

## 新大众文艺现象及意义研究

中国作协理论部  
文艺报 合办

## 谁在创造新大众文艺?

□杨庆祥

新大众文艺当然要汲取来自各个方面的元素来扩容自身的能量,但更重要的是,新大众文艺必须对自我的历史、边界、核心特质、审美取向和价值立场有着清醒的认知和建构,拥有边界的扩容才叫扩容,否则就会被各种力量征用并冲散。大众的故事由大众来讲述,人民的历史由人民来书写,这一现代性的愿景,在今天依然需要不懈地努力

2024年,地处陕西的文学杂志《延河》首次提出“新大众文艺”这一概念,用以指认中国当代文艺创作在近年来出现的一种新现象:在发达的互联网技术条件下,普通民众大规模地参与当代文艺的创作和传播。这一概念因为精准捕捉到了中国当代文艺的新状态而迅速得到了业界内外的热烈关注和讨论,成为一个带有“破圈”性质的热词。相关文化管理部门和行业协会也意识到这一概念指认的现象背后所蕴含的巨大历史势能和现实势能,立即加入了相关的讨论并进行了有效的引导。2026年3月,“繁荣互联网条件下新大众文艺”被正式写入政府工作报告。至此,新大众文艺完成了其最大公约数的增殖。各方力量都在其中找到了各自的实践方向,并隐藏着一种“合作共赢”的愿景。

一个问题是,新大众文艺究竟“新”在哪里?熟悉中国现代文化史的人都知道,自“五四”以来,文艺的大众化一直就是新文化运动的一个重要方向。无论是胡适、陈独秀还是鲁迅,都将文学/文艺的平民化视作推动中国社会文化现代转型的一种重要手段。这一思想的进路自“五四”始——其源头甚至可以前推到晚清的“诗界革命”“文界革命”,到1930年代的左翼文学,再到1940年代的延安文学,已然内化为中国现代思想文化最重要的进路之一。1949年新中国成立以来,文艺的“工农兵方向”更是以“基本律令”的形式发挥着关键的方向指引作用。也就是说,大众化始终是中国现代文化进程中的重要课题,也是推进相关意识形态实践的重要动能。现代文化史上数次关于大众化的讨论和争论,都是对这一问题的直接回应。问题在于,因为历史条件的限制,比如中国人口在1950年代并非仅低的识字率以及发表印刷所要求的高成本,大众化始终存在一种限度:大众化其实是“化大众”,也就是文化精英降低自己的姿态,通俗化自己的表达,以此去教育,引导甚至启蒙大众。即使是赵树理这样践行大众化道路最为彻底的作家,他自称为“地摊文学”的作品也不得不局限在极少数的具有阅读能力的大众群体里。如果将新大众文艺放在这样一个历史的脉络中来进行观察,我们就会发现,新大众文艺至少在三个方面发生了“新”突破。第一是在创作主体方面,从文化精英为“大众”代言到“大众”自己发声表达,大众完成了从“被凝视”的对象到“凝视”主体的转换。在这一过程中,现代思想文化结构中传统的“启蒙—被启蒙”的不平等关系遭到了颠覆性的改写,一种基于多元对话的新结构开始浮现。第二是在媒介与传播层面,借助发达的互联

网及AI技术以及这一技术的下沉,新大众文艺的创作者们获得了空前的创作、发表、阅读和传播的便利。这一便利同样也反过来强化了大众作为文化书写和文化创造的“主体自信”。第三是在文类层面,因为技术手段的更新,新的创作方式和新的文类开始大量涌现,在打破传统文类桎梏的同时,也动摇了依赖传统文类所建构起来的固有文化格局。

从长历史时段来看,新大众文艺是中国自晚清以来思想文化逻辑现代转型的一种历史结果。但这一演变的过程在2020年代蔚为大观且成就斐然,却有着深刻的短历史语境的“同时代性”。具体说来,有几个方面的因素促进了“大众文艺”向“新大众文艺”的激变。第一,1990年代以来,随着中国中等教育和高等教育的普及,造就了一大批具有读写能力、能够进行创作表达的人群。根据教育部发布的《2024年全国教育事业统计公报》显示,中国高等教育毛入学率已达60.8%,正式进入高等教育普及化阶段。这是中国自1990年代以来一系列鼓励、支持高等教育发展的结果。高等教育的普及化为新大众文艺储备了大量潜在创作主体与受众。第二,中国高等教育普及率大幅度提高所造就的优质“人力资源”在2000年以后的历史中并没有大规模地“白领化”或“中产阶层化”。相反,因为就业形势的变化,这些人或主动或被动地进入到不同的行业,更多样的生活经历和生命体验为创作提供了丰富的主题和素材。第三,中国在互联网领域的高速发展提供了新大众文艺必要的载体和工具,尤其是抖音、快手、小红书等互联网社交媒体的出现并迅速下沉,使得创作、发表、阅读从单向度的行为变成了一个互动、共创的群体行为。每一个个体都成为文艺生产流程中的一个节点,即时性地加入创作、接受和反馈。这也使得新大众文艺天然就具有“可产业化”的倾向。就产业层面来说,新大众文艺突破了传统文艺生产从“创作”到“产业化”的漫长链条,而是以一种加速度完成产业化,在短视频、微电影等文艺类型里,甚至可以颠倒过来,先有“产业化”的预演,然后再进行创作。当然,在最现实的层面,产业化提供了大量灵活的就业岗位和灵活的收入来源。从这一点来看,新大众文艺实际上也为中国经济的整体转型提供了助力。第四,在各种充分条件都具备的前提下,还有一个必要条件必须满足才能出现新大众文艺勃兴的局面。这一最重要的必要条件就是主体创作的动力。与以往的一些文艺现象不太一样的是,新

大众文艺是一个由下而上的社会群体行为,在缺乏召唤机制的前提下,主体的动力就变得极其重要。在我看来,2016年以来,中国社会已经开始发生重要的变化,这一变化就是从“经济驱动型国家”向“经济—文化双轮驱动型国家”转变。在这一转变的过程中,社会心理也在同步位移:2016年以前,普通中国民众更注重的是物质的追求和经济利益的实现,更高的收入、更多的资产是人生的主要追求,但在经过长达几十年的高速发展之后,普通民众意识到,人生的幸福仅仅依靠物质和经济并不能实现,于是,对精神的追求、对文化的渴望开始重新浮出水面。与此同时,普通人在时代发展和社会变迁中积累了大量的故事,蓄积了太多的情绪需要进行表达,这就形成了一个“每个人都有故事,每个人都有能力讲故事,每个人讲的故事都可能被看到”的社会气氛。在这样的时代氛围中,新大众文艺的出现和勃兴就顺理成章了。

既然新大众文艺承载了如此丰富的文化和现实的价值,那么,对于它的“争夺”也就在情理之中。目前来看,民间、资本和主流意识形态都在这里找到了阐释空间和实践落脚点,并达成了一种“共赢”的局面,但这种局面究竟能持续多久却是一个问题。在我看来,新大众文艺在未来的走向中充满了某种不确定性。传统文学正试图通过新大众文艺来激活自身的活力,但同时也试图用传统文学的审美评价标准来影响新大众文艺的审美取向;主流意识形态一方面鼓励这种“新大众化”,但另一方面又需要警惕其中的“杂音”和“冒犯性”;平台在新大众文艺的勃兴中发挥了非常重要的作用,它的“投流”方向不但能够决定个体创作的生死存亡,也能影响整个行业的发展走向。在与这种种力量的博弈和对话中,新大众文艺自身也变成了一个“变量场”。新大众文艺当然要汲取来自各个方面的元素来扩容自身的能量,但更重要的是,新大众文艺必须对自我的历史、边界、核心特质、审美取向和价值立场有着清醒的认知和建构,拥有边界的扩容才叫扩容,否则就会被各种力量征用并冲散。“谁在创造新大众文艺”中的这个主语“谁”并不是不言自明的,它甚至可能被悬置、被虚化甚至被替换。对“谁”的追问,也就是新大众文艺一步一步进行自我建构、自我主体化的过程。大众的故事由大众来讲述,人民的历史由人民来书写,这一现代性的愿景,在今天依然需要不懈地努力。

(作者系中国人民大学文学院教授)

## ■书评

广西民族大学文学院教授张柱林长期从事当代小说研究,其新著《同时代人的文学》尝试打通文学文本的内部与外部,从文化人类学、叙述学等多重角度探究作家作品的丰富意蕴。专著不仅带领读者解开小说叙事背后深广的社会文化背景,探讨这个时代的精神征候,还深入创作者的内心世界,从创作心理学的层面揭示艺术生发阶段的复杂机制。

专著第一章《远去的猎手,永恒的文学》主要以马克思的生产方式理论为切入点,分析鄂温克族作家乌热尔图的小说世界。人类之间的差异,既和生产方式发展水平相关,更与其生产方式相关,因此,从生产方式变迁的角度来理解中国100多年来的历史进程,无疑是一个重要的切入点。原先过着采集、狩猎、放牧生活的民族地区人民,对于生产方式的剧烈变化,体会当然更深。与外界的接触,生活环境的变化,自然而然地影响到猎人们的生活、情感与世界观。因而,乌热尔图的小说对民族生活巨变有着深刻的表达。张柱林认为,乌热尔图接受鄂温克族面对的口传文化的影响,在小说创作中常采用对话的形式来结构文本。其变体就是,故事的当事人、亲历者或见证人向叙述者讲述,叙述者就相关故事提出质疑和意见。这种对话体的叙述使故事呈现出断断续续、前后错杂,并留下大量悬念与空白的特征。然而,仅仅是在小说创作中确认“我们是谁”“我们从哪里来”,对乌热尔图来说远远不够。他真正关心的是“我们到哪里去”。所以,1986年之后,乌热尔图创作的重点完全放在了猎人的困境上。1990年,他从北京返回呼伦贝尔,把大量的时间和精力投入写作随笔和整理鄂温克族历史、语言等工作,从虚构性写作转向纪实性写作。张柱林援引乌热尔图的相关采访,指出这一转型的现实原因是小说写作所依托的那种诗意、甜美、抒情的民族生活土壤已经不存在,虚构的诗意写作已然失效,甚至显得矫情和不真实。在乌热尔图看来,更重要的是,小说很大程度上表达的是个人的情感,而不能非常有效地表达群体的情感和命运。

专著第二章《“越界写作”的可能性》以阿来为例,讨论作家在语言及文化认同上的选择及其对作家创作的影响。对于阿来的“自然之子”“越界写作”等实践,张柱林在书中对其含混与暧昧之处进行了深入辨析,特别指出阿来对引领自己走向“自然之子”的两位美洲诗人曼德拉和惠特曼的误读,其实带着相当自觉的策略意味,就是只强调自然的影响而对其背后的文化历史背景有意无意地忽略了。在仔细分析《尘埃落定》和《格萨尔王》对民间文化的借鉴和改写之后,张柱林提出,阿来在描写文化交融地带中找到了写作的最佳位置。

即使从小说家东西刚开始文学创作时,张柱林就一直跟踪评论,专

打通文本内外  
为同时代人画像  
——评张柱林《同时代人的文学》  
□陈祖君

著第三章《多重的回响》仍然有新的发现和探索。东西的小说风格冷峻、深邃,往往关注人性的幽微复杂。在东西作品所揭示的“全球风险社会”中,人与人之间的信任减弱,人们对未来的不确定感增强,并试图努力降低生存的风险。当然,小说中也表达了人们重建秩序的努力。张柱林提出,面对这样的世界,东西采用了“魔幻现实主义”的笔法,将寓言、幻想、现实有效地交织在一起。东西重要的长篇小说,均具有“魔幻现实主义”的特征。与此同时,张柱林以《回响》为例,分析东西在小说中对复杂人性的勘探。人物命运之诡奇、小说结构之匠心、语言运用之深意,构成了其小说的“多重的回响”。

专著最后一章“小说的辩证法”涉及的作家作品比较多,但最终落脚在田耳的创作上,重在阐述一种小说美学。张柱林先讨论沈从文、汪曾祺的创作,既暗示出生于湖南凤凰县的土家族作家田耳与沈从文同属湘西,又可映照田耳小说的人物与汪曾祺笔下的“异秉”的精神联系。接着,讨论鲁迅作为现代中国小说的辩证叙事的主动推动者,以一种潜移默化式的影响,参与了现代小说的演变进程。在最后一部分,张柱林用“潦凉与情动”“命数与肉搏”“大地与星空”三对关键词进入田耳的小说世界,准确地把握了田耳小说的气质。田耳试图在小说中揭示社会与人性的复杂,展示人物与命数的肉搏,在冷眼中饱含热情,在大地上仰望星空,努力在追寻理想与适应现实之间达成平衡。

总之,这部评论集有效融合文学文本和时代征候,用鲜活的批评语言表达对于同时代人的理解。

(作者系东南师范大学文学院教授)

## ■理论探索

同和·共感·化人  
——“大乐”美学与新时代的文艺使命

□康倩

“大乐与天地同和”出自《礼记·乐记》,指极致的音乐(大乐)顺应天地自然的节律,与宇宙的和谐本体同一。这一凝聚着中华文明独特智慧的美学命题,流淌过历史的长河,超越了时间的界限,至今依然闪耀着深邃的哲学光芒。作为一个命题,其孕育于我国先秦时期社会、思想、文化等构成的综合语境之中。它的命运并非仅仅局限于文艺活动本身。或者说,彼时文艺活动并非单纯以艺术为目的,而是深度联结广泛的社会实践。因此,要想对这一命题作深刻的理解,我们不能仅仅从现代纯文艺观念来理解和阐释,而应该回到历史的语境和命题产生的原点来分析其精神实质。

理解这个命题,首先要弄清楚何为“和”。对于“和”,我们当然可以一般地理解为“和谐”。但在中国古典美学中,“和”有着更为丰富的含义。从本体论来看,“和”是天地万物生成、运行的根本法则。“和”是创生之本,《国语·郑语》中史伯有言:“夫和实生物,同则不继。以他平他谓之和,故能丰长而物归之。若以同裨同,尽乃弃矣。”史伯在这里指出,“同”与“和”不同。“同”是单一元素的简单叠加,会导致停滞或消亡,而“和”是不同性质甚至是对立性质的元素相互调适而达到一种平衡共处的状态,相成相济而相互为用,从而孕育、生成新的事物。当然,“和”也指向一种动态平衡的状态。《老子》讲“万物负阴而抱阳,冲气以为和”,这种“和”不是静止的,而是阴阳两种力量在动态中达到平衡,构成了万物的内在生命力。这些话都指向这样的意思:万物内含对立的因素。它们的相激相荡、交融统一,构成宇宙的

生命本质。

艺术来源于天地自然,所以,它与宇宙万象具有同构、共律、共感的关系。《礼记·乐记》有云:“凡音之起,由人心生也……乐者,通伦理者也。”该论述虽承认艺术创生与人心情志的关联,但其理论旨归却明确指向“乐者,天地之和也”的哲学高度。这意味着,艺术虽发端于主体情感,但其价值根基与意义合法性,却在于能否体现、参与乃至促成宇宙整体的和谐秩序。相较于西方强调主观情感外化的“自我表现”理论,中国传统艺术观主张艺术应“法天象地”(《周易》)、“道法自然”(《老子》),亦即通过对天地万物运行规律的体悟与契合,在艺术作品中重现宇宙的生命节奏与和谐秩序。

在此意义上,“大乐与天地同和”,首先指的是艺术应成为宇宙这一生生不息之“和”的感性显现。音乐中的清浊、疾徐、短长,绘画中的浓淡、虚实、疏密,无不是宇宙阴阳动态关系的艺术映照。进一步来说,这种观念认为,音乐的本质是宇宙和谐秩序的体现。譬如“五声”(宫、商、角、徵、羽)对应“五行”(土、金、木、火、水)和“五常”(信、义、仁、礼、智)、“十二律”对应“十二月”“十二时辰”等。

尤为重要的是,“大乐与天地同和”并非对自然被动的摹仿,而是一种积极的参赞化育。《礼记·乐记》有云:“乐者,天地之和也;礼者,天地之序也。”艺术既取法天地,亦为之“立心”,即通过人的创造性活动,不仅再现宇宙固有的自然律动及其不同“和”而“和”的状态,更能够补其未备、彰其未显,主动参与并推进宇宙的和谐进

程。艺术家在创作中“官天地,府万物”(《庄子》),在虚静澄明的心境中与万物为一,最终使艺术作品成为宇宙生机在人间流转与彰显。因此,从这个意义上讲,“大乐与天地同和”命题,实际上是从“天—地—人”这一具象化宇宙自然图景提炼升华而来的一个具有极其深厚哲学底蕴的美学命题。

艺术创作如何反映出天地之“和”?艺术家在创作中需要做到“虚静”,让自己的心灵回归澄明的状态,排除成见和杂念,从而达到与万物为一的境界。在这种状态下,艺术家不再是以“主体”的身份去“表现”什么,而是让天地万物的生命节奏自然地通过自己流淌出来、呈现出来。与天地精神相贯通,然后才能创作出“与天地同和”的“大乐”。从美学意义上看,“和”还有“中和之美”的意思。这就涉及如何处理各创作元素之间的矛盾冲突问题。儒家主张“执其两端,用其中于民”(《中庸》),明确提出“中”是实现“和”的根本方法。“中”并非折中主义,而是在深刻理解事物矛盾双方基础上的恰当判断与适度表达。在艺术中,它直接体现为“乐而不淫,哀而不伤”(《论语》)的抒情原则,强调情感须经提炼与节制,以实现个体性与普遍性的统一。通过“致中和”的功夫,艺术家的主观情感得以净化和提升,进而与天地精神相贯通。

“大乐与天地同和”不仅蕴含形而上的宇宙观与创作方法论,更指向一种独特的社会观念。在这一观念中,艺术绝非孤立的审美活动,而是协和万民、通乎政道、培育伦理的重要力量,是推动实现“天下和宁”的文明机制。由此,“和”不仅

指天地自然之“和”,也指社会人生之“和”,而“大乐”(文艺)在推动“政通人和”方面发挥着重要的作用。

中国古代思想一贯强调“乐”与“礼”的相辅相成。《礼记·乐记》有云:“乐者为同,礼者为异。同则相亲,异则相敬。”“礼”通过差异化的规范构建社会秩序,而“乐”则通过共通的情感体验促进社会融合。《荀子·乐论》言:“乐中平则民和而不流,乐肃庄则民齐而不乱。”中正平和的音乐能够引导民心趋于和睦,庄重肃穆的音乐则可使民众齐整而不生散乱。艺术在此扮演了沟通上下、调和群己的媒介角色,最终指向一种“君子以钟鼓道志,以琴瑟乐心”的教化理想。在这一“乐教”传统之下,艺术的社会功能体现在三个层面:首先,对个体而言,艺术具有“养性情,成人伦”的教化作用。《礼记·乐记》言:“致乐以治心,则易直子谅之心油然而生。”通过乐的陶冶,平易、正直、慈爱、诚信之心自然生发,个体道德得以完善。其次,对社群而言,艺术具有“和合万民”的凝聚功能,共同的艺术形式与审美体验能够跨越社会阶层的差异,唤起情感共鸣,增强文化认同,促进社会团结。其三,对国家治理而言,艺术具有“观风俗,知得失”的镜鉴意义。《礼记·乐记》将“音”与“政”直接关联,提出“治世之音安以乐,其政和;乱世之音怨以怒,其政乖”,艺术成为研判社会治理兴衰的重要参照。

因此,《礼记·乐记》才强调,好的音乐应该是一种“大乐”。“乐”谓之“大”,并不是指音乐的声量,而是一种美学上的综合评价。具体说来,它包含了三层含义:其一,规模之“大”,即与天

地同构的宏阔格局。艺术创作应效法自然,观四时运行,察万物生息,最终达到“官天地,府万物”的境界,使作品呈现出与天地同流的磅礴气象与生命节奏。其二,境界之“大”,彰显至善至美的崇高品格。儒家主张美善相兼,即艺术境界应与道德境界相统一,而大乐作为最高的艺术范式或曰境界,使作品承载最高的道德理想。孔子认为《韶》乐“尽美矣,又尽善也”,而《武》乐“尽美矣,未善也”,这实际上也是在强调“大乐”必须达到“尽善尽美”的崇高境界。其三,功能之“大”,指其在教化人心方面的广泛作用。

在当代语境下重申“大乐与天地同和”这一命题的美学价值,具有深刻的启示意义。它提醒我们,艺术创作不能沉溺于封闭的自我表达或追逐纯粹的形式游戏,而应具备广阔的社会关怀与深切的文化使命感。真正的“大乐”,必源于艺术家对宇宙自然之道的领悟,对时代精神的深刻把握,对人民命运的真诚关切;真正的“与天地同和”,必体现为艺术能够关怀自然家园,引领风气而化成人文,促进社会的和谐与进步。这实际上也是在倡导一种超越小我、融入大我的创作立场,使文艺创作重新担负起构建“伦理共同体”和“精神家园”的崇高责任与使命。我们需要沉下心来,创作出更多彰显万物律动、聚焦“国之大事”、能够凝聚共识的优秀作品,为建设文化强国、促进中华民族伟大复兴贡献新时代文艺的力量。

(作者系中国社会科学院文学研究所马克思主义文艺理论与文学批评研究室助理研究员)