



新大众文艺浪潮中的主体建构与理论更新

□牛学智

近些年,“新大众文艺”是文艺理论界一个持续升温的话题。从素人写作者记录打工见闻、田间日常,到无数网民借助短视频和直播平台展开多样的自我讲述,相关的论文和研讨确实不少。但一个值得注意的现象是:讨论虽多,但真正能从理论上把事情说透、把问题推到深处的文章,并没有想象中那么多。所以,关于新大众文艺的一些基本问题,仍有进行讨论的广阔空间。

毫无疑问,当下的新大众文艺浪潮,与我们过去一直倡导的文艺大众化密切相关。但是,这是一场真正由普通大众自主发起、自主创作、自主传播的文化浪潮。如果仅仅以20世纪上半叶所确立的“文艺大众化”范式去理解它,那么,我们所得出的结论可能就不是那么准确和全面。譬如,很多人只注意到媒介和载体的更新,没有看到“新大众”的主体性觉醒,以及这种觉醒背后关于人的现代化的深层诉求。因此,我们需要以中国式现代化为总体视野来重建关于新大众文艺的理论话语,让隐藏在无数生动文艺实践中的真实诉求获得真正有效的阐释和回应。

旧框架与新问题

谈论“新大众文艺”,绕不开赵树理等人所代表的解放区大众文艺传统。在特定历史条件下,这套以“大众化”为核心的理论实践,承担着社会动员与文化整合的功能,确实留下了重要的精神资源。但关键在于,我们能否站在水涨船高的时代位置,清醒地看到那个时代的“大众”与今天讨论的“大众”之间的根本性差异。

赵树理时代,专业作家深入生活,最终目标是创作出大众能够接受的作品。有些理论批评家也指出了这一点,认为赵树理小说的大众化并不完全由文本独立完成,而是通过口头“转述”——因为当时许多农民不识字,需要基层干部、农村知识人或专业读报员的介入,作品才能进入群众的审美视野。也就是说,在赵树理范式内部,大众归根到底是接受一端的“接受者”与“被反映者”,他们的生活需要经过专业作家的加工与转化才能进入文艺公共空间。创作者虽然来自群众,但身份终究是“代言者”而非“言说者”。写作本身是有专业门槛的,需要系统的文学训练和思想改造。

这提醒我们,只有准确理解这一范式的内在结构与功能边界,我们才能真正辨认出新大众文艺带来的质变。今天的情况往往是,在出租屋里随手写诗的外卖骑手,在田头录下劳作过程的返乡青年,把流水线日常拍成短片的工厂女工,他们本质的已经不需要谁来“代言”,更不需要专业作家的“转述”才能抵达公共视野。技术工具的普及当然是重要条件,但这种变化的深层意义远不止于多了几种传播渠道,它意味着普通人作为文化生产者的主体性身份发生了质的跃升。过去,大众是被书写、被反映、被启蒙的对象;今天,他们是自我书写、自我呈现、自我发声的文化主体。但现有的理论批评在多大程度上正视了这

种质变?大量论述仍然把今天的素人创作直接命名为赵树理传统的当代延续,认为其核心价值仍然是“草根”“接地气”“烟火气”。这两种文化形态在“人民性”的价值取向上确有相通之处,但如果只看相似性,而忽略社会基础与主体位置的本质差异,那么“新”就被简化为单纯的工具换代了,致使最核心的主体变革反而被遮蔽。

与此相关的另一更深层的问题是,当我们用“接地气”“烟火气”去命名今天的素人创作时,我们其实仍然是站在外部观看的。当我们在俯视意味的位置上,把这些创作者当作需要被观察、被描述、被赞赏甚至被同情的群体,而不是把他们当作处在平等位置上的文化生产者进行交流时,今天随口说的“普通人也能搞创作”,与曾经的“老百姓也能看懂新文艺了”,在潜意识层面其实共享着同一种根深蒂固的认知逻辑,即认为大众的文化参与是一种值得肯定的进步,但这种进步仍然需要放在精英设定的价值框架中才能被理解、被评价。正因如此,“新”就永远停留在工具与载体的层面,“新大众”的真实主体性,那种作为文化实践主体和自我意义阐释主体的觉醒,反而被这套好词好意的话语牢牢束缚在旧范式的阴影之下了。

有学者准确地捕捉了当前关于新大众文艺的讨论的两种主要视角:一种是“创作者视角”,侧重考察大众创作如何在新的媒介生态中获得可见性;另一种是“文艺类型视角”,主要关心媒介技术革新催生的新形态。这两个视角都有其合理性,但共同局限在于,无论是强调创作主体的扩容还是媒介形态的更新,最终都倾向于把新大众文艺的深刻变化打包进一套业已成型的概念框架,真正值得追问的内容反而受到忽视。当“新大众”拿起手机书写自我、讲述自我时,那种从旧范式中生长出来的、对自身文化表达权利的朴素确认,究竟意味着什么?

自我讲述中有深意

浏览海量的新大众文艺文本,最突出的美学趋向是“自我”的反复出现和极端凸显。写自己的打工经历,拍自己的出租屋日常,讲自己的人生遭遇,几乎是绝大多数素人创作者共同的选择。针对这种自我讲述,有不少声音将其判定为“个人化情绪宣泄”,甚至认为这恰恰是素人创作格局有限、难以诞生成熟作品的症候。

这个判断可能过于仓促。在我们急于评价“好不好”之前,不妨先停下来想一想:那些在出租屋深夜独自对着手机屏幕写下诗行的人,那些在流水线间隙拍下自己和工友面孔的人,那些把诗歌贴到墙上视为发表了的人,他们比任何人都清楚自己作品的边缘位置。很多创作者从一开始就没指望“出圈”,甚至没指望被“认可”,仅仅是出于那个最朴素的“想把自己说出来”的冲动。那么,一个不得不面对的问题是:既然明知这种表达大概率得不到专业承认,为什么他们仍然如此执拗地以自身为素材,一遍又一遍地讲述自己?

■ 声 音

《文心雕龙》为何常读常新

□李明泉

是中国古代文论的基本范畴,而《文心雕龙》是这些范畴确立和衍化过程中的关键环节。

再次是创作论领域的一系列元范畴。“神思”“体性”“风骨”“通变”“情采”“声律”等概念,共同构成了中国传统创作论的完整话语体系。《神思》全篇围绕“思”之内外面展开。“思”之内关乎“意”,“思”之外形诸“言”。“思”既是创作的起点,也是理论的枢纽。《体性》指出文章风貌取决于作者气质,《风骨》则从清正品格的角度对作品提出要求,两者与《神思》一起,分别从“神”(精神活动)、“气”(主体气质)和“形”(作品风貌)三个维度,构成了创作论的三大支柱。《通变》提出文学发展的历史意识,《情采》辩证处理情感与文采的关系,《声律》开启了对汉语声韵美的系统思考。这一系列元范畴,不仅构筑了中国传统创作论的完整话语体系,也成为后世文论反复讨论的母题。

在美学层面,《文心雕龙》提出的元范畴同样意义深远。刘颢的美学范畴多成对出现,如情与采、形与神、奇与正、风与骨等,但他强调两面而不偏执一端,体现出儒家中庸之道的深刻浸润。“风骨”并不局限于对辞采的要求,而是基于“诗言志”的传统,对作者主体情性 with 作品表达效果提出的综合审美要求。《文心雕龙》中的论述和概念被广泛应用于文学、绘画、书法、音乐等多种艺术中,成为贯通中国传统艺术审美的话语资源。

《文心雕龙》的元范畴不是孤立概念,也不仅是简单的二元对立,而是通过“对偶孳生”的方式不断生产新范畴,并保持一个“中性基准”作为调节器。所谓“对偶孳生”,指刘颢善于从一对基本关系中衍生出整条范畴链。例如“情—采”这一对偶,衍生出“情理—文采”“为情造文—为文造情”

身份认同的迷茫、对城乡结构的困惑、对公平与尊严的深层渴望等,就会因为得不到有效的命名与阐释而慢慢蜷缩回私人情绪的角落。那样的话,“新大众文艺”的丰富性和复杂性就会被悄悄抽空,最终只剩下“表达”这一空壳形式,彻底失去了它本应具备的社会文化厚度。

“新大众”的主体觉醒,不仅体现在创作层面,还体现在接受层面。他们善于在接受的过程中展现自己的主体意识。比如听音乐,他们不再是“用耳朵投票”的被动听众,而是主动参与到作品意义生产过程中的阐释者。他们不再等待专业人士来告诉他们“这首歌表达了什么”,而是用自己的话语和经验来定义作品的价值。这一质变的意义在于,当大众从被动的欣赏者转变为主动的意义生产者,传统以创作者为核心的评价体系与阐释框架,就已经显露出了它的局限性。一个作品的意义不再仅仅来自创作者的意图和技法,还在同等程度上来自接受者与作品之间的对话、互动和再创造。

因此,对于新大众文艺,我们要充分意识到其中最具生长力的部分,细心谛听、认真感知“新大众”身上所蕴含的现代化期许和能量。

理论视角的转换

以上分析表明,新大众文艺理论范式之所以需要重建,根本原因不在于论述不够多、概念不够新,而在于问题意识本身需要一次彻底的调整。

在新大众文艺中,创作者并不是站在生活之外去“反映”生活的外在观察者。他们就是生活中的人,他们的创作行为本身就是他们生活的一部分。一个外卖骑手在送餐间隙写下诗句,这不是他对生活的“反映”,而是他与生活的一种相处方式;一个返乡青年用手机记录田间的日常劳作,这不是他对田园生活的“再现”,而是他在用记录的方式重新确认自己与土地的关系。对他们而言,文艺不是用来“反映”生活的工具,而是用来“建构”生活意义的方式。今天,我们面对新大众文艺时,需要进行理论视角的转换。从追问它反映了什么,转向追问它在普通人的日常生活中扮演了什么样的角色,发挥了什么样的建构性功能。

基于这样的核心转换,理论批评至少需要在以下几个维度调整自身的认知框架和运思方式。第一,从“评判者”转向“谛听者”。过去很长一段时间里,文艺理论批评都习惯于站在专业知识的制高点上,手握现成的理论标尺,居高临下地衡量一切文艺现象。这套做法在面对新大众文艺时,往往显得最为“省力”,也最容易给出结论,却也最容易错失真正重要的东西。在我看来,作为一个重要的文化现象,新大众文艺承载着丰富的社会信息和心理信息。理论批评真正应该做的,不是急着判断这些作品“好不好”,而是沉入海量的素人文本和影像之中,去辨认那些朴素而执拗的表达背后究竟藏着什么样的集体性精神诉求,去梳理那些来自四面八方的个体生命经验

汇合在一起能够呈现出什么样的时代情感结构。无数个“自我”的讲述拼合在一起,拼出的就是当代中国的民间精神图谱。

第二,把新大众文艺放到文化现代化的整体结构中重新定位。文化领域的现代化,需要推动全民文化权利的普遍落实,让人民大众在精神生活中得到更充分的自我表达和自我发展。在这个意义上,新大众文艺让千千万万过去只能是“沉默受众”的普通人拥有了表达自己的渠道和可能性。这本身就是文化现代化进程中扎实的进步。它在这方面的价值,需要我们从社会文化功能的实现程度来衡量。唯有如此,我们才能看到它作为社会文化实践所具有的重要意义。

第三,正视“新主体”的主体性。历史反复证明,文艺史上很多富有生命力的新形式、新内容,往往正是从民间、从大众的发自实践中生长出来的,内在地隐含着对既定的僵化规矩的反叛,是无法用专业理论预先规划的。新大众文艺未来会演化成什么样的形态,会催生出什么样的代表性作品,只能在大众自己的文化实践中逐步形成,理论批评无法为此提前设计路径。我们应该为这些朴素的表达提供更加宽容的阐释空间,让那些尚显微弱的声音能够被更多人听见,让那些自发而真诚的探索能够获得应有的尊重和理解。

第四,关于近年来讨论较多的技术赋能与人工智能问题,也需要稍作澄清。技术无疑对促进创作的普及、作品的传播起到了重要的推动作用。但技术毕竟是一个外部条件,真正决定新大众文艺未来走向的,是“新大众”的主体性的自觉程度。如果人的深层诉求得不到正视和回应,如果“新大众”的表达欲望和表达意志始终被缺乏共鸣的外部话语所框定,那么,再先进的技术工具也无法从根本上改变素人表达的边缘处境;只有当人的主体性被充分释放、得到制度的真正保障和言论空间的有效滋养,技术才能成为文化现代化的积极推手,才能助力真正具有时代质感的新大众文艺走向繁荣和成熟。

总之,中国式现代化是一项全体人民参与的宏大工程。它的实现不仅包括物质生活条件的改善、民生保障的持续提升,还包括文化权利的有效落实和主体意识的稳步增强。新大众文艺的繁荣发展,恰恰就是这种文化权利落实和主体意识觉醒的鲜活表征。重构新大众文艺的理论范式,就是要多一些对人的现代化进行深层关切的理论自觉。这是对新大众文艺进行总体观照时不可缺少的视野。当然,新大众文艺既然是文艺,必然逃不开基本的艺术考量。特别是进入对具体作品的讨论时,那些基本的艺术标准,譬如对原创性的坚守、对艺术性的探求,是完全不能忽略的——否则就容易催生出大量“只有大众性、没有文艺性”的作品。这也意味着,理论视角的转换和重构,并不是对旧有标准的简单反叛。任何时候,我们都不能从一个极端走向另一个极端,而是要以辩证的态度看待一切。

(作者系宁夏社会科学院文化研究所研究员)

提出的“六观”说,为后世批评家提供了评析作品的系统框架:“一观体位,二观置辞,三观通变,四观奇正,五观事义,六观宫商。”任何批评家对作品的评析,都难以跳脱这一框架。历代学人无不从这部巨著中汲取理论资源与方法启迪。

在论述方式上,《文心雕龙》体现出独特的中国智慧:它不是纯粹的抽象思辨,而是将“诗性思维”与“理性建构”融为一体,用富有文学性的文体书写理论著作,在审美感受中完成理论抽象。这种言说方式本身就是中国特色的理论建构方法。全书的骈偶句式、丽辞藻饰、声律铿锵,本身就是对“雕龙”技艺的示范。当刘颢在《丽辞》篇中讨论对偶的四种类型时,他正用着精妙的对偶在书写;当他在《声律》篇中讨论宫商音韵时,全篇读来便自有韵律。这种“即体成式”“言行一致”的论述策略,使《文心雕龙》不仅是关于文学的理论,更是一场理论的语言表演性想象。用今天的话说,它实现了“批评的表演性”,批评文本本身就是一件艺术品,理论的真理性不依赖于逻辑证明,而依赖于形式的完满与审美的说服力。这与西方传统文论形成鲜明对照。

综上,《文心雕龙》为中国文艺理论评论提供的独具特色的思想资源可概括为:一是心学认识论,即将“心”作为知识的始基与归宿,使中国文论始终保持对创作主体内在世界的细腻观照。二是对偶动力学,即以“一元总摄、对偶孳生、中性调节”的范畴生产方式,使理论范畴具有内在的生长性与弹性。三是批评的艺术性,即以骈文写理论,使批评文本成为美的见证,理论的真理性与形式的美学性不可分离。因此,一代代文艺评论家从刘颢著作中获得的,不仅是某些具体概念,更是一整套观察文学、思考文学、言说文学的思维格式。正如清代章学诚所言“《文心》笼罩群言”,后世谈文论艺者,无不取资于此书。在当代学术语境中,《文心雕龙》不仅没有过时,反而以其深厚的元理论资源,不断为新时代的自主文艺评论话语体系建构提供经典范式与话语源泉。其“穷高树表、极远启疆”的学术价值与美学光芒,必将泽被后世、历久弥新。

(作者系四川省社科院研究员)

《文心雕龙》是中国文学理论批评史上第一部“体大虑周”、体系严密的理论专著,在元知识、元范畴、元理论三个层面为中国文艺理论评论确立了根基性的思想资源。

元知识:确立文学的本体论根基与知识框架

所谓元知识是关于知识的知识,是建构一门学科的基本预设与基本原理。《文心雕龙》的元知识集中体现在该书前面几篇构成的理论纲目之中。刘颢在《序志》中明言:“盖《文心》之作也,本乎道,师乎圣,体乎经,酌乎礼,变乎骚,文之枢纽,亦云极矣。”这“文之枢纽”《原道》《征圣》《宗经》《正纬》《辨骚》五篇,正是全书理论体系的总纲。

刘颢将知识探索的箭头指向了“心”本身。书名中的“文心”即“为文之用心”。全书正是对“用心”的再用心。在《序志》中,刘颢说,“夫‘文心’者,言为文之用心也”,又引“心生而言立,言立而文明”,强调“心一言一文”的生成链条。他将理论的起点回溯到“心”这一最幽微、最内在的层面,从而建立了一种以内省为方法,以“心意状态”为对象的元知识。这与西方文论常以“摹仿”(对外部世界的再现)或“表现”(对情感的外化)为知识起点截然不同。这种元知识的独特性在于,它使中国文艺理论从一开始就带有内倾性的认识论特征,即理解文学,就必须理解创作者的“用心”;而批评家的任务,也是透过文本去追溯那个“用心”。

首先是关于“文学从何而来”的根本回答。《原道》篇开宗明义:“文之为德也大矣,与天地并生者。”刘颢将“文”的根源上溯到宇宙本体之“道”,天文、地文、人文皆为“道之文”,从而为一切文章写作确立了形而上的本体论根基。这种“原道”思维将文学与天地万物的本源统一起来,构成中国古代文论理解文学本质的基本前提。

其次,《征圣》《宗经》进一步指出,圣人通过体认天道、效法经典,为后世立下了“为文之用心”的典范,以圣人为中介,以五经为法则,文章才能“衔华而佩实”,既有优美的文采又有充实的