艺术生产研究可通过两条路径来加入学理对话。第一是关注我国案例如何为已有理论提供新的调节机制思路。在全球文化碰撞中，我国的艺术生产者往往面临多种观念、范式、惯例的冲突，这为我们考察艺术生产的文化机制提供了独特的条件。第二，研究者可以从我国的经典社会思想或文艺批评文本中寻找新的理论灵感。例如，在上述论辩之外，中国古典思想中对于“人文与自然”的论辩关注艺术产品的本质是思想传递还是自然产物。人文论的代表是基于儒家思想的文论。例如，《礼记·乐记》言：“诗，言其志也。歌，咏其声也。舞，动其容也。三者本于

① 王卫华、宁殿霞：《数字劳动和数据资本权力：平台资本主义研究的两个重要向度》，《云南财经大学学报》2022年第8期。

② Li, Miao, Chris K. K. Tan, & Yuting Yang, "Shehui Ren: Cultural Production and Rural Youths' Use of the Kuaishou Video-Sharing App in Eastern China," *Information, Communication & Society*, Vol. 23, No. 10, 2020, pp. 1499-1514.

③ 闻翔：《中国艺术市场研究的社会学进阶：范式、反思与展望》，《浙江社会科学》2025年第3期。

④ 严俊、乐鹏举：《制度环境、工作模式与艺术生产——上海 A 电影厂的艺术兴衰史》，《社会学研究》2018年第6期。

⑤ 于佳媛：《广场舞参与者的品位分层研究——以上海市中心城区广场舞群体为例》，《中国研究》2017年第1期。

⑥ Brandellero, Amanda & Olav Velthuis, "Reviewing Art from the Periphery: A Comparative Analysis of Reviews of Brazilian Art Exhibitions in the Press," *Poetics*, Vol. 71, 2018, pp. 55-70.

⑦ Dowd, Timothy J. & Susanne Janssen, "Globalization and Diversity in Cultural Fields: Comparative Perspectives on Television, Music, and Literature," *American Behavioral Scientist*, Vol. 55, No. 5, 2011, pp. 519-524.

心，然后乐气从之。”从中可以看出诗、歌、乐、舞都以心为本源。^①刘勰在《文心雕龙·乐府》中进一步拓展了这一观点，认为“夫乐本心术，故响浹肌髓，先王慎焉，务塞淫滥”。一方面，他也强调音乐是内心情感的表达。故而音乐也能够深入人的内心，给人以情感触动。另一方面，乐声深入人心也可能带来负面的影响。所以他提出要杜绝邪僻而无节制的音乐，多歌颂儒家所提倡的道德观念。^②这样才能够正面利用音乐感动人心的力量，以起到净化人心、教化社会之用。自然论的代表人物则是嵇康。沿袭自道家“大音希声，大象无形”的自然主义思想，嵇康在《声无哀乐论》中提出，音乐本身存在的是自然赋予的和谐感，而并不是开心或者悲哀的情感。^③至于音乐给人带来的各种情绪，都是人之前先有了这些情绪，之后再被音乐的这种和谐所调动出来的。^④这样的论辩与上述四种当代论辩均有不同。在对人作为行动者的行为模式的不同预设之外，中国古典思想也关注自然与艺术生产的关系，从自然的角度来观照社会过程对艺术生产的影响后果。在现实意义上，我国的艺术生产研究应通过厘清我国相关产业及从业者的优势与短板，服务于文明互鉴、提升文化软实力的时代使命。增强文明互鉴的终极愿景是全球范围内的平等和共同富裕，这与艺术全球化的第二种强调“削弱全球不平等”的观点在内涵上多有重叠。因此，服务艺术生产领域的社会学研究能为中国式现代化作出独特的贡献。

（责任编辑：朱颖）

Art Production in Sociological Perspective: Core Debates and Theoretical Lineages

YU Jiaxuan

Abstract: Art production is an important area of study within the field of sociology of the arts. Research concerning art production and producers often takes the artistic production process and artists as its object of study, aiming to validate or construct social theories at a general level, and to engage in dialogue with the broader academic community. This article delineates the core debates involved in contemporary sociological studies that examine art production, identifying their main viewpoints, the overarching or mid-range social theories from which they originate, and typical cutting-edge research from the last decade. It aims to present the core ideas of various scholars and schools, as well as the context of theoretical production, to grasp the underlying logic of researchers' theorization and research paths. The paper points out that control versus freedom, structure versus culture, cooperation versus conflict, and universality versus individuality are four sets of core competing concepts in this field. This paper systematically reviews and examines the theoretical lineages of the debates involved in these four sets of concepts, and on this basis, discusses the challenges and opportunities faced by art production research in China within the context of globalization.

Key words: art production, sociology of the arts, sociological theory

① 王文锦：《礼记译解（全二册）》，北京：中华书局，2016年，第487—488页。

② 王运熙、周锋：《文心雕龙译注》，上海：上海古籍出版社，2016年，第55—56页。

③ 张骥：《嵇康〈声无哀乐论〉中的音乐美学思想》，《兰台世界》2012年第27期。

④ 刘再生：《〈声无哀乐论〉今译》，《音乐艺术（上海音乐学院学报）》2000年第1期。