

## 理论探索

## “艺术媒介”研究的意义及当下价值

□张晶

谈到“媒介”,我们更多想到的是文艺传播的载体,比如纸质媒体、网络空间等。但实际上,我们还可以从艺术创作的维度来理解“媒介”,并将之称为“艺术媒介”。简单地说,作家要通过文字来写作,画家要通过颜色来绘画,音乐家要通过旋律来创作……他们所依托的就是不同文艺门类的艺术媒介。艺术媒介不仅在艺术传达的外化阶段发挥作用,而且内在于艺术家的艺术构思全过程。不断增强“媒介感”和“媒介能力”,艺术家才有可能创作出更多的优秀作品

时至今日,对于“媒介”在不同学科领域的含义及不同用法,应该有一个清晰的区分了。本文所讨论的,并非传播学意义上的“媒介”,而是艺术创造及鉴赏批评领域的一个根本问题,因此它就有了一个专属的概念——“艺术媒介”。尽管在大众传播的领域,“媒介”的观念已是无所不在,但“媒介”对于文学艺术创作及其鉴赏批评的根本性意义尚未得到更为深刻的、更为全面的发掘与彰显。艺术作品的创生、存续与流传,不同门类艺术对于不同审美需要的满足,对于当下艺术现场的介入与批评,都离不开艺术家对艺术媒介形态及功能的感知。在艺术创作和传播的全过程中,媒介都是“在场”的。可以这样认为,艺术媒介对艺术理论及艺术美学来说,它的理论价值是根本性的。

艺术媒介,其起始的意义在于它的物性。这一点,从传播学所言之“媒介”来说,或许是不值得一提的;而对于艺术媒介,恰是其“初心”所在。倘无物质材料,任何艺术品的产生与存在,都是无法想象的。当然,我们说的“物质”,是从文学艺术的材料角度来说的,如语言文字、音符旋律等,都属于物性的材料。对于文学艺术而言,这种“物性”是其存在的依据。甚至有人提出,“一切艺术品都有这种物的特性”。我们随即就会问,难道物性会决定艺术品的创造及高下吗?回答是,当然不能。艺术媒介以物质材料为载体,但艺术媒介并不等于材料。美国哲学家奥尔德里奇在《艺术哲学》中明确提出:“即使基本的艺术材料(器具)也不是艺术的媒介。弦、颜料或石头,即使在被工匠为了艺术家的使用而准备好以后,也还不是艺术的媒介。”那么,艺术的媒介又是什么呢?奥氏从审美客体的意义上来说明艺术媒介的性质,我以为符合艺术媒介的本质的。他说:“在这种最终的状态中,基本的艺术材料已被艺术家制作成一种物质性事物——艺术作品——它有特殊的构思,以便让人们把它当作审美客体来领悟。当然,在创作的过程中,材料本身对于艺术家来说是物质性事物,而不是物理客体。艺术家并没有对它们进行观察。确切地说,艺术家首先是领悟每种材料要素——颜色、声音、结构——的特

质,然后使这些材料和諧地结合起来,以构成一种合成的调子。这就是艺术作品的成形的媒介。”这样看来,物质材料本身并非媒介,媒介是艺术家通过对作品材料的加工而呈现的、可以物态存在的符号系统。

我曾就“艺术媒介”这个概念作过这样的界定:“艺术媒介是指艺术家在艺术创作中凭借特定的物质性材料,将内在的艺术构思外化为具有独创性的艺术品的符号体系。”一般以为,媒介的作用和力量,都是表现在艺术创作的外化阶段。其实,媒介内化为艺术家的思维及能力。艺术家对某一门类的艺术媒介的感知力和表现力愈强,作品的独创性及成为经典的可能性愈大。在成为艺术家的过程中,媒介感知力和表现力是创作者训练的重要因素。我曾将凭借媒介感知外界的能力称为媒介感,将利用媒介进行有效表现的能力称为媒介能力。实际上,这二者又是很难区分的。

艺术家的媒介感在与外界接触时催生了艺术创作的冲动。它不是空洞的,而是内在地萌发了属于本门类艺术的“胚胎”。黑格尔所说的“颜色感”,就是这样的一种典型的媒介感。画家凭这种“颜色感”去看世界,去感知、去探索,去捕捉世界的变化,从而产生绘画的创作冲动,而非其他艺术门类的冲动。推而广之,其他门类的艺术家也是如此。诗人、音乐家、摄影家、雕塑家等亦然。中国古代诗学中的“感兴”,其实就是诗人以其语言的媒介感来感知外物,从而产生创作的冲动。《文心雕龙》的《比兴》篇的赞辞:“诗人比兴,触物圆览。物虽胡越,合则肝胆。拟容取心,断辞必敏。攒杂歌咏,如川之涣。”这个赞辞是对诗人从触物感知到表现过程的概括。而其“触物圆览”并非空洞的、抽象的,恰是有语言媒介深度参与的。

关于媒介能力,我也曾有这样的概括性论述:“媒介不仅以其物质属性保障了作品的物性存在,同时,它更以艺术家长期的对媒介的训练而形成的内在能力与感觉,成为其主动探索世界、感知世界、把握世界的方式与动力。”诗人感知世界是以诗人的媒介能力,音乐家感知世界是以音乐家的媒介能力,画家感知世界是以画家的媒介能力,如此等等。”媒介能力对艺术家而言是至关重要的。杰出的

文艺家往往具有内外一体化的媒介能力。媒介能力并不仅仅呈现在艺术传达的外在阶段,而是内在于构思阶段。杜甫所说的“语不惊人死不休”,李清照的“学诗漫有惊人句”,其实都是对其媒介能力的自我肯定。明代大画家董其昌的画论名言:“读万卷书,行万里路,胸中脱去尘浊,自然丘壑内营,立成鄢郢,随手写出,皆为山水传神矣。”此论深刻揭示了媒介能力的内在化生成机制:读书行路非为积累知识或经验,实乃涤荡心源、涵养胸襟,使“丘壑内营”而笔底生神。媒介能力在此已升华为一种生命境界的外化,是主体精神与艺术形式浑然一体的自然流露。

中国古代画论中的“丘壑”是“内营”的,是在画家的艺术传达之前就已形成于胸中的,此乃媒介能力的典型体现。美学家鲍山葵《美学三讲》中说:“因为这是一件无比重要的事实。我们刚才看到,任何艺人都对自己的媒介感到特殊的愉快,而且欣赏自己媒介的特殊能力。这种愉快和能力当然并不仅仅在实际操作时才有的。他的受魅感的想象就生活在他的媒介的能力里;他靠媒介来思索,来感受;媒介是他的审美想象的特殊身体,而他的审美想象则是媒介的唯一特殊灵魂。”鲍氏此论,非常通透地揭示了媒介能力的奥秘。

媒介能力对于作家艺术家而言,是头等重要的。这表现在:第一,作家艺术家在感悟生活、探知世界、产生创作冲动之时,从来都不是空洞的、抽象的,而是依托一定艺术门类的媒介感和媒介能力进行的。媒介能力愈强,产生艺术精品的可能性愈大。第二,媒介是内外连通的,并不是仅仅存在于外在表现阶段。这一点,也直接关系到艺术创作的独创性的卓越发挥。美国哲学家杜威在《艺术即经验》中对此有深刻的阐发:“大理石必须被雕凿;色彩必须被涂到画布上去;词必须组合起来。在‘内在的’材料、意象、观察、记忆与情感方面所发生的类似的变化却没有得到如此普遍的承认。它们也一步步被再造;同样,也必须对它们实施管理。像动荡的内心要求表述那样沸腾的冲动必须经历同样多、同样精心的管理,以便像大理石或颜料,像色彩和声音那

样得到生动的表现。实际上,并不存在两套操作,一套作用于外在的材料,另一套作用于内在的与精神的材料。”这种认识是值得我们重视的。艺术媒介的内外一体化的程度越高,作品的创造性也就越强。

艺术媒介对于当下文艺理论研究和文学艺术创作来说,都具有非常重要的意义。再次强调,我们不是在大众传播的角度上来谈论媒介,而是强化我们对“艺术媒介”的本性与功能的认知,其意义非比寻常。无论何种艺术门类,小说、音乐、舞蹈、绘画等等,都是从生活世界中获得灵感的。以积极的心态和历史主动精神去拥抱当下世界,并从壮丽的山川大地和火热的生产生活实践中获得创作的“源泉”,这是我们源源不断的“活水”。但我们要问,我们对当下生活与实践的感知,是空洞的或抽象的吗?我们对现实生活的艺术提炼,是停留在认识层面吗?当然不是。我们自觉地强化对艺术媒介的理解与认识,并且将其内化于我们的思考与艺术训练之中,其实是非常有必要的。在当下的艺术实践中,涌现出许多新的艺术形态,尤其是AI强力介入创作的艺术现场,我们难道“敛手反躬”吗?事实上,令人耳目一新的优秀作品,时时可见高科技的助力,却是以艺术家的“匠心”为灵魂的。“跨媒介”成为当下艺术创作的普遍性形态,其实也说明了艺术媒介的因素的凸显。新近读到一位青年学者田畅的文章《新大众音乐的跨媒介性》,将“跨媒介性”作为“新大众文艺”的重要特征之一。文章中称:“当艺术家开始融合多种类型的媒介,包括视觉图像、雕塑和装置、声音和视频以及各种形式的写作,媒介的边界日益模糊。新大众文艺正是诞生于多元媒介融合的生态环境中,以其鲜明的‘技术驱动性、价值导向性以及形态多元性’,改变着我们对认识和理解世界的方式。尽管当前学界对新大众文艺的概念界定尚未统一,但‘跨媒介性’已然成为其最醒目、最核心的标识之一。”读了这番见解,笔者深以为然。但我们由此反观艺术媒介的本然品性,自觉地发挥其在当下艺术场域中的价值,我以为足为必要的。

(作者系中国传媒大学文科资深教授)

## 关注

“新大众文艺”一词的提出,是对数字时代全民文艺创造实践的积极回应与理论概括。在这一浪潮中,我们需要深入挖掘民族文学艺术的潜力,不断铸牢中华民族共同体意识。

在新大众文艺中见证各民族文化的交往交流交融。如今,互联网已经深度嵌入人们的生活,全方位地重塑了现代人的社会交流模式,重构着各民族交往交流交融的时空场景与情感模式。传统的民族文艺大多依托地域与社群的口授传承,叙事偏向族群内部的文化记忆,而新大众文艺借助新的媒介手段,通过文字、图像、语音、视频等多种元素,增强了民族文化叙事的生动性、即时性以及传播的广泛性。各民族人民相互学习,是推动中华民族共同体建设的内在要求,是造就博大精深的中华文化的重要途径。在新大众文艺浪潮中,既有文艺创作者,也有文艺接受者和传播者。他们之间的即时互动,使各民族文化的交流更加活跃、更富成效。

在新大众文艺浪潮中提升民族题材创作的活力。民族地区生动见证着各民族交往交流交融的历史。在网络短视频中,不同民族的作者结合地理人文,通俗易懂地讲述多样的族群交往、密切的文化交流,具有很强的叙事吸引力。譬如,有的网络作者通过探访张掖骆驼城遗址,展示出土文物,那数百块彩绘壁画砖展现了古代社会的生活场景,呈现了古丝绸之路重镇的风云变幻。网友们不仅关注久远的历史,更关注当下的现实。他们通过多样的文艺形式呈现民族地区的历史细节和现实信息,展现民族文化发展的底层逻辑。实际上,很多作家艺术家也融入了这一浪潮之中,专业创作和新大众文艺创作相互交融、难分彼此。我们能够看到,优秀的创作者们既注重呈现场景和细节,也注意将这些素材放到历史的长链条中进行思索,深刻把握整体与局部之间的辩证关系。正是在这样的总体意识之下,那些来自个体生命体验的叙事,融入社会生活的脉动、民族复兴的情感,从而获得更加普遍的价值。

在新大众文艺浪潮中,越来越多的少数民族创作者涌现出来。如何广泛地挖掘各地的优秀作者,把民族文学创作的新生长力量有效凝聚起来,激发大家的创作活力,是新时代民族文学工作者的责任和使命。《民族文学》杂志社通过设置“新大众文艺”专栏、举办“大家谈刊”会、依托创研中心举办实践活动等形式,积极连接新大众文艺浪潮,更广泛地团结潜在的创作力量。也就是说,《民族文学》以其特有的创作服务、创作引导与组织机制,增强民族文学创作的向心力。譬如,引导越来越多的写作者不断铸牢中华民族共同体意识,正确把握中华文化与各民族文化之间的主干和枝叶的关系,深刻领会根深干壮才能枝繁叶茂的道理;引导各类创作者深耕文学沃土,积极吸收不同文学类型的优良,促进各种文学体系和文学技法的有效融通,催生更多属于这个时代的精品力作。

在新时代,越来越多的民族传统被人们挖掘出来,进行有效的创造性转化、创新性发展。丰富多彩的现实图景也通过各类作者的创作,借助新的媒介格局抵达广阔的受众。在这个过程中,我们需要融入时代发展的大浪潮,聚焦民族叙事的时代需求与核心价值,催生更多具有人性深度、情感温度与时代质感的民族文学佳作,为推进强国建设、民族复兴伟业贡献文学的磅礴力量。

(作者系《民族文学》主编)

## 声音

近期,大文学观的话题被广泛关注。实际上,“大文学”和“大文学观”的提法早已有之。1918年,学者谢无量出版《中国大文学史》。20世纪末,学者杨义倡导大文学观,撰有《通向大文学观》《重绘中国文学地图》等。可见,当下的大文学观讨论,具有深厚的历史渊源。

回顾过往关于“大文学”和“大文学观”的讨论,尽管历史背景不同、具体指向有别,但也有许多共同的诉求。他们大多是从文学研究的角度提出的,都反对把文学研究“窄化”,主张将“纯文学”所含弃的文学种类纳入文学研究的疆域,主张将文学放到产生它的历史背景、现实生活、政治环境、社会思潮、审美观念的大环境中进行研究。这些诉求对我们今天理解大文学观依然具有启发意义。

在我看来,大文学观触及的是关系到文学兴衰的两个重大问题:一是文学与社会的关系问题,二是文学的人民性议题。就文学与社会的关系而言,文学是社会生活和时代状况的反映。文学不能脱离现实而独立存在。社会生活是不断发展的,文学只有随着社会的变化而变化,才能与时代同步发展、相互成就。只有扎根于现实生活,文学之树才能根深叶茂、郁郁葱葱。同样地,文学不能脱离人民群众。文学来源于人民,为了人民。文学注定不能陶醉于小圈子里的自得其乐;与广大的人民同在,才是文学繁荣发展的必由之路。

虽然文学来源于人民的生活,但文学又有其相对的独立性。特别是一个时代的文学观念,会极大地影响文学创作的总体风貌。换言之,有什么样的文学观念,就可能催生什么样的文学。文学观念深刻地影响着文学反映社会生活的方式和质地。问题在于,社会生活是变动不居的,而某种文学观念一旦形成,就具有了相对的稳定性。所以,一旦既有的文学观念落后于变化了的社会现实,就有更新的必要。这就是我们需要不断刷新文学观念的原因。

回到当下,回到人们关于大文学观的讨论,它有着

## 大文学观的现实关切

□封秋昌

极为鲜明的现实关切。作家们一直在书写现实生活、反映人民心声,但涌现出来的作品距离人民的期待,距离强国建设的目标尚有一段距离。“大文学观”所倡导的,其核心就是一个“大”字,这是针对既有文学观念的“小”而提出来的。文学应该以大的格局、大的胸怀、大的气魄对社会生活与时代精神进行整体把握,在反映现实的同时,还要能够引导现实。当前,很多作家在创作时沉溺于小我世界和小情小调,致使许多作品既不能深刻地反映现实,更谈不上引领现实了。所以,提倡大文学观,意味着我们必须具备一种总体意识,以大历史观、大时代观来观照现实生活,来表达人们的真实诉求和普遍心声。

从文学类型和文学样式角度来看,新大众文艺浪潮方兴未艾,而我们很多人的文学观念仍局限于既有的文学体式,对一些新的文学品类视而不见。实际上,文学只有文体种类的不同,而不应该有厚此薄彼的贵贱之分。我们应乐于看到各式各样的文体探索,乐于看到丰富多彩的文本形态,积极推动不同文体类型和文本形态的融合与贯通。

在文学研究中,同样存在着“小”与“大”的辩证关系问题。譬如,形式主义批评或“文本批评”,就是一种把研究范围缩小到只孤立地研究作品的研究方法。这种研究方法的局限性和片面性是显而易见的。这是因为,文学作品是对特定时代的社会生活的反映,而社会生活是立体、多维和丰富多彩的。所以,文学研究应该把作品放到产生它的大环境中,进行多方面多角度的研究,而不是把作品从它植根的泥土中抽离出来孤立地进行研究。这一点看似延续现代文学时期的讨论路径,实际上却有着极为重要的现实意义。这是因为,当下的文学作品不是孤立存在的,而是处在文化大系统、大产业系统之中。

总之,我们应该正视文学与社会、文学与人民之间的紧密联系,自觉地、不断地对既有的文学观念进行有效调整,走向大文学观,更好地担负起新的文化使命。

(作者系河北评论家)

## 书评

## 文学批评的“诚”与“成”

——从《成为批评家》说起

□李晓伟

阅读周明全的新书《成为批评家》,我心中有一个“问题”浮现:我们需要什么样的文学批评?在当下的文学场域中,伴随着传播媒介的不断发展变化,人们发声的方式、途径日益多元化。不论是创作者,还是批评者,抑或是读者,越来越多的声音加入了进来。创作者陈情抒怀,批评者共情体悟,批评者则秉烛探微,形成了众声喧哗的文学景观。在这样的声音网络中,作为创作者和读者之间一个特殊连接节点而存在的批评者,应该“如何发声”以及“发出何声”,就显得格外重要。

周明全身上有着几个看似独立却又互补的身份,比如文学杂志主编、出版社编辑、文学批评家(文学研究者)。身份来自于个体经验的凝结,同时这些经验又给予了个体独特的视野。作为文学杂志主编,他天然置身于文学现场内部,能够立足于第一手的阅读材料,来完成对于当下文学生产场域的直接观察;作为出版社编辑,他能够在本职工作的视野中,敏锐地发现文学批评界的“历史化”问题大有可为,因此策划、推动出版《“80后”批评家文丛》《“70后”批评家文丛》以及《当代著名学者研究资料丛书》。根据他的自述,他大学时期写过文学作品,后来当过记者,积淀了丰富的生活实感。立足于这样的背景,他的文学批评自然就有了别样的质感。比如,他在进行中国小说研究时谈到,之所以回头梳理传统小说的出发点,

是因为“对中国古典小说美学的强调和对西方现代主义以来小说美学的重视,其实是不冲突的”。又如,谈到文学阅读式微的问题,他觉得,“我们似乎可以从文学内部找找原因——譬如,是否可以考虑从恢复文学的娱乐精神方面入手,扩大受众面,使文学走出日渐小众化的怪圈”。这些观点,或许有可商榷之处,但无疑有别于一些已成定势的学院派思维。

如书名所示,《成为批评家》记录了周明全成长为一名批评家的心路历程,同时也呈现了批评家对自我批评观念的集中阐释。周明全在书籍中历数自己生命中的几个地理空间,而在那些空间中的人、事、物早就已经融入到了他后来的批评文字当中去了。这或许也印证了他所强调的把个体生命汇入到批评中去的心志。书中还收录了三位批评家的评论文章,他们从不同的视角评价了周明全的批评实践。于是,一个奇妙的事情发生了——周明全由以往的观察者变为被观察者。在这样的视角转换中,恰恰构成了多向度的对话,这与他一直秉持的批评姿态一脉相承的。在他看来,“以对话的方式展开批评,更鲜活,更能突出研究对象、访谈对象的个性。同时,读者也会觉得亲切,有代入感”。

通过这些不同风格的文章,我们得以看到周明全批评观的全貌。第一辑“纵论”中的《无名与其名:百年中国文学批评流变》一文,呈现了周明全近年来所着力聚焦

的领域,他试图对中国百年来的文学批评进行整体观照。当然,在这样的整体视野之下,周明全也聚拢个案研究,如以王永生的《中国现代文学理论批评史》为样本来分析当代文学批评界对现代文学批评史的思考。在《西部青年批评家成长的困境》一文中,他虽以云南的文学批评群体为案例,但跳出地域,扩大到对西部文学批评生态的思考,同时也关注到全国的批评生态格局。当我们将这些与周明全以出版者的身份所从事的工作关联起来,就会发现,他所推动的对当下批评家群体进行集中关注的几部丛书恰恰是在做一种时代语境中的现场关注。在对历史和现场的双重关注中,他精准地确立起自己的批评坐标系。

与这些坐标系相似的,还有来自更为个人化的维度,即周明全的批评观和他本人的生活态度、人生思考之间的复合互渗。就如他自己所言,他“要做‘人的批评’”,“深入到文本内部、深入到作者的精神世界中,与其共同经受语言和心灵的体验”。这样的批评观,本质上是将学术表达与个体生命体验相呼应。周明全也在不断实践这样的理念。在“成为批评家”的过程中,至关重要是“成为”这个动态的过程,而非最终的凝固。而在这个过程中,“诚”是我们不可或缺的态度。以“诚”致“成”,方有所成。

(作者系山东理工大学文学与新闻传播学院副教授)

## 新大众文艺浪潮中的民族文学力量

□陈亚军