再谈新大众文艺：劳者何以歌其事

□赵月斌

文学史上有些重要节点，往往不在于某部作品，而在于一种新的文学现象得以倡扬。第九届鲁迅文学奖的揭晓，正是新大众文艺凭其创作实绩与理论自觉，成功汇入文学主流的有力印证：诗歌奖授予外卖骑手王计兵的诗集《低处飞行》，文学理论评论奖则授予卓今的《劳者歌其事——新大众文艺与文学精神的重构》。

一为劳动者写作的实践样本，一为对这一文学现象的理论回应，二者同获鲁迅文学奖，既标志着新大众文艺在创作现场获得权威认可，也昭示其在文学评价体系中开始完成自我确认。

“劳者歌其事”，意味着长期被忽视的普通劳动者获得了表达自身的主体资格，也回应了当代文学版图正在发生的变化——生活现场正在重新进入文学中心。但是文学史同样证明，进入文学并不等于创造文学，拥有经验并不等于完成文学。

“鲁奖”的肯定，确认的是经验作为文学资源的合法性，却不能自动赋予经验以审美高度。当“劳者歌其事”从古老命题转化为当代文学现象，新大众文艺要向高处腾跃，就不能止步于一己之悲欢，而应自觉贴近“国之大者”，在个体命运与国家发展的共振中突破经验的局限。

所谓经验化写作，并非特指重视经验本身，而是指在某些写作中，经验逐渐成为唯一的合法性依据：写作者沉浸于自身经历，却缺少对经验进行重新发现、重新理解和诗性转换的能力。“我写我在”解决的是主体进入文学的问题，而“我思我在”“我理解我在”，才关涉文学的纵深。经验如果不能被重新审视，便可能由富矿变为围城，使写作停留于自我表现，而难以进入更广阔的社会经验。

纵观一些新大众文艺作品，虽然植根现实生活，却容易形成相对固定的经验模式：乡村与乡愁相连，劳动与艰辛相连，家庭与温情相连，苦难最终归于坚韧与抚慰。这种表达带着第一手的生活温度，也延续了中国文学重视伦理传统的特点，固然自有其价值。但文学不是亦步亦趋的经验复制，因为生活从来不是现成的答案，而是不断生成的一道道谜题。

同样是乡土经验，鲁迅写鲁镇，关注的并非故乡风物本身，而是故乡为何变得陌生，人为何在社会变迁中渐生隔膜；莫言书写高密东北乡，也并非为了展示地域奇观，而是借一片土地呈现历史、欲望与生命处境的撕扯纠缠。地方经验之所以能够成为普遍的文学经验，不在于它的特殊性，而在于它能否打开更广阔的精神空间。

因此，新大众文艺亟待完成的，是从“经验呈现”走向“经验发现”。当前一些优秀写作者或多或少显露了突破的可能。王计兵在诗中咀嚼数字时代劳动者的生存状态，将外卖骑手的日常转化为对现代生活节奏的痛切感受；陈年喜从矿山爆破经验出发，写出了劳动、尊严与个体价值之间的深层关联；王峰则将飞行经验转化为对现代流动社会的诗性观察。他们的特殊之处，在于经验并未止步于职业姿态，而是成为洞见时代的锐利切口。

以“外卖诗人”“矿工诗人”“家政写作者”等身份进入公众视野的创作者，还应警惕个体经验被简单符号化——外卖对应奔波，矿井对应伤痛，服务劳动对应辛劳，当职业身份成为作品唯一的意义来源，文学便容易滑向“现象展示”，而不是“发掘真相”。

真正具有文学自觉的写作者，不会停留于“发生了什么”，而会继续追问“为什么发生”。艾略特在《传统与个人才能》中认为，诗并非情感的直接宣泄，而是个人经验的审美构形。对于新大众文艺而言，“事”不能只是生活记录，“人”也不能只是经历的承载者，它们需要进入更深的历史和社会结构之中，实现从记录到阐释的转变。

经验之外，新大众文艺更需建立更宏阔的处境意识。基层生活包含丰富的伦理传统，责任、亲情、善良、坚守构成许多作品的价值底色。但文学并不是刻板的道德评判。伦理追求确定，文学追求理解。一个离乡者未必是忘恩负义，也可能是在时代变化中寻找自身位置；一个失败者未必只是个人选择的结果，也可能承受着结构性的戕害。

比如萧红的《生死场》。小说没有把乡土人物塑造成单纯的受难者，也没有停留于催泪的悲情叙事，而是在东北乡村的日常生活中，呈现个体如何被贫困、传统秩序和时代暴力共同塑造。王婆、金枝、月英等人物的命运，并非只是个人悲剧，而是社会结构作用于个体的结果。萧红关注的，不只是“他们经历了什么”，更是“他们为何如此生活”。这种超越道德判断、进入生存处境的写作，对于当今的新大众文艺尤具启发意义。

鲁迅笔下的祥林嫂同样如此。她的悲剧并非只是个人遭遇，而是旧制度、旧伦理和社会关系共同裹挟的结果。只有看到人物背后的生成逻辑，看到身份之下的具体处境，才能突破简单的二元定式，使“劳者”之歌超越职业和阶层标签，触及人性的深层肌理。

此外，新大众文艺还需要完成地方经验的时代化表达。今天的乡村、家庭和个体，并不是封闭的地方存在，而是深处于技术变革、人口流动和社会转型之中。一个村庄的空心化，一段婚姻关系的波动，一场代际冲突，背后都关联着更广泛的时代症候。卡夫卡没有直接描写什么重大事件，却通过个体面对庞大体制时的压迫感，揭示现代社会的精神困境。李娟笔下的阿勒泰，记录的也并非只是一个遥远地区的风物，而是在细微生活中呈现传统与现代、边地与世界之间的张力关系。他们的城堡和草原足以表明，文学不是故步自封，而是借一隅窥见世界。

对于“劳者歌其事”而言，不是让劳动者弹铗作唱，而是通过自己的经历照见这个时代。劳动者书写的不只是脚下的一方土地，也是这片土地在现代化进程中的跌宕起伏。唯其如此，个体叙事才能折射出时代的辉光。

经验绝非文学的终点，而是文学的起跑线。从“歌其事”到“探其义”，从经验记录到经验阐释，从身份代言到时代叩问，当是新大众文艺走向成熟的攀升之路。劳者何以歌其事？关键在于一个个拿起笔的“歌者”，能否在自己的经验深处，发现与“我”息息相关的“无穷的远方”和“无数的人们”。

▼新大众文艺创作者（自上而下）：外卖员王计兵、矿工陈年喜、家政工李文丽。



让艺术成为一种生活能力

□顾群业

新大众文艺理论揭示了一个正在发生的深刻变化：艺术的成就价值与接受价值，正从彼此分离走向相互贯通。

过去，艺术价值往往由外部评价体系赋予，作品需要经过专业机构的遴选、认证与传播，才能进入公共视野。如今，当人们不再只是被动接受既定的价值判断，而是允许价值从每一次平凡而真实的创作中自然涌现，艺术便不再只是少数人生产、由专业体系确认后再提供给公众的特殊产品，而逐渐成为每个人组织经验、表达情感、理解世界和确认自我的日常方式。

当然，成就价值与接受价值的贯通，并不意味着前者可以完全取代后者；“发布即完成”也不意味着作品从此无须接受他者、社会与历史的检验。更准确地说，数智时代改变的是艺术价值发生的顺序及其分配机制。创作首先在个体内部获得某种完成：通过表达整理经验、安放情感，并由此确认自身存在的意义。随后，作品借助分享、互动、传播与再创作进入公共空间，在与他者的相遇中不断生成新的意义。自我接受构成艺术价值的起点，公共接受则依然是艺术获得社会性、历史性与批判性的必要过程。

因此，新大众文艺并非要取代传统艺术生态，而是在推动艺术生态重新分层、彼此连接。在这一新的结构中，日常创作承担着个体表达、自我疗愈和经验记录的功能；专业创作继续承担深度思考、形式探索与社会批判的责任；公共传播则把无数分散的个体经验汇聚起来，转化为可以被感知、被讨论的时代情绪与社会叙事。与之相应，批评和教育也不应再以筛选谁有资格成为艺术家为主要目标，而应帮助人们理解媒介机制、辨识算法影响、建立审美判断，使自我表达真正走向交流、理解与共鸣。

由此看来，数智时代被重新定义的，不仅是创作主体的范围，更是艺术发生的方式。艺术不再必然以一件稳定、封闭、等待鉴定的作品为终点，而可以表现为一个持续展开、不断生成的过程。它从个体感受出发，借助技术获得形态，在发布中得到初步确认，在他者的回应中形成公共性，又在持续的传播、阐释与再创作中延展自身。作品不再只是静止的结果，也是关系的起点；创作不只是制造一个对象，更是在建立人与自我、人与他者、人与时代之间的联系。

在这一过程中，叙事能力也获得了新的含义。它不仅是专业艺术家建构宏大作品、塑造复杂形式的能力，也是普通人将自身经验组织为意义的能力。一个人为什么在此刻创作，为什么选择这样的媒介，希望与谁交流，又试图保存什么、传递什么，这些问题共同构成个人表达的内在叙事。只有当个体能够理解并说明自己为何如此表达，技术才不会把人推向同质化的内容生产，人工智能也才不会沦为复制既有趣味与审美范式的自动化工具。技术可以降低表达的门槛，却不能代替创作者确立表达的方向；人工智能可以拓展形式的可能，却不能替人回答为何创作这一根本问题。

因此，新大众文艺的核心，并不是让每个人都成为传统意义上的艺术家，而是让每个人都拥有以艺术的方式感受世界、处理经验和表达自我的权利与能力。它以低门槛的技术连接为起点，以个体自我生成的价值为基础，但并不止步于自我确认。它仍然需要具有思想深度的创作、持续而有效的批评，以及真实、平等、开放的公共对话，从而推动分散的个体表达进入共同生活，使私人感受转化为可以交流的经验，使自我叙事生长为彼此理解的文化空间。

艺术回到日常，并不意味着艺术变得浅薄。恰恰相反，它由此获得了更加广泛而坚实的生命基础。未来真正重要的，或许不再是反复区分谁才是真正的艺术家，而是理解不同层次、不同密度、不同目的的创作如何各得其所、相互补充，并共同构成新的文化生态。专业的艺术创作不会因大众参与而失去价值，日常大众创作也不应因缺少专业认证而被轻易否定。二者之间并非彼此排斥，而可以在互动中拓展艺术的边界，丰富社会的感知方式。

新大众文艺的兴起，意味着艺术活动正在从一种主要由少数人掌握的专业制度，转变为一种由更多人共同参与、共同建构和共同实践的生活能力。当创作成为人们认识自我、连接他者和理解时代的基本方式，艺术便不再遥远地悬置于日常生活之外，而是重新进入每个人的经验深处，成为我们面对现实、安顿心灵并想象未来的一种可能。

电影院：逃离与回归

□刘仲国

6月17日，国家电影局、市场监管总局联合发布通知，鼓励电影院打破传统经营模式，将电影院打造成为集观影、社交、娱乐、消费于一体的综合性文化体验空间。在这份通知发布5天之后，7月2日，第三方数据机构“拓普研究院”交出了一份令人不安的半年报：2026年上半年，全国电影总票房173.5亿元，同比下降40.6%，观影人次为4.22亿人，同比暴跌34.2%。更令人惊讶的是，场均人次仅6人，上座率仅为5.38%。

这些数据有些令人难以置信，我们可能会下意识地追问：现在的观众为什么不爱去电影院了呢？

最主要的原因不难想象：我们的时间、注意力，已经被新的技术重新分配了。短视频、社交媒体、即时通信工具，一起培养了一种新的信息接收方式：手指轻轻一滑，画面刺激、信息密集、情绪刺激，每次滑动都会得到即时的满足感。久而久之，人们对慢节奏、低密度信息的耐心会不断减少。

而电影恰恰是一门非常需要耐心的艺术。它讲究铺垫、酝酿，需要内心情绪的逐步积累。对习惯于即时满足的观众来说，这种“积累期”就不是享受，而是折磨。

因此，我们不能简单地指责现在的人“肤浅了”“浮躁了”，这是媒介环境对人的信息接收方式长时间塑造的结果。就像常年处在吵闹环境中的人会渐渐失去了对细微声音的感知，长时间置身于碎片化信息海洋里的人，也很难体会到漫长的叙事艺术的魅力了。

如果说注意力的变化是技术进步带来的挑战，那么消费理性上升、信任危机蔓延，就是把观众推离电影院更为直接的力量。一张电影票几十块钱，加上买饮料、爆米花、停车费等附加费用，两个人看电影花掉两百块是常事。如果影片质量不错，这笔钱花得还算值，要是一部平庸之作甚至是“烂片”，那光两三个小时的时间成本，就让人觉得很是吃亏。因此，先看评价、再作决定的电影消费模式渐渐形成，平台评分高的可以去看，评价一般的就直接放弃。

这种模式也是内容市场优胜劣汰的结果。近几年来，翻拍、续集以及IP改编盛行，很多电影剧情老套、题材单一，特效堆砌、人物脸谱化，部分影片靠流量明星博取眼球、捞钱，剧本、制作、表演一团糟，上映之后口碑垮塌，观众的存量信任被用完之后，谁还会为看电影花钱？

第三个原因，是整个娱乐生态发生了变化。曾几何时，朋友聚会、情侣约会，去电影院是必选项之一。而今天，年轻人的娱乐选择已经大大丰富：剧本杀、密室逃脱、Livehouse、脱口秀、艺术展览、城市徒步、市集、露营……这些活动有一个共同点：可以互动、可以社交，也更容易拍照分享、打卡留念。相比之下，电影院里不能聊天、不能互动、不能拍照，这些限制使得电影院成了“落伍”的存在。在很多人的选择清单上，“一起去看电影”的优先级已经明显下降。

最后，也是常常被忽视的一点，是影院自身的运营问题。为了压缩成本，有些影院空调舍不得开大，卫生条件也不好，映前广告繁杂冗长。票价上涨了，但是观影体验却下降了，这笔账，观众是清楚的。一方面是票房低迷、影院不断倒闭，另一方面是行业仍在不断增加银幕，似乎只要多建几座影院，观众就会自然上门。但是观众并不傻，没有好的内容、好的体验，再多的影院也没用。很多院线经营者还停留在“只要排上片，就会有人看”的思路中，完全没有意识到，影院的“刚需”属性正在慢慢消失。

那么，电影院会消失吗？答案当然是否定的。事实上，每当《给阿嬷的情书》《哪吒》等真正具有话题性、有丰富大银幕体验的作品上映时，电影院依然会出现一票难求的场面。《给阿嬷的情书》上映首日排片仅1.6%，但是凭借真诚的平民叙事，最终实现票房19亿多元，这说明观众并不是不愿意掏钱，而是不愿意为敷衍了事的作品付费。

因此，影院要想重新获得观众，正如国家电影局、市场监管总局的通知所言，必须从三个方面作出改变——

一是业态多样化，打破票房依赖，把影院打造成集观影、交流、娱乐、消费为一体的综合性文化体验场所。二是内容精品化，让好故事回归银幕，用有时代感的叙事把观众带回来。三是加强电影院的IP经营，做好精准化服务以及个性化推荐，塑造良好的品牌口碑。这三件事情每一件都很难，但是没有一件能绕开。

观众一直都在，只要有好故事出现，他们就会返回电影院。人们从未抛弃电影，他们逃离的，只是那些缺乏真诚、不愿用心、不尊重观众的作品，以及单调乏味的观影空间。



凡人觉醒胜似仙

——《八仙！》的人间烟火与英雄底色

□吴泽南

当片尾字幕缓缓升起，银幕上那个既没有仙风道骨、更没有无边法力的“草台班子”，竟让满场观众在捧腹之余，心头泛起温热——观众从未见过这样的《八仙！》。

与以往影视剧中得道成仙、各显神通的经典八仙形象相比，动画电影《八仙！》进行了一次从叙事起点到精神内核的全面革新。影片首次将镜头对准八人成仙之前的凡人岁月：颓废的钟离权、被职场“掏空”的曹国舅、碰瓷的张果老、说着一口川普的铁拐李……他们或因生活所迫，或为“搞钱”组团，临时凑成一支假扮神仙的“草台班子”。主角团被赋予了充满现代感与创新性的人物特质，没有光环，没有法力，有的只是市井烟火里的窘迫与鲜活。

这种“凡人”定位，让人很容易联想到《哪吒之魔童降世》中“我命由我不由天”的呐喊。但《八仙！》与之形成了意味深长的对话：一个是个体天才的反抗，一个是普通人的集体觉醒。如果说哪吒回答了“我是谁”的身份焦虑，《八仙！》则回应了一个更普遍的时代之问：在当下，普通人还能不能成事？奋斗的价值落点在哪里？影片用“草台班子干大事”的诙谐叙事给出了肯定答案：这里没有个人英雄主义，只有平凡英雄抱团取暖的群像羁绊。

中国动画电影的这种讲述方式，走的是一条“新大众文艺”的探索路径。传统大众文艺的特点是通俗易懂、寓教于乐，而《八仙！》在此基础上累加了更丰富的层次：组队、闯关的任务驱动结构，与当下年轻人的游戏经验无缝对接；密集的喜剧编排，呼应着短视频时代的观看习惯；那个神仙也要为香火KPI奔波的蓬莱仙岛，被描绘成一座人仙共存的“超一线城市”，让古老传说与当代职场生活产生奇妙的共振。笑声背后藏着关于“普通人如何实现自我价值”的温柔命题——影片试图在商业类型与人文关怀之间找到最大公约数。

中国人的精神世界中从来不缺少斗争者。孙悟空大闹天宫，二郎神劈山救母，但他们的反抗或者是为了自我正名，或者是源于血脉亲情。而《八仙！》的主角团，一开始只想假扮神仙混进蓬莱阁，却在这一过程中逐渐发现，虚无缥缈的神仙世界未必值得向往，普通人的情义才最为珍贵。值得注意的是，这种形象重构并非凭空捏造。钟离权的原型是汉代将军，吕洞宾的原型则是落第书生——“人情味”原本就存在于中国神话传说的基因里，《八仙！》只是将其放大激活，赋予其敢于斗争的当代色彩。

《八仙！》最动人的内核是扎根市井的鲜活温度，这是一次从“神性”到“人性”的回归，从“天才反抗”到“凡人觉醒”的转向。《八仙！》或许不完美，但它让每一个普通人相信：实现自身价值不必天赋异禀，当你站起来的那一刻，当你为人间情义而义无反顾的那一刻，你就是英雄。

土地是文学最好的养料

□王展

打开朱建勋的散文集《大棚笔记》，扑面而来的是一股地气、生气、烟火气。这是一位农民作家用生活的在场为乡土代言，用生动、质朴、诙谐的语言，展示了乡村有时候挺“糟糕”、更多时候很美好的生活图景。

高考落榜后，朱建勋短暂外出打工，之后便扎根在自己的“八顷地”上耕耘，建大棚种芸豆，一种就是二十多年。别人眼里单调的劳动，他却看做是与大地的秘语、与植物的对话，因为他的内心深藏着一个文学梦，“劳动之余，蹲在畦埂上看书，拿着随身携带的纸笔记录大棚笔记。”

一茬又一茬的芸豆见证了朱建勋一篇篇文章的问世。他记录大棚种植的起埂、育苗、施肥、打药、保温、搭架、采摘、销售，芸豆们经历的风雨四季，也是他生活的晴雨表。他写芸豆，也是写自己，写种大棚的小见，张二叔、张三爷、老荣等父老乡亲的命运，写象鼻虫、田鼠带来的“小麻烦”。乡间熟悉的植物、动物都被他赋予了生命与情感。朱建勋成了种大棚的行家里手，文学也在大棚一隅的纸上悄然生长。

诗意从他的笔下流淌，“一双雪白的犁铧钻进土地，如游进深水里两尾宽脊梁骨的鱼，在泥土里穿行，飞翔”“起埂，像给秋拱的田地垄梳上一条长辫子”。土地生发出辽阔的想象，“村庄像一棵根深叶茂的大树，条条水泥路是它四下伸展的枝丫，座座大棚是长在枝丫上的果实”。

文艺要植根生活，书写生活，在与土地打交道的过程中，人的思想观念也在发生变化。朱建勋借用打碗花、芝麻、蒲公英、蜗牛、布谷鸟、树作比喻，处理人们内心的矛盾与冲突，所有的挣扎终会在生活中和解——“一道闪电，把兰芝婶的心事照亮”“五婶知道，能在心里扎根生长，这个地方就是故乡”。

《大棚笔记》是第一届新时代散文大观入选项目，也是朱建勋正式出版的第一部作品。2026年3月，他受中国作协邀请参加了“作家朋友，欢迎回家”作家活动周（新大众文艺专场）系列活动。从农村到最高的文学现场，他说，是新大众文艺改变了自己。

参加新大众文艺调研时，我认识了多位新大众文艺的文学创作者，有养花的农民、城市的打工者，还有自由职业者。他们都有一个共同的初心：坚守与热爱。回看他们的文学之路，会发现一些相似的亮点：长期直面生活的勇气，扎根生活的底气，以及更关键的——对文学的热爱。正是因为这份热爱，让他们一直保持了一份在场感，不管生活遇到什么磨砺，他们都坚守着书写的态度。而这份坚持，最终成就了他们。如同朱建勋在《大棚笔记》里所说，“蜗牛爬上一株庄稼，看见更高更远的风景”。