

中国社会科学院文学研究所
国家社会科学基金资助期刊

文学评论

Literary Review



2025 / 6

习近平文化思想研究阐释专栏

- 习近平文化思想体系中的文艺发展道路阐释 范玉刚 5
- 新时代马克思主义文艺理论创新发展的价值、方法和立场 李媛媛 15

“新大众文艺”专栏

- “新大众诗歌”的历史溯源与当代新变 张清华 26
- “新大众文艺”语境下中国当代文学史的叙述重构 罗长青 37
- 数字化时代的“中国文学经典热”：媒介动因和创造性转化 李玮 46
- “新媒介文艺中国现象”及其对当代文论话语的挑战 单小曦 55

秘响旁通

——儒家思想与西方审美现代性之因缘

- 艺术自主性何以可能？ 周逸群 74
- 卢曼的社会系统论视角

史诗程式新论：基于对口头程式理论的反思 乌·纳钦 83

“无器官身体”与创世神话：兼论神话思维的媒介变迁 饶静 93

关于周树人翻译佚作之探寻 李冬木 102

——以《北极探险记》和《物理新论》为中心

《〈痴华鬢〉题记》与鲁迅的文体思想 郭峰 115

鲁迅杂文“前史”的线索 ——《破恶声论》与“明治青年”	蒋永国 125
“造梦随笔”：俞平伯“三槐”的文体生成机制	苗 帅 134
《小二黑结婚》的戏曲化流变与大众化意义转型	吕仕伟 144
新时代小说与“人境”诗学的当代转化	马佳娜 153
新时代乡土小说与传统道德价值的当代转化 ——以《家山》《金墟》《河山传》为论述中心	史鸣威 164
从仪式用语到文本规范：先秦昏辞的言说结构与意义演化	金方廷 174
“词之为道，智者之事”：况周颐词论中传统人格精神及批评实践	杨柏岭 184
“同文异俗须传信” ——东亚书籍史中的《朝鲜赋》	马铁浩 194
被遮蔽的“奇”与“趣” ——从新见李海观时文佚作《上者为菅窟》管窥《歧路灯》意态	朱 姍 204
清代民间圣谕宣讲与白话短篇小说文体	汪燕岗 214
编后记	224

《文学评论》2025年第6期

出版日期 2025年11月15日

创刊时间 1957年3月

主 编 张重岗

主管单位 中国社会科学院

主办单位 中国社会科学院文学研究所

编辑者 《文学评论》编辑部（北京建国门内大街5号）

电 话 （010）85195452

网 址 wxpl.ajcass.com

ISSN 0511—4683

CN 11—1037/I

国内发行 北京报刊发行局

邮发代号 2—26

国外发行 中国国际图书贸易总公司（北京399信箱）

国外代号 BM24

出 版 者 社会科学文献出版社

印 刷 者 三河市龙林印务有限公司

封面篆刻 庄 林

“新媒介文艺中国现象” 及其对当代文论话语的挑战

单小曦

内容提要 中国新媒介文艺在发展态势、生产模式、文艺类型、主题思想表达等方面都呈现出了不同于西方新媒介文艺的特殊性，此即“新媒介文艺中国现象”。“新媒介文艺中国现象”有其社会历史文化成因，它是中国式现代化中高质量经济建设、数字媒介革命、当代文化生态重构等多方力量共同推动的结果。“新媒介文艺中国现象”的全面袭来，在文艺活动话语、文艺作品话语、文艺主体话语、文艺世界话语、文艺观念话语等方面对当代中国文论提出了全面而严峻的挑战。当代中国文论需要重视面向新媒介文艺实践和体现数字“文化型”根本属性的新媒介文论话语研究，从而更好地紧跟时代步伐，保持理论活力。

关键词 “新媒介文艺中国现象”；当代文论话语；数字“文化型”

不同时代有不同的“新媒介”。进入数字时代，“新媒介是通过‘数字化表征’运作”的媒介^①。换言之，新媒介即数字新媒介的简称。当前，为了强调数字技术的智能性，数字也常被称为“数智”。以数字新媒介（具体表现为数字技术主导下的包括符号、载体、制品、媒体等构成的系统）进行意义生产，是新媒介文艺得以成立的标志。不同于传统书写—印刷的文艺形态，新媒介文艺具有数字“文化型”的根本属性。与西方的新媒介文艺相比较，中国新媒介文艺具有突出的本土特征，也是数字“文化型”的代表性实践。笔者把中国社会历史文化语境中生长出来的具有不同于西方特殊性的新媒介文艺生产现象，称为“新媒介文艺中国现象”。那么，“新媒介文艺中国现象”有哪些具体表现？“新媒介文艺中国现象”的社会历史文化成因何在？“新媒介文艺中国现象”的出现和进一步发展对当代文论话语提出了哪些挑战？对这些问题，中国学界还缺乏专题性讨论和应有研究。

一 “新媒介文艺中国现象”的基本构成

相较于西方新媒介文艺，中国新媒介文艺在发展态势、生产模式、文艺类型、主题思想表达等方面都呈现出了一定的特殊性，它们共同构成了“新媒介文艺中国现象”的基本内容。

在发展态势上，较之问世较早、按部就班、平稳推进的西方新媒介文艺，中国新媒介文艺起步晚，但诞生后即进入了快速发展轨道，短时间内就出现了后来居上情形。迄今世界性的新媒介文艺明显展现出了四大发展阶段：第一，20世纪50—60年代大型计算机阶段。西方出现了使用大型计算机创作音乐、绘画、诗歌等现象。第二，70—80年代的个人计算机阶段。西方一批艺术家开始探索交互性的新媒介前卫艺术，一些艺术机构和高校建立了新媒介艺术实验室，逐步形成小众化的创作圈层。这两个阶段西方新媒介文艺已经显示出不断涌现的趋势，而中国新媒介文艺只有零星探索。第三，90年代至21

^① 尼古拉斯·盖恩、戴维·比尔：《新媒介：关键概念》，刘君、周竞男译，复旦大学出版社2020年版，第7页。

世纪10年代末的互联网阶段。延续上一个阶段并借助互联网的威力，西方各种新媒介文艺形态都获得了一定程度的普及。后期欧美出现了Wattpad、Galatea、Radish Fiction等付费阅读的网络小说平台，新媒介文艺的市场化运作兴起。正是在此阶段，中国新媒介文艺迅猛崛起，并走出了自己的独立发展行情。20世纪90年代至21世纪初，中国早期的网络文学、网络影视、网络动漫、网络游戏等网络大众文艺崭露头角。之后，中国网络用户呈几何级增长，Web2.0带来了UGC（用户生产内容）变革，始于起点中文网的商业平台开始产业化运营，并很快形成了规模化市场。2013年前后，智能手机和移动互联网大发展，以自媒体平台为依托，自媒体短视频文艺汹涌而至，成为了典型的全民共创性新文艺形态。2018年左右微短剧横空出世，几年间席卷全国，并向海外传播。正是在这个发展阶段，中国新媒介文艺借助庞大人口基数和雄厚的基础设施建设，实现了用户规模和产业规模远超出西方的快速扩张。第四，21世纪10年代末以来的生成式人工智能发展阶段。该阶段生成式人工智能全面参与到了网络小说、视频制作、网络游戏等实践中，一种继UGC之后的新型内容生产形式——AIGC（人工智能生产内容）出现了。人工智能将把新媒介文艺带到何处，尚不可预测。不过就目前情况看，这一阶段是在互联网时期发展基础上叠加了生成式人工智能参与产生的结果，中国新媒介文艺的赶超格局并未出现大的改变。总之，中国新媒介文艺晚于西方30多年，却用了不到西方一半的时间，在生产规模和世界影响上都展现出了后来居上态势，这构成了“新媒介文艺中国现象”最宏观和最显在性表现。

在生产模式上，不同于西方新媒介文艺以技术推动下的精英化创作为主导，中国新媒介文艺的主导模式则是网络媒介场景中用户共创。在西方，大型计算机、个人计算机新媒介文艺创作无不体现为技术推动下的文艺和技术精英创作及主导文艺活动的模式，传播影响也主要限于较小的艺术圈层。欧美付费平台上发表的网络小说，尽管也有用户参与的现象，总体上主要延续的还是精英创作并制约用户阅读接受的传统模式。如上，中国新媒介文艺主要受惠于国际互联网的迅猛扩张。与计算机不同，互联网实现了从单线数字技术到复杂多维媒介场景变革。简单地说，网络媒介场景是由网络构建信息呈现、互动规则与感知氛围并影响用户认知与行为的虚拟或虚实结合的情境和场态。应该承认，进入互联网阶段的西方新媒介文艺活动也出现了网络媒介场景，但并未完全改变此前的精英创作主导情况。最初的中国网络文学也不过是精英文学上网而已，与西方无异。但从早期网络媒介场景——网文论坛出现开始，属于广义用户的网文作者代替了精英作家，属于狭义用户的读者粉丝群体地位显著提高，并通过论坛对话形式实质性地参与到网文生产中，一种用户（作者、读者）共创形态开始显现。而21世纪初平台化转型后，网文论坛场景又被“围墙花园”（walled garden）平台场景所取代。在这一场景中，平台以签约方式把网文作者收编进“围墙花园”内，成为为我所用的“园丁”，以各种激励手段把粉丝群体吸引入园，参与“花园”建设。移动互联网铺开，依托微信、B站、抖音等移动网络自媒体平台，“碎片化刷屏+即时互动”成为了短视频文艺场景化生产的突出表现。网络媒介场景中用户共创的生产模式，应该是中国新媒介文艺发展的一个突出表现，也自然构成了“新媒介文艺中国现象”的重要内容之一。

在文艺类型上，不同于西方新媒介文艺的粗略化类型呈现，中国新媒介文艺形成了多层次和纵横交错的类型体系。关于新媒介文艺类型，相对于媒介是创作工具的观念下那种在视觉艺术、听觉艺术、视听艺术和绘画、音乐、文学、影视等前面加上新媒介、数字、网络划分宏观和中观类型的做法，笔者主张依据新媒介具有文艺存在性地位以及它已经打破传统各种类型界限的现实来划分新媒介文艺类型。如果数字媒介系统中的主导媒介——数字技术把新媒介文艺与“旧媒介文艺”区别开来了，就需要从媒介系统中具有次级制约力的媒介因素出发，寻找新媒介文艺宏观类型划分的根据。这样可以把新媒介文艺划分为数字化物质装置制约的新媒介前卫艺术、交互性软件制约的超本文艺、互联网制约的网络大众文艺、自媒体制约的自媒体短视频文艺、人工智能体制约的人工智能文艺等宏观类型。此处要强调的是，中西方新媒介文艺在宏观和中观类型上具有相似性，其差异主要体现在微观层面的类型发展上。以

网络小说为例，西方仅分化出科幻、浪漫爱情、悬疑等主要微观品类。如亚马逊 Kindle Unlimited 平台的热门作品，要么是太空歌剧式的硬科幻，要么是都市背景的浪漫小说。进一步的细小类别上也更为简单。相比之下，微观层面的类型细分及其体现出的强大衍生力则是中国新媒介文艺的显著特征。比如网络小说的“玄幻”类型下，分化出“东方玄幻”“西方玄幻”“高武玄幻”等分支，每个分支再细分出具体的流派。比如东方玄幻包含“洪荒流”“修仙流”“都市玄幻”等，其中“修仙流”又可细分为“凡人流”“系统流”“签到流”等。再如“悬疑”类型下，又可分化出“本格推理”“社会派悬疑”“刑侦纪实”等细致子类，同时还可见到“悬疑+古装”“悬疑+科幻”的微观融合类型。自媒体短视频文艺领域的微观类型同样显著，仅“古风”类型下，就有“汉服变装”“古风舞蹈”“非遗技艺展示”“古装小剧场”等十多种微观形态。中国新媒介文艺通过层级化的类型体系，构建起了兼具包容性与精准度的生产网络，这正是“新媒介文艺中国现象”的另一突出表现。

在主题思想表达上，不同于西方新媒介文艺关于技术的悖论性认知、历史文化资源符号化消费、沉溺表面真实、执着个人主义并陷入困境等状况，中国新媒介文艺则突出了技术赋能、历史活态再生、直面和介入现实、新集体主义价值导向等内容。首先，西方新媒介文艺常在技术或导致人性异化或实现个体自由的认知悖论上摇摆。比如 AIGC 创意短片 *After Life* 描绘数字永生导致的精神崩溃，以“选择权幻觉”揭示数字自由背后的控制逻辑。而在《头号玩家》等作品中，虚拟现实幻境又被构建为逃避现实、实现个人自由的乌托邦。相对而言，中国新媒介文艺也有类似思考，但更多突出了数字技术赋能和催化主题表达的功能。刘嘉颖的加密艺术《一个小目标》通过修改区块链智能合约，设计“扫码即得亿元资产却转瞬归零”的交互实验，使技术成为呈现人性欲望主题的助推器而非直接批判或赞美的对象。其次，西方新媒介文艺在挖掘利用历史与文化资源时，常将其简化为可消费的视听符号。在好莱坞电影《角斗士》中，罗马共和精神、复杂的政治博弈被压缩为个人英雄主义奇观，厚重的社会历史、传统文化被避重就轻地处理为消费符号。相对而言，中国新媒介文艺则更注重文化基因的活态传承与功能转化。新疆尼雅遗址数字大展以《鬼吹灯》为叙事锚点，通过 XR 考古体验重现历史古城的精绝风貌，让观众在虚拟沉浸中领略丝路文明史的灿烂辉煌。作品中的历史、文物、文化传统被数字技术激活，转化为当代精神食粮，与西方符号化的娱乐消费逻辑迥异。再次，西方新媒介文艺对社会现实常表现出艾伦·柯比所批判的沉溺于“表面真实”的倾向，主创者无意再现社会现实，无意经营“艺术真实”，只要“它看起来完全是真实的，那么我们就可以这样认为”^①。中国新媒介文艺低端生产中也存在着这种情况，但对优质的代表性的创作而言，更为突出的是真诚态度，直面与介入现实、回归现实的精神。现实题材的网络小说《大江东去》书写改革阵痛，作品既保持对生活细节的忠实，又揭示社会历史发展的内在逻辑。而对大量优秀幻想题材的创作而言，表面上天马行空，不着边际，却在营造玄幻世界、讲述神奇故事的外壳之下，常常隐含着现实投射和伦理关怀。比如《将夜》写的是修真故事，其中却暗藏现实社会改革对立双方的博弈，等等。最后，西方新媒介文艺延续了启蒙以来对个体价值的尊崇并展现数字时代的困境。比如西方更为推崇加密艺术（NFT），因为它以区块链技术强化了个体确权。而“超戏剧”（hyperdrama）实验通过表面上赋予观众选择剧情的自由、实则被置于预设框架内无法形成真正突破的设计，揭示了数字时代个人主义遭遇的困境。对此，中国新媒介文艺试图探索“新集体主义”价值观和将个体命运融入社会实践的破局路径。《在精神病院学斩神》中的主角林七夜，起初“为守护家人而战”，最终将个人复仇行为转化为守护人类文明的集体主义行动。微短剧《燎原之重回 1938》主角马帅历经无数次死亡循环，从个体本能求生者觉醒为爱国者，剧作将家国情怀从抽象概念变为支撑人物行

^① Alan Kirby, *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*, New York: the Continuum International Publishing Group Inc, 2009, p. 141.

动的内在动力。这些设计解构了技术或导向个体异化或导向自由的西式范式，确立了新集体主义、技术推动个体融入社会实践以获取人生价值的新逻辑。

二 “新媒介文艺中国现象”的社会文化成因

人类历史上任何一次较大文艺现象的生成与发展，无不是某种特定社会历史文化多种因素合力的产物。“新媒介文艺中国现象”是中国式现代化中高质量经济建设、数字媒介革命、当代文化生态重构等多方力量共同推动的结果。

构成中国式现代化核心内容的高质量经济建设，或直接或间接为“新媒介文艺中国现象”的形成提供了坚实的物质基础。马克思主义历史唯物论的一个基本观点认为：“物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程。”^①新媒介文艺活动所必须的物质依托是计算机硬件、网络光纤、移动网络基站、数智化仪器和装置等各种基础设施和终端设备。这些设施、设备的生产不仅需要高科技牵引，更需要现代社会生产发展到一定历史阶段并积累起强大经济实力作为后盾。这也是为什么新媒介文艺从经济发达的西方起步的基本原因。中国改革开放前的经济水平无法满足这一要求，而中国式现代化中高质而快速的经济建设，与中国新媒介文艺短时间快速崛起并形成后发优势，大致形成了同构关系。近年来中国开展的“新基建”并不直接服务于新媒介文艺，但以5G、物联网、工业互联网、卫星互联网为代表的通信网络基础设施，以人工智能、云计算、区块链等为代表的新技术基础设施，以数据中心、智能计算中心为代表的算力基础设施等有效建设，在满足新一轮产业升级和社会经济文化发展的同时，也自然实现了中国新媒介文艺生产、传播硬件建设的更新换代，为其长足发展和智能化升级铺平了道路。

中国经济增长和社会发展为中国新媒介文艺庞大文艺主体的生成准备了客观条件。目前中国具有世界上最庞大的互联网用户群体，当这些用户在日常生活中的某一时刻走进新媒介空间，沉浸于文艺创作制作、欣赏接受活动时，就成为新媒介文艺活动主体。关键在于，文艺活动之所以能够发生，往往需要一个从日常生活主体向文艺主体转变的客观物质条件——主体解决生活温饱并拥有马克思所说的“自由时间”^②。将改革开放40多年特别是近20年来中国城乡居民持续增收、贫困人口减少的现实和他们在互联网上文艺活跃度放在一起分析，不难看出，中国超11亿网民和动辄几个亿不同种类的网络文艺用户，尽管多数还不够富裕，但已经拥有了上述两个成为文艺主体的一般性客观条件。需要指出的是，中国新媒介文艺主体与西方发达国家的主体不同：一方面，数量庞大的他们具备了成为文艺主体的物质条件；另一方面，除了沿海地区少数人群外，他们中的大多数并非后工业社会或消费社会中的一员。尽管他们也受到了消费文化的冲击，但总体上他们的思想基础和文化视野还主要是现代性的或更具体的数字现代性的，因此才使中国新媒介文艺突出了技术赋能、历史活态再生、直面和介入现实、新集体主义价值导向等不同于西方那种具有后现代特征的思想主题。

中国市场经济性质的物质生产方式、运行机制渗入并内化到中国新媒介文艺活动中，对其生产独特性形成了深度规约和强力建构。在本雅明、威廉斯等“经济的”马克思主义文论家看来，“其实并不存在什么领域、什么世界、什么上层建筑，存在的只是带有特定条件和特定目的的、多样的、变化着的

^① 《马克思恩格斯选集》第2卷，中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局译，人民出版社1972年版，第82页。

^② 马克思认为，“自由时间，可以支配的时间，就是财富本身：一部分用于消费产品，一部分用于从事自由活动，这种自由活动不象劳动那样是在必须实现的外在目的的压力下决定的”。参见《马克思恩格斯全集》第26卷第3册，中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局译，人民出版社1974年版，第282页。

生产实践”^①。中国新媒介文艺从始至终一直渗透着社会主义市场经济“两只手”相结合的运行机制及其带来的生产性质。这里的市场从一般性的商品交易场所演变为特殊商品——文艺的交易场所，并常常具体落实到网络平台上和数字空间中。文化市场这只“看不见的手”成为中国新媒介文艺生产各种资源的主要配置手段，其绩效也首先需要经受这一特殊市场的检验。而作为“看得见的手”的政府调控也由一般的行政手段具体化为特殊的文艺外部制度的规约行为。文艺外部制度以法律为基础，以主流意识形态和道德伦理、人文精神等相互博弈、妥协而成的综合力量，对文艺加以规训。在中国新媒介文艺活动中，文化市场作用和外部制度作用如影随形，共同进退。而这种物质性生产方式和制度规约，正是中国新媒介文艺关注并介入现实、走向新集体主义等特征的深层动因。

中国的四次数字媒介革命催动了“旧媒介文艺”向新媒介文艺转型，并不断建构着中国新媒介文艺的特殊性。

中国第一次数字媒介革命即计算机研发始于20世纪50年代。计算机的问世为中国新媒介文艺的早期发生创造了物质条件。不过，无论是技术突破，还是发展速度，此阶段中国的计算机研发都无法和西方发达国家相比，这也是为什么中国新媒介文艺在第一和第二个发展阶段只有零星探索的技术成因。1987年，中国第一个电子邮件节点建成，拉开了数字媒介第二次革命——互联网革命的序幕。1994年北京、上海开通了两条64K国际专线，中国成为世界上真正拥有全功能互联网的第77个国家。此后，“我国进入了第一代互联网时代”^②。如上，互联网是中国新媒介文艺发展的核心技术动力。国际互联网的开通，或者是引渡已经成型于海外的文艺样式，或者输入海外模式，一夜之间中国新媒介文艺便浮出历史地表，并很快与世界性新媒介文艺站在了同一高度的平台之上，从此踏上了追赶西方的征程。如果没有互联网的快速发展以及后来的全面铺开，中国新媒介文艺不会出现后来居上态势，也无法形成从网文论坛到“围墙花园”平台的媒介场景变革和较为成熟的网络媒介场景中用户共创生产模式。

2008年之后，中国数字媒介开始了第三次革命——移动互联网革命。移动互联网萌芽于2000年左右。始于3G，快速发展于4G和5G，移动网速显著提高、应用场景极大丰富，中国全面进入移动互联网时代。在移动互联网语境下，网络终端可以随身携带，摆脱物质场所的人际交流和信息获取才成为可能，新媒介文艺才切实地融入了人们的日常生活，自媒体化生产、传播也才可以成为常态。也正因如此，才形成了自媒体短视频文艺那种“碎片化刷屏+即时互动”的移动网络媒介场景新特征。

2017年前后，中国数字媒介开启了第四次革命——媒介智能化革命。这也正是中西方新媒介文艺进入第四个发展阶段——生成式人工智能阶段的时间点。这次革命以大数据、5G、物联网、虚拟现实特别是生成式人工智能等为基石，人类社会精神生产走向了数智生产。在这种生产活动中，公共云、5G和物联网相当于新的基础设施，大数据相当于新的生产资料（有人将之比喻为“新一代石油”），人工智能相当于新的拟“生产主体”，虚拟现实/增强现实/扩展现实等既是新的生产环境，也是新的生产手段。此轮媒介智能化浪潮，也正在把中国社会送进Web3.0的大门。Web3.0带来的去平台中心化将给新媒介文艺活动带来传统时代难以想象的变化。这次的媒介智能化革命，美国仍占据技术优势，而中国也做到了紧随其后。比如在最新的大语言模型排名中，gemini和chatGPT新版处于领先地位，而中国的通义千问、kimi-k2和deepseek-r1也位于前列，特别是在开源模型中后两者名列前茅。这在技术条件上保障了此阶段中国新媒介文艺的进一步发展。

当代中国文化生态重构，为中国新媒介文艺发生发展提供了文化动力。在中国当代文化生产场中，改革开放前的一个较长时期内，表现以计划经济体制要求和“文艺为政治服务”等为内容或尺度的主流

^① 雷蒙德·威廉斯：《马克思主义与文学》，王尔勃、周莉译，河南大学出版社2008年版，第102页。

^② 彭兰：《花环与荆棘——中国网络媒体的第一个十年》，清华大学出版社2005年版，第20页。

意识形态话语，压抑了来自五四时期的精英启蒙话语、民间通俗话语和传统文化话语。20世纪80年代的中国“以一种颇为特异的时空叙述，将这一转折的年代再度定位为‘启蒙’的时代”^①。在主流意识形态支持下，精英启蒙文化从被抑制和潜伏状态，走向了当代文化生产场的前台。一时间，现代性的主体理性、精神独立、人道主义、人文价值等启蒙话语成为全民价值观。此时精英启蒙话语与主流意识形态话语联合统治民间通俗文化、传统文化和刚刚萌芽的商业性大众文化的文化生产场得以形成，这种文化生产场的土壤难以生长出新媒介文艺的秧苗。

80年代中后期至90年代初，当代大众文化第一波——流行音乐、通俗歌曲、畅销小说、电视文化、家庭录像、音像制品、MTV、卡拉OK、商业演出、时装模特表演、体育竞赛等，已经从沿海发达地区和内陆大都市开始并很快席卷了大半个中国。Web1.0时代，依托网络发展起来的各类新媒介文艺形式和其他各种网络文化、亚文化形态汇入其中，中国当代大众文化业已成为全民参与的时代文化主潮。大众文化的媒介生产和消费之维，使它抹平了现实中物质条件的差异而大大扩展了范围。例如偏远农村和经济落后地区的人们没有条件出入高档歌剧院、音乐厅、展览馆等进行现场文化消费，但可以通过媒介渠道进行符号性的影音形态的消费，这是大众媒介成就大众文化的重要表现。

大众文化的兴起和狂飙突进，给80年代精英启蒙文化统治下的文化结构和文化生态格局带来了巨大挑战。现代性的启蒙价值观遭遇了文化商品化的冲击，作为文化主体的精英知识分子纷纷放弃精英启蒙立场，“下海”、转型、退败、逃离。精英启蒙话语阵地不断失守，一大部分严肃报纸、期刊也从国家事业体制剥离出来，被迫“市场化”，有的转型为大众读物，有的就此消亡。为了适应新的发展形势，主流意识形态开始调整策略，不断引导大众文化生产、倡导传统文化复兴、培育民间文化再造，以促进文化多元发展。此外，当代大众文化本身也对中国新媒介文艺发展构成了更为紧密、更为直接的影响。一方面，当代大众文化构成了中国新媒介文艺与宏观文化背景之间的中观性环境；另一方面，中国新媒介文艺也常常是当代大众文化的一种具体表现形式。大众文化对自上而下的灌输型文化和自下而上的对抗型文化形成了双向包容，它本身也是多种文化“妥协平衡”（compromise equilibrium）的场所^②，“这一过程既是历时性的（在某一时期被贴上‘大众文化’标签的文化，在另一时期也许就成了其他文化），又是共时性的（无论在哪个特定的历史时期，大众文化都在‘抵抗’与‘收编’之间游弋）”^③。因此，无论是作为中观性文化语境发挥作用，还是作为其文化母体的基因遗传，大众文化的这种性质都使中国新媒介文艺共时层面上交融着多种文化类型，历时层面上多种文化相互切换，不断吸纳各种文化属性，成为了与此前各种文艺形式都不相同的存在。

总之，90年代末之后，主流意识形态话语调停下的精英文化、传统文化、民间文化、大众文化多元共生局面，为中国新媒介文艺提供了发育环境，也为中国新媒介文艺多元主题表达和形成多层次纵横交错类型体系提供了文化滋养。

三 “新媒介文艺中国现象”对当代文论话语的挑战

应对文艺发展现实，解释当代文艺现象，是当代文艺理论的内在规定和重要使命。然而，以当代文论话语阐释“新媒介文艺中国现象”体现出诸多不当。无论从基本范畴、核心命题、理论体系，还是

① 戴锦华：《隐性书写——90年代中国文化研究》，江苏人民出版社1999年版，第42页。

② Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, ed. and trans. by Quentin Hoare and Geoffrey Nowell Smith, London: Lawrence & Wishart, 1999, p. 373.

③ 约翰·斯道雷：《文化理论与大众文化导论》，常江译，北京大学出版社2010年版，第13页。

话语形态、话语范式、“话语网络”等各个层面，“新媒介文艺中国现象”都对当代文论话语提出了严峻挑战。下面以点带面仅从几个重要命题出发加以阐述。

一是数字新媒介凸显与平台化对当代文艺活动论话语的挑战。在当代中国文论话语中，文艺活动常常被描述为由作品、作家、世界、读者四个要素构成的流动过程和反馈过程。一个时期来，笔者一直坚持媒介也是文艺活动不可或缺的“第五要素”^①。在现实的文艺活动中，正是媒介要素发挥了连接、聚集、接合功能，把其他各要素连接成体，才使流动过程和反馈过程得以形成。“新媒介文艺中国现象”不断提醒我们，新媒介前卫艺术的艺术性正是数字技术主导下物理场地、设施、设备等协同完成的。超文本文艺必然也以数字超文本技术为先导，依托链、节点、网络以及以此为物质基础的交互软件，才能付诸实践。网络类型小说、网络大电影、网络动漫、网络游戏等文艺活动，之所以成为了网络大众文艺，其先决条件就是互联网走进了千家万户，使每一个用户都可能成为这些文艺形式的消费者。自媒体短视频文艺与人工智能文艺的情况也大致类同。与此同时，当前“新媒介文艺中国现象”中一个突出情况是媒介平台化。数字新媒介大规模普及之前，文艺平台还只是一个信息传播环节，对文艺活动的制约比较有限。而新媒介平台对作品、主体、世界、意义生产过程等诸多方面都发生着重大的影响。Web1.0时代的电子布告栏和网站实现了文艺信息的即时快捷传播，也打破了传统文艺“把关人”的权力限制。Web2.0时代，播放式传播让位给了交互性传播。同时资本介入“围墙花园”平台带来了“专业生产内容”“职业生产内容”“用户生产内容”之间的结合和流转，大大解放了文艺生产力。但另一方面，它又完成了一次人类信息传播的“再中心化”，使原来精英文艺家、批评家、把关人占据的中心转变为集大成式的平台中心。Web3.0以区块链为底层技术，其使命是拆除“围墙花园”，走向文艺意义生产和消费的开源共享。当代文艺活动论话语轻视、忽视甚至盲视数字新媒介凸显及其平台化给文艺活动带来的巨大变化，而这样的活动论话语对新媒介文艺活动是不健全的甚至不成立的。

二是新媒介文艺作品的“文本—界面—数字物”存在方式及其对当代文艺作品论、文本论话语的挑战。在吸收广义浪漫主义的伟大作家神圣造物、现象学的“纯粹意向性构成”^②、阐释学的作家与接受者意识双向建构等众多作品思想基础上，中国当代学界提出了“艺术品是人工制品而不是自然物”“艺术品是精神产品而不是物质产品”等观点^③。而从结构主义到后结构主义，都主张以文本代替作品，原因是作品概念蕴含着作者中心、完成性和静态化的物化成果理念。“新媒介文艺中国现象”中突出了用户地位和参与生产的功能，显然标举独立自主体的作品观和文本观都已经不适合了。后来超文本理论将文本描述为符号能指游戏或无边界的立体化网络，但在具体的新媒介文艺生产中，用户实际面对的不可能是无边无际的符号能指，必然是可知觉、可感触到的有边界的具体现象。笔者认为，新媒介文艺作品形成了“文本—界面—数字物”存在方式。首先，新媒介文艺作品是以相应的本文或超文本形式呈现的，但它并不总是无边无际的，而常常是进入数字交互界面并被其划定界限的具体文本。其次，新媒介文艺作品是以相应的数字交互界面形式呈现的。在新媒介文艺作品中，文本与界面完全不同于传统文本与书籍等制品媒介的关系，后者是隔阂的，在前者中数字技术已经将文本和界面之间的隔阂破除了，符号文本与制品媒介融通在了一起。最后，新媒介文艺作品是以“数字物”（digital objects）的形式呈现的。数字化的信息生产将原来的原子性物质材料通过采样和量化处理为程序性的模块。新媒介文艺作品就是以符号文本、界面、数字物构成的三重性存在。当代文艺作品话语、文本话语都无法对此做

① 单小曦：《论五要素文学活动范式的建构——电子传媒时代文学理论范式研究之二》，《社会科学研究》2009年第1期。

② 罗曼·英加登：《对文学的艺术作品的认识》，陈燕谷、晓未译，中国文联出版公司1988年版，第12页。

③ 朱立元：《美的感悟》，华东师范大学出版社2001年版，第213—215页。

出充分的解释。

三是新媒介文艺多元主体、拟主体的“行动者”身份对当代文论主体论话语的挑战。当代文艺主体论话语中的主体形态亦即文艺活动中具有主动性、能动性的人类个体，他们具有稳定的身份或角色，包括创作者、传播者、接受者、批评家等，文艺主体性即文艺活动中建立在一般主体性基础上的各种文艺创造、生产、欣赏、批评的能动性和能力。以中国新媒介文艺为代表的新媒介文艺实践突破了这种文艺主体论话语。首先，新媒介文艺活动中人类主体的存在状况发生了重大变化：第一，个体性主体成为了一种不稳定的、不确定的、流动的存在者。人“不再是一个主体的个体，因为它不再像从外部而来似的与世界对向而立，而是作为电路中一个点在机器中运转”^①。第二，出现了新的文艺主体角色，比如超文本文艺中出现了兼具创作者和接受者身份和功能的“写读者”(wreader)^②，今天更为广泛的新媒介文艺生产中还有已经获得与传统文艺家平权地位的“用户生产者”。第三，人类个体主体地位在不断降低或降维。今天人类主体给人工智能体打下手的现象，已经非常普遍。其次，在人类主体之外诞生了各种“拟主体”形态。它们都是“行动者网络”中的“行动者”。笔者认为，新媒介文艺活动中诞生了众多类“拟主体”，最典型的有赛博格后人类、人工智能体、数字化身、虚拟人等，它们和人类各种生产主体一起成为了新媒介文艺活动中的“行动者”。原来的主体性问题也转变为行动者的行动性问题。此行动性不再局限于理性、感性等人类意识特性，还有媒介之媒介性、物之物性，以及人一媒介一物的现场涌现性。这种现实情况，早已突破了当代文艺主体论话语范畴，建构出一种能够解释新媒介文艺主体变化和把众多“拟主体”包含其中的新媒介文艺行动者话语势在必行。

四是“元宇宙”要素的开启及其对当代文艺世界论话语的挑战。文艺活动以世界为生产资源，世界是文艺活动的基本要素之一。关于文艺世界要素的研究和言说自然构成了当代文论话语的重要内容。在柏拉图文论中，较早出现了“可感的”现实世界和“可知的”客观精神世界(“理念形式”)，它们是文艺模仿的对象。18世纪之后的浪漫主义直到20世纪初的表现主义，都把人的主观精神世界视为文艺创造的依据和来源。20世纪下半叶波普尔以“物理状态的世界”“意识状态的世界”“客观知识的世界”三个世界说，对包括文艺世界要素在内的世界研究予以总结^③。显然这些研究尚未考虑到媒介技术对世界的再造问题。媒介生态学派从各个角度对媒介创建媒介环境(信息世界)进行了深入研究。针对早期电子媒介带来的后果，鲍德里亚提出了“仿真”世界说。而当数字媒介介入后，媒介再造世界进一步发展为了数字虚拟世界或虚拟现实。有学者把这个数字虚拟世界称为继波普尔三个世界之后的第四世界^④。不过，立足于当下的数字技术对世界的建构现实，上述所有世界话语都没有“元宇宙”话语更能充分说明文艺世界要素的新变。近年来，网络链接与计算技术、数字孪生技术、高仿真交互技术、人工智能技术、区块链和NFT技术等多种技术群组合发力，一方面把原来的虚拟世界升级为高度融入性和智能化多种类型组合在一起的数字仿真世界，另一方面，这一智能仿真世界与现实世界叠加在一起，形成了可以即时出入和切换的互动融生关系。此即虚实叠加、虚实互动、虚实融生的世界，被称为“元宇宙”。今天的新媒介文艺就是以这种“元宇宙”为世界要素的生产实践活动。新媒介文艺“元宇宙”要素的出现向传统的文艺世界论话语提出严重挑战。

① 马克·波斯特：《互联网怎么了？》，易容译，河南大学出版社2010年版，第17页。

② George P.Landow, *Hypertext 2.0: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore and London: the Johns Hopkins University Press, 1997, p. 17.

③ 参见卡尔·波普尔《客观知识——一个进化论的研究》，舒炜光等译，上海译文出版社1987年版，第123—136页。

④ 参见张之沧《从世界1到世界4》，《自然辩证法研究》2001年第12期。

五是“媒介论”文艺观对当代诸种文艺观话语的挑战。“媒介论”文艺观是相对于传统的再现论（包括模仿论、表现论、反映论等）、接受论、形式论、间性论、事件论等诸多文艺观而言的。无论是再现论、接受论还是文本论，都局限于一个要素或有限地涉及几个要素关系来阐释文艺意义生成问题，这对新媒介文艺特别是中国新媒介文艺的现实而言，有着难以克服的片面性和局限性。间性论和事件论看中活动整体的关联性，这是对上述几种文艺观的突破。但间性论和事件论所默认的存在者之间的直接关系或直达关系，是否就是世界的源初性存在？“媒介论”文艺观所依据的媒介存在论也从存在者中间切入思考世界如何存在的问题，但并不止步于间性空间，认为源初世界不是主/客模式的，也不是间性模式的，而是比直接性、直达性更为根本的间接性或媒介性的。所谓“直接性”不过是以媒介性为基础的第二性存在。世界上任何存在者都是处于其他存在之间的存在者，之间性或居间性及其带出的连接、聚集、接合、转译（translation）等媒介性，才是存在者的第一性。当存在者走向“自持自立”，同时媒介性功能得以发挥，存在者之间形成了相互媒介化的存在状态，“存在”本身得以“显一隐”（敞开和遮蔽双向发生着）。进入数字新媒介时代，存在者之间的媒介性关系被数字技术进一步激活，其存在之“显一隐”也进一步加剧。新媒介文艺是依托存在者之间数字化媒介性存在关系、身处“杂合体网络”环境、面向“元宇宙”世界由各种行动者进行的“转译”活动，文艺意义不单单来自于创作者、接受者、作品形式等实体要素的单独生产或有限的联合生产，也不能在诸多“实体间”凭空产生，而应该是审美性“转译”活动中所有行动者亦即转译者（mediator）的共同创造。

从笔者倡导的媒介文艺学视角看，包括文学艺术在内的人类文化发展变迁离不开不同时代媒介的推动。换言之，不同时代的媒介系统参与了不同“文化型”的建构。当前，人类正在经历从书写—印刷“文化型”向数字“文化型”的转型关键期。如果说，学界一般所言的经典文学艺术是书写—印刷“文化型”的代表，那么，新媒介文艺就是数字“文化型”的先锋。当代中国文论话语自然要建立在古今中外文学艺术发展的现实基础之上，是关于人类文学艺术现象特别是经典文艺现象的理论总结，同时还是广泛吸收古今中外文论话语资源进行综合创造的产物。而“新媒介文艺中国现象”在发展态势、生产模式、文艺类型、主题思想表达等各方面不仅突出了中国本土特色，也更加彰显了数字“文化型”的独特性。当代中国文论话语除了个别内容来自中国古代文论话语资源外，主要是“五四”以来受西方影响的现代文论发展到当代的产物。而中国古代文论是建立在具有书写文化性质的古代文艺发展基础上的；中国现代文论是建立在西方和受西方影响的具有印刷文化性质的中国现代文艺发展基础上的。换言之，当代中国文论话语具有书写—印刷“文化型”的根本属性。今天，当代中国文论话语严重滞后于数字媒介时代文艺发展现实，还未来得及吸纳属于数字“文化型”的新媒介文艺活动经验和规律，其中的文艺活动话语、文艺作品话语、文艺主体话语、文艺世界话语、文艺观话语等都是从属于书写—印刷“文化型”的，因此，也难以对作为数字“文化型”典型形态的中国新媒介文艺实践予以充分合理解释。当代中国文论需要重视面向新媒介文艺实践的新媒介文论话语研究与建构，从而更好地跟紧时代步伐，保持理论活力。

[本文系浙江省高质量哲学社会科学重点研究基地重大项目“生成式人工智能（GAI）时代的新媒介文艺批评变革研究”（2025JDKT092）的阶段性研究成果]

[作者单位：杭州师范大学人文学院、文艺批评研究院]

责任编辑：何兰芳