

新大众文艺内涵研究： 形态阐释与理论定位

丁国旗 马千卿

【摘要】当代文艺实践正经历深刻变革，新大众文艺作为描述这一变革的理论概念，其内涵亟须审视与界定。新大众文艺之“新”，关键在于“新形态”，唯有将新大众文艺作为对新的文艺形态的指称，并从文艺形态的组织逻辑、文本构成与感受机制三个维度展开深度分析，才能使这一概念具备真正的理论价值。此外，新大众文艺也要求我们重新审视“大众”与“文艺”。应消除“大众”一词在西方理论引介历程中被动附加的批判性指向，数字媒介时代之大众弥合诸种二元对立，其指称范围已接近“人民”的范畴。就“文艺”而言，其边界正不断拓展并向文化领域延伸，使新大众文艺得以作为一种“共同文化”，承载建构文化共同体的时代使命。概言之，只有厘清新大众文艺的核心内涵与理论边界，才能为后续研究奠定扎实的学理根基。

【关键词】新大众文艺 文艺形态 共同文化

【作者简介】丁国旗，文学博士，中国社会科学院大学文学院院长、教授、博士生导师，中国社会科学院文学研究所党委书记、所长、研究员；马千卿，四川大学文学与新闻学院博士研究生。

【中图分类号】I02 **【文献标识码】**A

【文章编号】2097-1125 (2026) 02-0075-16

当网络文学、同人创作不断解构经典名著的固有疆域，当电影、电视剧的叙事形态逐渐让位于短视频、微短剧的碎片化表达，数智时代巧笔绘就的文艺实践新画卷正在我们面前徐徐展开。面对数字媒介、人工智能等新技术带来的文艺创作新变化，《延河》杂志于2024年7月率先提出“新大众文艺”概念：“随着互联网、人工智能以及各种新技术的兴起，人民大众可以更广泛地参与到各种文艺创作与活动之中，人民大众真正成为文艺的主人，而不是单纯的欣赏者，这就是新大众文艺。”^①此后，学界与业界的各类报刊、新媒体平台及研究者纷纷跟进阐释，为这一全新概念鼓与呼。细究各家论述不难发现，关于新大众文艺的内涵指向，可谓众说纷纭，甚至不乏观点抵牾、立场相悖之处。如果不对其内涵加以探讨，新大众文艺研究或将陷入各执一词、自说自话的困境。有鉴于此，笔者力图廓清新大众文艺的理论内涵与边界。唯有如此，相关研究才能有效推进。

一、新大众文艺“新”之所在

探讨新大众文艺的内涵，首先要解决的问题是新大众文艺到底“新”在哪里？这是当下研究者争鸣的焦点。有研究者立足时间维度，强调新世纪和新时代；^②有研究者关注创作主体的变更，强调新主体和新人民；^③有研究者关注文艺创作之风貌，强调新媒介和新技术；^④还有研究者关注新大众文艺的多元性与包容性，将上述诸种新变杂列其间。^⑤众说纷纭的局面既显

-
- ① 《延河》编辑部：《新传媒时代与新大众文艺的兴起》，《延河》2024年第7期，第4页。
- ② 参见赵志伟：《新大众文艺展现出新时代文艺之变、内容之需、传播之道》，《中国艺术报》2025年4月9日；夏烈：《新大众文艺与世纪文艺》，《群言》2025年第7期，第24页。
- ③ 参见刘鹏波：《他们的写作何以成为一股“清流”——“素人写作和新大众文艺”座谈会观察》，《文艺报》2025年3月17日；范玉刚：《“大众文化”的批判性审视与“新大众文艺”的创新追求》，《社会科学辑刊》2025年第5期，第73页。
- ④ 参见单小曦：《“新媒介文艺中国现象”及其对当代文论话语的挑战》，《文学评论》2025年第6期，第55~63页；秦兰珺：《新大众文艺：如何化新媒介的“变量”为文艺事业发展的“增量”》，《当代作家评论》2025年第5期，第105页。
- ⑤ 参见曾军：《新媒体·新大众·新文艺》，《中国文学批评》2025年第1期，第158页；王玉王：《新媒体·新经验——试论新大众文艺的范畴与特征》，《文艺争鸣》2025年第7期，第30页。

示了新大众文艺蓬勃的理论活力，也表明这一新生概念的内涵可能变得模糊含混。

在当下的研究中，学界对新大众文艺之“新”的理解存在分歧与含混，给新大众文艺的清晰界定与规范使用带来了三个问题。第一，概念使用的区隔化。尽管不同研究者都围绕新大众文艺展开研究，却仿佛面对不同的现象和领域、身处不同的话语空间。此外，亦有界定相违、例证相悖等情况。^①第二，概念内涵的过渡泛化。部分研究者对多种“新”之理解的平等认可，使他们在面对某一文艺现象时，只要这一现象满足新媒介、新技术、新主体、新时代与新世纪等特征中的任意一项，就急于将之纳入新大众文艺的版图，这无疑会导致新大众文艺成为一个无所不包的超载概念。笔者认为，若不加甄别地将本不应归入新大众文艺的文艺现象统摄其中，将会对新大众文艺概念的自洽性与合理性造成致命损害。第三，概念理解的简单化。部分研究者将新大众文艺简单理解为延安传统之“大众文艺”在新时代的更新、赓续或翻版，新大众文艺之“新”也被界定为一种扩大的、弥散化的人民性。这样一来，新大众文艺便好似与传统文艺分羹占壤、争域夺言，这无疑消解了新大众文艺在学理层面的特殊性。毋庸赘言，无论是窄化切割，还是过度泛化，抑或简单处理，对这一新生概念都是有百害而无一利的。因此，若要使新大众文艺成为真正具备理论价值的差异化概念，就应当审慎考察其中的“新”、“大众”和“文艺”，重中之重是对其“新”在何处进行明确界定。

笔者认为，新大众文艺之“新”，其理论基础与核心关切在于“新形态”，这是对习近平总书记《在文艺工作座谈会上的讲话》精神的贯彻和领会。习近平总书记指出：“互联网技术和新媒体改变了文艺形态，催生了一大批新的文艺类型，也带来文艺观念和文艺实践的深刻变化。由于文字数码化、

^① 这一现象从新大众文艺研究之始便已出现。例如，在《延河》杂志首倡新大众文艺的文章中，新大众文艺的创作主体是经媒介、技术赋能的人民大众，而在较早研究新大众文艺的文章《“人民导向”与“技术驱动”：新大众艺术的历史源流、范式重构与发展路径》中，专业作家、机构创作的文艺作品也被囊括入新大众文艺。参见曾庆香、刘苏仪：《“人民导向”与“技术驱动”：新大众艺术的历史源流、范式重构与发展路径》，《南京社会科学》2025年第4期，第113~123页。

书籍图像化、阅读网络化等发展，文艺乃至社会文化面临着重大变革。”^①这一重要论述既是对新时代文艺发展态势的敏锐洞察，也是对近年来我国文艺发展道路的精确预言。当下，我们已进入数字媒介、人工智能技术全面普及，新的文艺形态层出不穷的时代，新大众文艺的提出正当其时。前文提及的《延河》杂志文章虽未触及文艺“形态”的革新，但其已用富有诗意的笔调传达了一种以新大众文艺指称新文学“样态”的倾向。“样态”与本文所说的“形态”尚有一步之隔：“大众生活，小镇青年，市井人生，摆摊琐记，打工经历，兴、观、群、怨，碰壁撞墙，峰回路转，关于生活的方方面面，关于劳动者的写作，关于历史的民间记忆，各种圈子、各种样态的新的文学和艺术，它们的蓬勃兴起，标志着历史上最大规模的大众写作和创作正在发生。”^②可以看出，这段论述局限于文学范畴内部，“各种样态”指文学创作内部之题材、风格和圈层的多样化。笔者认为，论及大众文艺之革新，应把这种文学内部的“样态”革新扩展至所有大众文艺形式的形态革新。只有形态的革新，才是判定文艺为“新”的依据。

笔者所论之“形态”并非艺术作品的浅层形式、类型或风格，而是艺术作品作为一个完整意义系统的根本存在方式。具体而言，作为艺术存在方式的文艺形态应涵盖组织逻辑、文本构成与感受机制这三个彼此关联且相互渗透的维度，分别对应艺术作品创作、文本与接受三个层面。正是这三个层面的统一，构成了艺术作品的具体形态。基于组织逻辑、文本构成、感受机制三个维度，我们可以建构一种分析框架，用以判定文艺现象是否归属于新大众文艺。

第一，组织逻辑是作品内部各要素得以关联、运作并生成意义的根本逻辑。以连载式网络文学为例，其组织逻辑可以表述为在实时反馈循环中动态生成：作者、文本与读者被共置于由“发布—评论—修改”构成的反馈循环中，文本内容与意义在持续互动中生成。由此，连载式网络文学因其互动性和共创性深刻改变了文学创作的组织逻辑，并形成了区别于作为传统大众文艺形态的纸媒文学的新特点，应当将之纳入新大众文艺范畴。

^① 习近平：《在文艺工作座谈会上的讲话》，人民出版社2015年版，第12页。

^② 《延河》编辑部：《新传媒时代与新大众文艺的兴起》，《延河》2024年第7期，第8~9页。

第二，文本构成是文艺形态的实在性维度，主要指在组织逻辑的架构下，文艺作品呈现的可以被感知的、具体的符号或材料系统。例如，对弹幕视频而言，文本构成是“原始视频+滚动弹幕”的复合文本，二者紧密相联、不可分割，视频的意义正是在原始视频与滚动弹幕的联结、共鸣或背离、反叛中不断生成、强化抑或实现升华的。此类文本构成与具有封闭式、单向性特征的传统影视文本以及弹幕技术诞生前的视频文本皆存在显著差异，因而将弹幕视频界定为新大众文艺是无可非议的。

第三，感受机制对应文艺作品的接受层面，是由组织逻辑和文本构成共同为接受者设定的体验、接受与意义生成方式。以近年来爆火的《黑神话：悟空》为典型案例的数字游戏，其感受机制是主体以具身化方式沉浸于特定活动并对其他事物全然无视的专注状态。较之传统文艺，以具身性操作为必要体验方式的数字游戏凭借强烈的交互性、沉浸性，促使接受者全身心、全感官地投入游戏世界。以《黑神话：悟空》为例，其感受机制是克服困难的具身成就感与亲历神话的沉浸感：当接受者历经成百上千次失败与重生，最终战胜大圣残躯，目睹齐天大圣重临世间，其从中收获的美感、“爽感”与体验感不仅源自精美的文案、置景、音乐或过场动画，而且源自将操作、反应和策略内化为具身记忆，最终完美应对挑战并成功通关的过程本身。作为具身操作的诗学，数字游戏因其具身性、操作性、交互性，成为与传统大众文艺截然不同的大众文艺形态，应当被称为新大众文艺。

需要再次指明，组织逻辑、文本构成、感受机制是相互关联、相互渗透的，任一维度的本体式革新都将促成另外两个维度的同步革新。以连载式网络文学为例，其组织逻辑的本体式变革必然带来文本构成、感受机制的革新。一方面，其文本构成由传统文学已完成的静态文本变更为充斥读者评论的未完成动态文本。可以看到，大多数网络文学平台都在显示作者文本的同时，展现读者的段评、章评等各式评价形式，开放的、可以修订的读者评论已成为网络文学阅读体验不可或缺的一部分。作者文本同样是随时可以修改的，即便是已宣称“完结”的作品，只要作者愿意，也可续更。另一方面，与组织逻辑、文本构成的变化相对应，连载式网络文学的感受机制也已同步转化为介入叙事的参与感、陪伴感。当人们打开接收端看到刚刚发布的新章节，目睹钟爱、共情的人物之命运因自己施加的评论而改变，其对文本的感知方式早已与传统文学大相径庭。此外，弹幕视频、数字游戏等新兴文艺形态的组织逻辑、文本构成以及感受机制也是同步革新的，这种形态层

面的结构性革新才是这些新兴大众文艺形态及产品被界定为新大众文艺的依据。

本体式变革方可称作形态革新, 相较之下, 文艺形态或作品的非本体式革新则并不必然牵动其他维度的同步变革, 这种文艺形态或作品依然属于传统大众文艺范畴, 而不应被归入新大众文艺。以《哪吒之魔童闹海》(以下简称《哪吒2》)为例, 这部被大众交口称赞的文艺作品被部分研究者归入新大众文艺行列。^① 它真的应当被归入新大众文艺吗? 笔者认为, 这部作品并未带来文艺形态的新变, 因而并非新大众文艺, 只是传统文艺形态的新爆款。《哪吒2》团队自主研发动态水墨渲染引擎, 运用三维扫描建模、人工智能特效生成、动作捕捉等电影制作新技术, 在文本构成层面实现了电影美学形式的完善和画面质量的改进。然而, 这样的精进终究是非本体性的, 并未构成组织逻辑、文本构成、感受机制层面的本体式革新。其一, 《哪吒2》的组织逻辑是一套在当代文化工业中较为成熟的规则, 将高概念(“我命由我不由天”的抗争精神)与传统文化符号通过封闭式、中心化的方式, 组织为高完成度的文化商品, 其制作模式、工种配合等均与以往电影类似。其二, 《哪吒2》的文本构成依然是一个高度精致、封闭、意义饱和的视听符号系统, 其对新技术的使用只是画面体验和视觉形式的非本体式提升, 并不是本体层面的形态变革。其三, 《哪吒2》的感受机制仍然要求观众置身黑暗的影院, 通过凝视银幕经历一次被精密设计的情感历程。这是一种单向的接受体验, 其体验机制与观看任何一部传统剧情长片并无差异。总而言之, 《哪吒2》与过往数十年间国内上映的任何一部电影之间均不存在质的差异, 只有票房、技术等层面的差别。因此, 我们至多可以说, 大众依托数字媒介围绕《哪吒2》进行的种种二次创作属于新大众文艺, 却不应说《哪吒2》本身属于新大众文艺。

事实上, 部分研究者将以《哪吒2》为代表的某些文艺作品界定为新大众文艺, 其背后更多是出于借助前者热度及影响力确证后者价值的考量。然而, 传统大众文艺与新大众文艺在创作方式、接受途径等方面存在本质差异, 价值评判方式亦有相应变更, 在学理层面也要对应不同的学术语境, 以及不同的言说方式和批评标准。若将本属于传统大众文艺的现象划归为新大众文艺,

^① 参见罗长青:《“新大众文艺”语境下中国当代文学史的叙述重构》,《文学评论》2025年第6期,第37页。

必将导致研究话语的混乱，阻碍相关研究的有效开展。因此，笔者立足组织逻辑、文本构成、感受机制三个维度，从“形态”视角建构判定文艺形态或作品是否应当归属新大众文艺的分析框架，这是十分必要的。基于这一分析框架，我们能够提供更为清晰、准确的判断方法，推动新大众文艺研究的高质量发展。

需要指出，判断某一文艺现象是否属于新大众文艺，与对其价值优劣的评判并无紧密关联。部分研究者认为，新大众文艺被赋予看似无可指摘的绝对正确性与不容置疑的价值优越性。有学者认为，将某文艺/文化产品命名为新大众文艺，即可涤清其负面价值，使其拥有“‘洗白’自己的机会”。^① 这种观点背后的逻辑是，新大众文艺是对延安“大众文艺”传统的接续，具备天然的主流意识形态亲和性，于是属于其中的文艺作品便是符合社会主义核心价值观的，应当加以宣扬和倡导。然而，若以本文之“形态”视角考察新大众文艺，便不难看出，同一形态下的诸多不同文艺现象不可能尽善尽美、万良而无莠。我们需秉持实事求是的态度，将新大众文艺视为一个并不蕴含某种唯一性、排他性价值判断的学术概念，客观判断哪些内容应归属于传统大众文艺，哪些应归属于新大众文艺。例如，《哪吒2》虽然不归属于新大众文艺，但是依然具有很高的观赏价值、艺术价值、传播价值、社会价值以及学术研究价值。在新大众文艺典型形态——短视频中，也存在大量同质化、平庸化的作品。由此来看，传统大众文艺与新大众文艺之分野并不是判定作品优劣的标准。

基于“形态”视角，笔者认为，在现有研究中被反复提及的新主体、新技术、新媒介等，无法作为判定新大众文艺“新”之所在的决定性依据。只有当新主体、新技术、新媒介创造出了新的大众文艺形态之后，这种新形态才能被称作新大众文艺；反之，若新主体、新技术、新媒介的创作未能促成大众文艺形态的革新，那么此类创作仍应归属传统大众文艺范畴。例如，新主体创作的纸媒小说、深度应用新技术的《哪吒2》，以及以数字媒介呈现的传统文学（《红楼梦》的PDF文件）等，无疑应当归属传统大众文艺，原因在于其主体、技术、媒介的更新并未引发其自我呈现之形态的变革。唯有形态，才是判断从“旧”到“新”转变的决定性要素。

^① 赵勇：《从大众文化到新大众文艺——中国当代文艺/文化走向之一瞥》，《文艺争鸣》2025年第7期，第11页。

在将“形态”明确为新大众文艺之“新”的核心要素之后，我们还应深入探究驱动这场形态革命的根本力量。笔者认为，尽管新媒介本身并非判定“新”的充分条件，但从印刷媒介、电子媒介向数字媒介^①的划时代转型，构成了文艺形态发生本体论变革的物质基础。^②具体而言，印刷媒介和电子媒介时代的文艺形态总体上呈现封闭性、中心化、静态化的特征。无论是小说、电影、电视剧集，还是其他文艺形态，其组织逻辑都依赖作为权威的创作者，其文本构成都是一个封闭的完成品，其感受机制都要求受众进行静态的、个人的观赏与阐释。数字媒介则完全不同，它以可计算、可交互、可连接、可复制的本体属性塑造出一套全新的文化语法。它使文艺作品的组织逻辑从作者主导转向系统规则主导、算法主导或人机/人际互动主导；文本构成从封闭的完成品转变为动态、开放、可更改的数据编码；感受机制则从静观与共情改变为介入、操作与共生，由此促使印刷媒介和电子媒介时代的传统大众文艺形态转向数字媒介时代的新大众文艺形态。应当看到，数字媒介的透明性、开放性、共享性赋予数字媒介时代的文艺以鲜明的大众属性。可以说，数字媒介时代的文艺生来便是大众的，生来便是面向大众、服务大众的。因此，在数字媒介语境中，“文艺形态”与“大众文艺形态”同义。

所以，我们可以立足“形态”及“媒介”界定新大众文艺的内涵。所谓新大众文艺，指依托数字媒介，在根本性存在方式、创作与接受模式等方面均实现了结构性变革的新文艺形态及其产品。新大众文艺的出现标志着文艺实践从静态、封闭、作者中心的传统范式转向动态、开放、参与式的新范式，标志着传统文艺之“作品—文本—读者”单向传播关系的失效。因此，新大

① 一些研究常以“电子媒介”涵括“数字媒介”。在本文中，“电子媒介”用以指称依托电子技术的信息载体，如广播、电影、电视等；“数字媒介”用以指称依托数字形式（二进制代码）而存在的内容及其存储、传输、接收载体，如互联网、网站、社交媒体平台、智能终端应用等。

② 笔者并非主张单一的媒介/技术决定论，而是认为数字媒介诚然为新形态的创生提供了基础性的可能及强大驱动力，但这种潜在性的实现终究与特定的社会经济条件、文化政策导向等复杂交织。我国当前特定的、历史的经济、政治、文化等的交错纠缠，影响着究竟何种“新形态”能够依托数字媒介而生。因此，笔者对数字媒介时代文艺变化的论述旨在揭示“新形态”之“新”的结构性条件，而非断说其历史必然性。

众文艺标志着文艺形态的革新，敦促文艺研究者推动文艺研究范式的革新，为中国文艺理论自主知识体系构建作出贡献。

二、新大众文艺中的“大众”、“文艺”以及作为“共同文化”的新大众文艺

如前所述，数字媒介为创作者与接受者的交互作用提供了空前广袤的空间。如今，读者亦是作者，作者亦是读者，文本在作者与读者的双向互动乃至双向消解中诞生。在新大众文艺语境下，“作者—读者”二元对立的消解只是这场文艺变革的冰山一角，“精英—大众”“高雅—低俗”“审美—非审美”等由来已久的二元对立，也正消融在全新文化实践的汪洋大海之中。事实上，数字媒介时代文艺实践对诸种二元对立的拆解，在概念层面体现为“大众”与“文艺”内涵的转变，这提醒我们必须重新审视新大众文艺中“大众”与“文艺”的具体内涵。

在新大众文艺的理论语境中，“大众”应彻底褪去其在引介西方理论历程中被动承担的批判指向，彻底破除在以往使用中或隐或显的“精英—大众”“高雅—低俗”的二元对立。在20世纪上半叶的中国革命语境中，起源于20世纪三十年代左翼运动的“大众”本就与“人民”意蕴相通，共同作为一种政治概念、阶级概念来指称革命的主体。例如，毛泽东在《在延安文艺座谈会上的讲话》一文中，将“大众”与“人民”合用而称“人民大众”，他对“人民大众”的界定是对“文艺为什么人服务”这一问题的经典解答：“最广大的人民，占全人口百分之九十以上的人民，是工人、农民、兵士和城市小资产阶级。”^①由此，“大众”具有革命主体身份，顺理成章地成为文艺主体，是文艺的创作者、传播者、接受者，是文艺服务的唯一对象。

到了20世纪八九十年代，西方理论伴随市场经济浪潮进入我国，在法兰克福学派传统中作为批判标靶的“mass culture”与在伯明翰学派传统中作为中性概念的“popular culture”聚集在“大众文化”之下，赋予“大众”贬义的平庸化、同质化、自我麻痹之“乌合之众”与可褒可贬之“消费主体”的

^① 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第3卷，人民出版社1991年版，第855页。

双重形象。在当时轻“精神”而重“物质”、轻“文化”而重“经济”、扬“大众”而反“精英”的社会历史语境之下，“乌合之众”得到传统知识分子的青睐，即便有以“消费主体”界定“大众”者，也多批判庸俗、随波逐流、自我麻痹的消费主体。这样一来，“大众”就包含了“精英—大众”“高雅—低俗”的二元对立，其全新面孔也在掌握话语权的精英群体中浮现：它是反智、低俗的反映，它是反审美、反艺术的别名，它是艺术和知识精英的反我之镜，作为截然不同的对立面，映衬其卓越自我构型。

在新大众文艺视域中，传统意义上“高雅”的“精英”与“低俗”的“大众”之间不再对立，“后现代”浪潮在理论层面对二元对立的解构在数字媒介中成为现实。一方面，从创作角度看，在数字媒介世界的规则下，熟谙新媒介、掌握新技术的“大众”拥有比传统“精英”更为强大的创作能力，传统意义上立足知识、审美等对“精英”与“大众”的分野不再具备现实效力，精通大众话语、熟稔网络规则的“大众”何尝不是一种“精英”呢？这就导致“精英”与“大众”在数字媒介的审视下平等地彼此观望。另一方面，从接受角度看，因对资本逻辑、流量规则的服膺，对以浏览量、点赞数、评论数、收藏量等数字化指标为直观评价标准的新大众文艺而言，传统“精英”之创作以及表达其知识性、审美性、精神性、艺术性之诉求的创作通常反响稀微、收获寥寥，远不及满足大众之生活化、娱乐化、抽象化等诉求的创作。这导致“精英”向“大众”的自发流动以及二者的交融。总之，在新大众文艺实践场域中，“高”与“低”、“好”与“坏”、“大众”与“精英”正面临深刻的解构与重构，传统意义上“精英”与“大众”的边界轰然崩解，“精英”与“大众”平等地浸润在新大众文艺的海洋里共同创作、共同接受。于是，消解诸种二元对立的“大众”完成了对西方作为批判指向与消费主体之“大众”的扬弃，在更高的层面上复归延安话语传统：其与“人民”的指称范围已大体等同。因此，新大众文艺之“大众”彻底褪去了相较“精英”而言的批判性负重，转而强调其作为历史创造者与社会实践主体的经典性含义，从而在价值导向上与“以人民为中心”的新时代文艺创作导向高度契合。可以说，在某种程度上，新大众文艺就是依托数字媒介的人民文艺，它以“人民性”为根本价值旨归，由人民创作并服务人民。

在新大众文艺语境中，“文艺”应彻底摒除“艺术—非艺术”“审美—非审美”的二元对立，其理论定位及社会功能也应趋近一种指向文化共同体塑造的“共同文化”。众所周知，“文艺”的本义即“文学艺术”，或作为“文

学”与“艺术”的统称。有学者考据，“文艺”一词诞生于我国现代化进程中“用古代以‘文’为核心的艺术体系对接西方以‘艺’为核心的艺术体系”。^①因此，在西方以审美、自律为核心的艺术界定的影响下，“文艺”一词具有无可辩驳的审美本性。在抗战时期的革命和政治语境中，“文艺”则有了鲜明的“文化化”倾向。所谓“文艺”之“文化化”可以从两个层面理解。一是对“文艺”审美维度的剥离，或者说在求美之外更加强调文艺的社会教化与政治宣传职能，将文艺作为动员革命、组织群众的工具。毛泽东旗帜鲜明地指出：“要使文艺很好地成为整个革命机器的一个组成部分，作为团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器，帮助人民同心同德地和敌人作斗争。”^②这里的“文艺”可以理解为文化精英主义离场后的“文化”，在新民主主义革命时期党的领袖对“文艺”的论述代表了党在这一时期对文化工作的部署。当然，这并不是说“文艺”等同于“文化”，而是说文艺作为文化的代表，能够充分发挥文化功能。毛泽东指出：“在‘五四’以来的文化战线上，文学和艺术是一个重要的有成绩的部门。”^③此外，毛泽东直接将“文化”与“文学艺术”并称：“在现在世界上，一切文化或文学艺术都是属于一定的阶级，属于一定的政治路线的。”^④在这里，“文艺”与“文化”显然是意契神合、亲密无间的。二是对文艺作为文化具备的塑造新的文化主体、构建新的社会关系乃至社会结构的文化功能的强调。《在延安文艺座谈会上的讲话》一文强调文艺“为人民服务”，既是对“文艺为什么人”这一问题的回答，也是将文化主体伴随革命主体之转变同步从资产阶级转向人民群众的宣言。文艺因其强大感染力和影响力，责无旁贷地承担起塑造文化主体的责任。《在延安文艺座谈会上的讲话》指出，文艺应“使人民群众惊醒起来，感奋起来，推动人民群众走向团结和斗争，实行改造自己的环境”，^⑤进而祈望乃至

① 张法：《“文艺”一词的产生、流行和意义》，《文艺研究》2012年第5期，第5页。

② 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第3卷，人民出版社1991年版，第848页。

③ 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第3卷，人民出版社1991年版，第847页。

④ 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第3卷，人民出版社1991年版，第865页。

⑤ 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第3卷，人民出版社1991年版，第861页。

构建“新的世界”。^①在这里，文艺凭借其强劲的传播效能与普及能力被期待能够如空气一样无处不在、无时不有，弥漫于文化主体的周围，果真如此，便可期望立足这种共享的文化憧憬新社会、新世界的构建。

对此类问题，雷蒙·威廉斯（Raymond Williams）的理论具备一定参考价值。^②其一，他将在精英主义意义上作为永恒、经典作品集合的“文学”阐释为一种历史的、动态建构的概念，^③并将“文化”表述为“整体的生活方式”，^④是平常的、民主的。这样一来，文学、文化在解神秘化、去审美化历程中与大众化、世俗化浪潮紧密交融。如此意义的“文学”与“文化”与延安话语中的“文艺”与“文化”价值取向类似，即“文学”“文艺”“文化”不再具有独尊超然的审美指向，而主要以其社会面向呈现自身。其二，威廉斯也曾对“共同文化”（common culture）进行阐发。他指出，“我们需要共同文化，这并非为了某种抽象概念，而是因为离开了它我们无法生存下去”，^⑤并且“当论及共同文化时，人们追寻的是一个能够参与贡献、协同建构，并共同创造意义与价值的过程”。^⑥由此，作为“生活方式”的文化被赋予充实的生存论内涵，指向“共同文化”的建构，并诉诸平等的、民主的共同参与。威廉斯进一步指出：“文化既是共同的意义，是全体人民的造物，也是个人意义的载体，它是个人全部投入的个人与社会经验的产

① 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第3卷，人民出版社1991年版，第876页。

② 需要指明的是，我们引入威廉斯的“文化”及“共同文化”理论，并非运用该理论对延安文艺或新大众文艺进行“强制阐释”。毕竟，其“文化”与“共同文化”在内涵指向、实践路径以及结果目标等方面均与延安文艺和新大众文艺存在明显的差异。引入威廉斯的相关理论的主要目的在于汲取其对待“文化”的价值取向，以及其“共同文化”理论对文化之社会功能和未来愿景的期许，这能够为我们审视延安文艺和新大众文艺开辟新的理论视角。

③ 参见[英]雷蒙·威廉斯：《关键词：文化与社会的词汇》，刘建基译，三联书店2005年版，第268~274页。

④ Raymond Williams, *Culture and society, 1780-1950*, Garden City, New York: Doubleday Anchor, 1960, pp.xvi-xvii.

⑤ Raymond Williams, *Culture and society, 1780-1950*, Garden City, New York: Doubleday Anchor, 1960, p.336.

⑥ Raymond Williams, *Resources of hope: Culture, Democracy, Socialism*, London: Verso, 1989, p.38.

物。”^①“共同文化”包含着对未来文化图景的期许，在其中，个体与社会的隔阂被消解、“少数”与“多数”的分化被消弭、创作与接受的壁垒被打破，经由遍撒于生活世界的、作为生活方式的文化，交流和共享生命体验、价值观念以及构想中的“文化共同体”可盼生成。这正是威廉斯“整体的生活方式”文化论的另一层面，有学者指出，威廉斯对“整体”的使用除了通常理解的“日常生活及其完整性的含义外，还指‘共同’的价值和信念，以及一个社会赖以成型的文化基础，其中蕴含着对‘文化共同体’的殷切期待”。^②在威廉斯看来，“文化”蕴含深刻的实践潜力，它能够凝聚社会共识，并实质性地塑造未来的社会形态。这与延安时期中国共产党对“文化”功能的最终期许不谋而合。因此，威廉斯对“文化”及“共同文化”的论述与延安时期对文艺、文化的界定存在一定程度的契合性，可以为观照延安文艺及新大众文艺提供借鉴。

然而，由于威廉斯的“共同文化”理论具有深重的乌托邦色彩，低估了资本主义社会中阶级分化与权力不平等的现实状况，故而屡遭批判，最终在资本主义世界走向失败。而延安文艺因其鲜明的阶级属性以及文化生产总体上呈现的自上而下性，与“共同文化”尚有区隔。真正意义上的“共同文化”只有在阶级平等、文化平等的社会环境中才有可能实现，而数字媒介、人工智能技术带来的接受平等与创作平权为“共同文化”成为现实提供了可能。数智时代的新大众文艺无疑极为贴近威廉斯理想中“共同文化”的文化实践场域。然而，我国当下的社会历史语境终究与威廉斯设想的社会形态有根本不同，当我们以“文化”界说“文艺”，进而赋予新大众文艺以“共同文化”的意味时，无疑应当超越威廉斯的理论框架，对之进行本土化阐发。

作为“共同文化”的新大众文艺，指新大众文艺构建起一个社会成员广泛参与创造、共同享有，并在互动过程中达成认同，进而通向“文化共同体”的意义交流空间。具体而言，将新大众文艺称为“共同文化”，具有以下四个层面的意义。

① Raymond Williams, *Resources of hope: Culture, Democracy, Socialism*, London: Verso, 1989, p.8.

② 金惠敏：《走向差异共同体的文学文化学》，《中国社会科学》2022年第9期，第107页。

第一,“文艺”本体的文化性。相较传统大众文艺,新大众文艺对文艺审美属性的剥离更为彻底,其日常性、社会性特征愈发凸显。可以看到,新大众文艺正作为日常生活方式渗入人民生活,如在通勤途中阅读网络小说、在晚间与朋友组队打游戏,乃至随时随地拍摄、制作以及观看短视频。文艺既不再是正襟危坐的观赏仪式,也不再是技艺繁复的审美制品,而是一种如呼吸般自然的生活组成部分,它充分形塑着当代人的情绪、感觉、认知、思想以及存在方式,促使当今社会呈现自身的样态与风貌。

时至今日,如果说剥离审美性的“文艺”在文化功能之外还有什么“本质”可言的话,那便在于接受层面的精神性。^①也就是说,“文艺”乃诉诸接受者精神需求的人工制品——不管这精神需求是高还是低、是浓烈还是寡淡。若将延安时期的文艺与新大众文艺进行对比就可以发现,延安时期的文艺作品,如《黄河大合唱》、《白毛女》、街头剧与木刻版画等,皆紧密围绕抗日救亡、保家卫国主题,诉诸接受者浓烈、深沉、高涨的民族情绪、家国情感与胜利信念,其精神指向总体上“浓郁”且“深刻”;新大众文艺的精神指向则总体上表现为“繁杂”而“宽泛”,延安文艺同一性的精神主题在这里被碎片化、去中心化、繁杂的精神境况取代,生死存亡的激昂情感也被海量信息的连绵刷取抹平。例如,在短视频上,也许刷到的内容在重要性上已不如刷取动作本身,澎湃情绪的霎时奔涌转换为时间流逝中的静水长流,价值取向也由背负沉重、引发深思调整为反对沉重、拒绝深思。这种价值取向正向传统文艺形态广泛蔓延,如电影、电视剧的“短剧化”与“短视频化”。在这些现象背后,是数字媒介对时代审美与人民精神需求不可阻挡、不可逆转的深度重构,我们已无须比较延安文艺之“浓郁”而“深刻”更好,还是新大众文艺之“繁杂”而“宽泛”更佳,人民群众喜闻乐见才是铁律,二者都可以被视为紧贴时代脉搏、彰显时代“精神”的“人民文艺”。这也提醒我们,与“文艺”走向“文化”及文艺“精神”指向的多维变化相对应,作为文艺批评标准的“审美性”“艺术性”,乃至整个文艺批评体系或许都需要进行一次系统性重构,否则便无法有效地言说与把握新大众文艺。

第二,文艺生产的共创性。传统的文艺生产通常由专业创作群体、专业机构主导,呈现自上而下的特征。与之不同,新大众文艺的组织逻辑遵

^① 此处的“精神”主要指思维与情感两个层面。

循“共创逻辑”。一方面，艺术作品的消费者同时也是艺术的生产者，与传统生产者共同创作，自上而下与自下而上的生产模式相互交织、并行共生。另一方面，新大众文艺创作实现了人机协同与人际共创，这种人际共创正是“共同体”意义生成的基石。总之，新大众文艺的创作主体日益呈现多元化的态势，范围极其广泛，从而使艺术的参与性和民主性得到前所未有的提升。

第三，文本层面的共享性。基于艺术的共同创作而形成的“共同文化”需要一套能够被全体成员识别、理解和运用的符号系统，新大众文艺的文本构成天然具备开放与共享的特质。新大众文艺创造出不计其数的表情包、流行语以及新颖的桥段，这些文化符号能够脱离原生文本，借助数字媒介实现高速流通，并在不断地征引、戏仿或再创作中持续生成意义。如此一来，新大众文艺便构建了一个动态更新、全民深度参与的公共文化领域，为塑造共同体成员之间共同的文化基因与文化归属感提供了可能性。

第四，价值层面的认同性。共同文化的最终旨归是成员之间的情感联结与精神认同，新大众文艺的感受机制为此铺就了康庄大道。在评论区寻获“同道中人”的共鸣与惊喜，在具身化操作中与游戏队友共享笑泪，这些因相似的兴趣、爱好而催生的共同的日常参与、本真的生命体验、真切的情感迸发，为“情感共同体”乃至“生命共同体”的生成创造了切实可能。而当一个个小型“部落”、小型“共同体”鳞次栉比、和谐共生时，一个依托新大众文艺的民族文化共同体便不再遥远。

三、结语

习近平总书记深刻指出，文艺工作者应创作生产更多“思想性、艺术性、观赏性有机统一的优秀作品”，^① 这既为我们识别优秀作品提供了根本遵循，也为新大众文艺的发展指明了方向，即在思想性、艺术性上进行提升。事实上，今天的许多新大众文艺作品创作的确已经在“思想性、艺术性”上实现了不同程度的提升。因此，如果新大众文艺能够在思想性、艺术性层面得到充分的指导，就一定能汇入新时代中国特色社会主义文化的主流，成为弘扬社会主义核心价值观、弘扬正能量的重要力量。

^① 习近平：《在文艺工作座谈会上的讲话》，人民出版社2015年版，第7页。

为此，研究者必须放下审美成见和理论偏见，以积极进取的姿态主动迎接新大众文艺，深入新大众文艺实践现场，在马克思主义文艺理论指导下，不断探索和研究新大众文艺及其理论。此外，在当今时代，线上世界对线下世界的侵占日益明显，相较线下世界，线上世界成为真正的“现实”和更加重要的“真实世界”，人们愈发愿意把时间、情感、生命体验乃至个体存在本身交付给互联网，托付于数字媒介搭建的“快乐老家”。这就使新大众文艺日益成为个体生命中极为重要的经验事实，成为与每个人息息相关的文化家园。因此，对新大众文艺的研究理应成为当下研究的重中之重，理应获得更多关注。

总之，笔者对新大众文艺的内涵予以初步阐述，从“体”“用”两个维度做了基础性的锚定工作。由于新大众文艺优劣共存、美丑兼具、自上而下性与自下而上性皆有、精神指向之高涨与低平兼收，故而笔者将新大众文艺界定为“共同文化”。这并非对其现状的全然肯定，而是意在表明我们期望拥抱什么样的“共同文化”，就应当倡导和弘扬新大众文艺中与之契合的内容，并提高这些内容在新大众文艺中的比重，使新大众文艺切实为构建中华民族共同体贡献力量。当然，资本逻辑、算法霸权等也是新大众文艺研究不应忽视的维度。我们必须秉持实事求是的原则，科学分析上述重要问题，深刻把握新大众文艺的新图景，更好地满足人民对精品文艺与优秀文化的美好期待。

（责任编辑：延 缘）