

从“距离”到“沉浸”

——论数字媒介时代文艺批评的转向

庞 弘

[摘要]数字媒介带来了斑斓多姿的文艺景观,同时也使文艺批评呈现出从“距离”到“沉浸”的转变。作为专业批评的标签,“距离”彰显了批评家的“立法者”身份,使其在理性的引导下,对文艺现象做出客观、超然、冷静的观照。作为数字媒介时代批评的新趋向,“沉浸”暗示了世俗化的草根意识,使批评者作为“粉丝”或“发烧友”深度介入文艺活动,获得感同身受的体验和即时、当下的情感满足。“沉浸”为批评话语注入了活力,同时也暴露出难以忽视的困境或症候。批评者应推动“距离”与“沉浸”的创造性整合,形成集专业和业余、使命和快感、理性和非理性于一体的“有距离的沉浸”,以此实现对数字媒介时代文艺生态的深切理解和充分把握。

[关键词]数字媒介;文艺批评;距离;沉浸;有距离的沉浸

中图分类号:G206.3

文献标识码:A

文章编号:1004—3926(2025)03—0169—08

基金项目:国家社会科学基金重大项目“改革开放以来中外文论交流互动研究”(23&ZD290)、四川省社会科学研究规划一般项目“数字媒介时代文艺批评的话语形态和审美导向研究”(SCJJ23ND288)阶段性成果。

作者简介:庞弘,四川师范大学文学院教授、博士生导师,文学博士,研究方向:西方文论和视觉文化。四川 成都 610068

“批评”是文艺活动中不可缺失的维度,它是人文学者在特定理论学说和审美理想的引导下,对文学艺术作品的分析、评判和深度阐发。批评不仅是一种解读文本的策略或技巧,同时还蕴含着丰富的审美价值和社会功效,发挥着引领作家创作、规范读者阅读、调节社会心态的作用。在面临多元选择和多重价值取向的当下,恰切的文艺批评更是犹如“亚历山大港的灯塔”^{[1](P.9)},有助于指引人们摆脱困惑与迷惘,获得赖以维系的精神坐标。

近二三十年来,伴随互联网尤其是移动互联网技术的普及,数字媒介时代的来临已成为不争的事实。数字媒介带来了一系列新的文艺现象,改变了文艺作品的生产方式、传播路径和文本形态,同时也营造了“人人都是批评者”的新格局,使批评的表达渠道、话语模式、风格形态、精神诉求等发生了极大改变。^①其中颇为引人瞩目的,是文艺批评在数字媒介语境下由“距离”向“沉浸”的转变。如果说,“距离”彰显了批评家作为“专业人

士”的身份意识,以及随之而来的对文艺作品的有保留投入和有节制观照;那么,“沉浸”则标出了草根民众作为“业余者”的参与激情,以及随之而来的将情感、感受和价值判断融入文艺经验的非理性状态。对上述转向的勘察,有助于丰富数字媒介研究的知识谱系,同时也将引导人文学者由点及面,对数字媒介时代的批评生态乃至文化精神氛围加以更充分理解。^②

一、专业场域和批评的“距离”

在专业批评场域,对“距离”的彰显是一个不可缺失的维度。专业批评家往往以“立法者”自居,刻意保持同文艺作品的心理或认知距离,要么在排除杂念的情况下对其加以审美静观,要么以严肃、冷峻的姿态对其做出审视与反思。前者如康德对摒除世俗功利的“纯粹鉴赏判断”的强调,布洛对超乎现实利害的“审美心理距离”的推崇;后者如精神分析学家对文学经典中隐秘欲望的揭示,法兰克福学派对流行艺术中意识形态密谋的诊断,女性主义者或后殖民主义者对审美表象背

后的父权制或“西方中心主义”的祛魅。诚然,在文艺批评史上,对批评家与文艺作品“交融”或“共振”的探讨从未断绝,从亚里士多德对欣赏者通过共情而实现“净化”的关注,到立普斯对主体移情于对象而获取审美快感的阐发,再到菲尔斯基对读者“完全陷入审美客体,对其他任何事漠不关心”^{[2](P.86)}的“着魔”(enchantment)状态的考察,不一而足。但谁也无法否认,随着现代批评体制的建构和完善,对“距离”的明确体认已成为批评家引以为傲的标志。对此,现代批评的领袖阿诺德深有所感,在他看来,任何以批评为天职者都应自觉摆脱一己私欲或主观偏见,将一种“不计利害”(disinterestedness)的立场贯穿于批评实践。^{[3](P.15)}上述见解道出了“距离”之于现代文艺批评的坐标意义。

现今,在日益规范化、学理化的专业批评文本中,“距离”的作用得到了尤为集中的表现。譬如,在这段关于经典动画电影《千与千寻》的解读中,批评家这样写道:

油屋内部结构巧妙映射资本主义社会内部森严的等级秩序。沿着千寻从地下锅炉房到五层汤婆婆办公室的足迹,宫崎骏向观众展示了油屋的纵向剖面 and 等级结构。油屋的地下两层风格灰暗,分别是锅炉房和员工宿舍;一到三层的中庭和四层的独立包间风格明亮,是供有钱人享乐的浴室和酒屋;五层汤婆婆富丽堂皇的西洋式办公室,是统治阶级的神经中枢;顶层巨婴起居的奢华阁楼,则是饱食终日的寄生阶层的宫殿。宫崎骏的良苦用心还不仅于此,如果仔细观察油屋内部上行通道的话,会发现员工通道和客用通道之间有着严格的区分,电梯的设计也做了阶级化的差别管理。^[4]

以上批评文字聚焦于“油屋”这一片中人物活动的重要空间,它体现出专业批评话语的一些特征:其一,批评家的总体姿态,是以自上而下的方式对影片加以鸟瞰,其情感表达势必是收敛、克制的,除了“饱食终日”等少数语词外,几乎看不到个人倾向的直白流露。其二,正因为拥有居高临下的上帝视角,批评家致力于追求论述的完备、充分,对“油屋”的整体构造以及内部陈设展开详尽分析,甚至连“通道”这一容易被人忽视的细节都不忘做出深入阐释。其三,整段文字充溢着明显的批判色彩,其显著标志,在于坚信“所见”绝非“所是”——“油屋”在此不只是一个奇幻的虚拟

空间,而是贫富急剧分化的当代资本主义社会的隐喻。倘若仅仅流连于影片的曲折情节和恣肆想象,是不太可能做出这样客观、精当而又不乏穿透力的解读的。上述批评话语的形成,显然离不开批评家对影像文本的有距离观照,以及由此而来的敏锐体察和审慎思考。

专业批评将“距离”奉为圭臬,当然和人文研究在晚近的“科学化”趋向紧密相关。为了获得比肩科学家的地位,人们不再将批评视作散漫、随意、自由挥洒的文字游戏,而更愿意将其指认为“一门对感情、感觉和意象的微妙组织做出反应的严谨而敏感的学科”^{[5](P.38)}。自然,他们也就很容易以文学的“仲裁者”自居,以超然世外的姿态对文学活动加以透彻分析和冷静评判。不过,如果将目光投向文艺场域内部,不难发现还有更多因素将“距离”推向专业批评的话语中心。

首先,专业批评家大多在报刊杂志等传统媒体上耕耘(尽管不少人的作品会被数字媒介平台转载)。这些媒体对撰稿者的学历、头衔、知识积淀、理论素养、文字功底等有严格要求,形成了比较高的门槛和准入资格。这就使专业批评家产生了与生俱来的优越感,他们将自己视作优越于读者乃至作家的“天选之子”,自认为可以通过充满洞见的生花妙笔,去破译隐藏在作品中的密码,去指引懵懂大众走出精神泥淖。这样的心态,决定了他们不可能将审美快感作为阅读的第一要义,而是时刻与“形而下”的文艺经验保持距离,时刻彰显其作为“专业人士”“文化精英”的独到优势。费斯克深切感受到了这种“距离感”的存在:“这种距离是尊敬的距离,是批判的欣赏的距离,这迥然不同于大众对于明星或喜欢的角色的认同,对文本/表演的投入。”^{[6](P.164)}

其次,既然专业批评家以不同凡俗的精神引领者自居,那么,其批评实践便势必与一定的社会公共目标息息相关。换言之,批评家所追求的,要么是给人以知识,要么是给人以教益,要么是对社会产生积极影响,但一定不会是纯粹的宣泄或取乐(尽管他们在批评过程中也不乏此类感受)。正因为如此,贺拉斯才会将批评比作有益于文艺创作的“磨刀石”,勃兰兑斯才会将批评视为富于激情和智慧的“人类心灵路程上的指路牌”^{[7](P.383)},伊格尔顿才会将批评家称颂为“人文主义的调节器和分配器,公众品位的守护者和指导者”^{[8](P.28)}。这种明确的社会责任感,使批评家不

可能做一个被动的消费者或消遣者,不可能任由理智被强烈的快感体验所湮没,相反,他们将自觉与虚拟的审美世界划清界限,在某种批判意识的引导下,就文艺作品的利弊得失做出清点与评析,尽最大努力践履其作为“导师”“先知”的神圣使命。

再次,虽然一些专业批评家已注意到蓬勃生长的新媒介文艺景观,但就目前而言,其最主要的关注对象依然是传统媒介时代的产物,即纸质书、绘画、雕塑、电影、电视、音乐演奏、剧场表演等。这些文艺形态的一个共性在于较低的参与度,在大多数情况下,人们只是依照预先设定的规划(如小说目录或电影的情节安排),对其加以按部就班的阅读或欣赏,很少有机会进入作品内部并形成互动。参与感的相对薄弱,使批评家在面对文艺作品时,更习惯于站在“外围”,展开冷静、超然、不动情的解析或评断。此外,专业批评家最感兴趣的,通常还是那些白纸黑字的文学经典。在考察此类作品时,他们的最常见状态,是正襟危坐地待在书房或图书馆里,进行一种个体化的、静默的、相对孤独的阅读。正如独处使人们直面内心一般,这种漫长、孤寂、字斟句酌的默读“不仅促进了读者的内在生命的成长,而且有助于强化读者的自我意识”^{[9](P.8)}。在此过程中,批评家常常于不自觉中形成独立思考 and 判断的能力,他们在恪守某种精神距离的前提下,对眼前的语言文字作品进行有节制的、公允无私的观照,而不会在文学的奔涌情感和缤纷形象中失去方向。

二、数字媒介场域与批评的“沉浸”

如果说,“距离”是专业批评中一以贯之的特征,那么,“沉浸”则成为了数字媒介语境下难以忽视的批评姿态或路径。在这里,批评的“沉浸”不同于数字虚拟技术所带来的“超真实幻觉”^③,而更侧重于描述草根民众(即所谓“微众”)借助数字媒介平台参与批评实践时的极度投入乃至忘乎所以的非理性状态。相较于专业批评家的审慎权衡和理性把控,数字媒介所孕育的草根批评者并非自命不凡的文化精英,亦非洞察一切的冷眼旁观者;相反,他们总是带着“心有戚戚”的强烈共鸣,积极地、踊跃地、甚至是迫不及待地融入五色斑斓的文艺经验,为之神往,为之迷醉,为之如痴如狂,在毫无保留的“沉浸”中获取强烈的代入感和发自内心的情感满足。

对草根批评者而言,“沉浸”集中表现为一种

感性化、世俗化的狂热参与:他们有可能沉迷于一部“穿越小说”而不知东方既白;有可能为了创作自己满意的“同人”作品而煞费苦心;有可能不惜血本去鼓励心仪的UP主加更视频;有可能因为某一动漫角色而在评论区与网友“撕”得惊天动地……可以说,在数字媒介这一独特空间,批评者已不再是专业领域中遥不可及的精英人士或“心灵导师”,他们“不再被要求保持中立的、客观的、专业的‘学院派’超然态度,而是被召唤‘深深地卷入’”^[10]。诚然,他们也在就文艺现象发出声音,但更重要的是,他们早已自觉放下了全部的身段,摒弃了所有的距离,转而无所顾虑地向那些直观、生动、在场的文艺经验敞开怀抱。换言之,他们一方面是文艺的品头论足者,另一方面又是一群“粉丝”,一群“发烧友”,一群同文艺作品“同声相应,同气相求”的真正共情者。

“沉浸”不仅是草根大众的行动驱动力,同时还潜移默化地渗入其批评话语体系,使文艺批评流露出不同于既往的风貌、格调和文化趣味。在这里,我们还是以《千与千寻》为聚焦点,通过一段豆瓣网友对该影片的批评文字,以说明“沉浸”在何种程度上赋予数字媒介时代的文艺批评以独特品格。

我的一个朋友每看到在花丛下白给千寻吃他用魔法做的饭团那一段就泣不成声。很多人不明白,但是我并不奇怪,因为我也是一样。

也许没有童年创伤的孩子不会明白那一段的感人之处。我想也许每个孩子都会幻想自己能够有一个白龙朋友,平时他也就和自己差不多大,可以陪自己玩,但是在遇到危险的时候,他就会变身为矫健的白龙,挺身而出。是的,那并不足为奇。但是不会每个孩子都曾设想自己遭遇绝境,孤立无援,满目都是神情漠然、居心叵测的陌生人,当然,更不可能都真的遭遇这样的事情。

……

当我看到千寻在花丛中接过白递来的饭团,我怎么能不泪流满面?毕竟,我也曾有过漂泊无定的童年,那个时候,我被深深伤害,也曾被深深地温暖,无论是什么,都让我一直以来在内心深处铭(敏)感。成长其实真的很不容易啊,稍稍不小心,就在心底留下了阴暗,就不再是那么一个健康的孩子。若你不想仅仅怪罪于这个时代,那么,就请妥善对待每个孩子的童年。^④

应该说,草根大众在“沉浸”中衍生的批评话

语给人以迥异于专业文艺批评的观感体验。其一,相较于专业批评对客观、公允、中立的追求,对情感的极度克制,草根批评文本中充溢着强烈的个体感受和情绪冲动,这一点通过“泣不成声”“孤立无援”“泪流满面”等颇具感情色彩的语词而得以充分表现。其二,相较于专业批评家高屋建瓴的总体把控,以及在论证上的详尽、充分、周密,草根批评者纵情投身于影像的虚构空间,作为一个爱好者(而非学术权威)去把玩、领悟其中的丰富意味。因此,草根批评的叙述姿态往往是“自下而上”的,其话语表达不那么自成体系,也没有一条明晰可见的逻辑线索,给人以散漫、随性之感。其三,相较于专业批评对表象背后的隐秘内涵的勘察,草根批评者将解读作品的过程“变成了一次强烈的感情共鸣与投入,变成了对个人情感及其生活经历的印证”^{[11](P.92)}。在此,这位豆瓣网友没有执著于破译影片中的“谜题”,而是从千寻的孤独与期待中看到了自己“漂泊无定的童年”,以及“被深深伤害,也曾被深深地温暖”的遭际。这些颇具分量的记忆片段,一方面充当了草根批评者敞开心扉的契机,另一方面也在一个更大的共同体(如豆瓣主页的评论区)内唤起了更多发自肺腑的感动。

无可否认,“沉浸”并非数字媒介时代文学阅读或文艺批评的专利。千百年来,从孔子闻《韶》乐而“三月不知肉味”,到白居易聆听琵琶女弹唱而感慨“同是天涯沦落人,相逢何必曾相识”,再到林黛玉被《牡丹亭》戏文所打动而不禁“心痛神驰,恹然泣下”,优秀的文艺作品总是以生动的情节、真挚的情感、绚烂的想象力,诱导读者/批评家深陷其中,流连忘返。当然,“沉浸”在数字媒介场域中自有其特殊性,它不乏传统文艺欣赏的陶醉、神往和感同身受,同时也蕴含着来自数字媒介的与众不同的文化诉求和技术动因。

首先,数字媒介时代批评主体的“沉浸”与其心理特质有紧密关联。数字媒介文化是一个极具开放性和包容性的空间,它“提供了如此广泛和多样的参与机会,从而构成媒介的一种民主化形式”^{[12](P.2)}。在这里,现实中严苛的条条款款遭到了极大的遮蔽,所有人“都可以是一个没有执照的电视台”^{[13](P.205)},都有机会介入数字媒介场域并就自己感兴趣的文艺现象畅所欲言。不同于以“立法者”自居的专业精英,草根大众的批评动机不在于增长见识,不在于纯而又纯的审美愉悦,不

在于背负起拯救人类灵魂的使命,而在于通过同文艺作品的亲密接触,获得感官的刺激、情感的震荡以及欲望的宣泄。这样的心理需求,决定了草根批评者更容易主动向文艺作品趋近,而不是以睥睨一切的姿态对之冷峻审视,作为和我们一样的普通人,他们没有什么高尚的愿景,而只是沉湎于血肉鲜活的文艺经验,获得直接、当下、粗疏的快感满足。

其次,数字媒介对主客界限的消释,在一定程度上催生了批评者的“沉浸”体验。在专业文艺批评中,尤其是在以纸质媒介为核心的批评体系中,批评实践和最终形成的批评文本之间存在着较明显的时空间距。在大多数情况下,批评家先要对文艺现象加以审美观照,然后再通过一定的反思、打磨和推敲,使心中所想得以“物化”和真切显现。在数字媒介场域,情况则大有不同,在这个颇具“临界特质”的空间中,“作家与书写、主体与客体具有这样的相似之处,即走向同一性”^{[14](P.151)}。具体说来,数字媒介体现出极强的便捷性和上手性,人们只需要轻松点击鼠标、敲打键盘或是滑动屏幕,便可以无缝衔接式地进入舆论场域并倾吐心声。不难想象,草根批评者在浏览各类视频网站时,或许刚对某些内容产生肯定、赞许之情,一条“666”“瑞思拜”的弹幕便已跃然于屏幕之上;或许刚对某些视听资源感到不满或厌倦,甚至在这些感觉还未完全明晰的情况下,随着指尖的无意识跳动,一些偏于贬抑、嘲讽的话语便已浮现于公共的批评空间。在此过程中,“思想出现在屏幕上与涌现在心灵上几乎相差无几”^{[15](P.43)}。相应地,批评者也更容易以平滑、顺畅的方式沉潜于鲜活生动的文艺景观,由此实现“主体—客体”“心灵—现实”的互渗交融。

再次,数字媒介的互动性进一步深化了批评者的“沉浸”状态。数字媒介文艺并非本然的实存,而是由无数虚拟符码连缀、编织、组合而成,它们只有被主体见证,“被复制或修改、被一次次转换”^{[16](P.18)},才有可能呈现真实可感的面向。这显然有助于提升批评者的能动意识,召唤其不断对文艺现象加以体认、感知和回应。数字媒介具有“超链接”属性,其标志在于打破统一、稳固的线性逻辑,使某些视听讯息“以一种无顺序方式与其它页面连接”^{[17](P.37)}。草根大众在借助数字媒介平台纵览各类文艺资源时,很容易在无法预判的情况下,由一个文本跳转到下一个、再下一个、下下

一个相关文本。于是,他们常常产生在迷宫中游荡,或是在丛林中冒险的感受,在寻觅新的未知诱惑的同时,不断穿行于数字媒介文艺的丰富可能性世界。此外,在数字媒介文化中,传统意义上的“著作权”是相对缺失的,创作者的权威和掌控力也随之大大降低。一部文艺作品一旦进入公共的数字媒介场域,原则上便可以被人们随意接管或征用。这样,草根批评者一方面对作品指点江山,另一方面还可以对其加以改造、整合、重塑,甚至是做出不乏戏谑意味的“恶搞”。这种身体力行的深度参与,使罗兰·巴特的“读者重生”不再是乌托邦式的憧憬,而在具体的文艺情境中得以实现。正是上述环节的交互作用营造了强烈的参与氛围,使批评者不断缩减同文艺作品的身心距离,不断获得“沉浸”的快感满足。

最后,数字媒介语境下批评者的“沉浸”还可以从文化趣味的角度来解释。数字媒介培养了一种典型的“趣缘”文化,这种文化并非以血缘或地缘为纽带,而是使“来自不同地域的社会个体以相同的兴趣为依托进行多层次的传播互动和关系建构”^[18],衍生出诸多以“圈子”为标志的虚拟文化社群。这些“圈子”以共同的趣味为粘合剂,在长期发展中形成了独特的规则体系,以及一些仅供内部成员分享的“行话”或“暗语”。^⑤正因为如此,批评者需要真正融入趣缘社群,带着热爱甚至是狂热与其他爱好者朝夕与共,产生发自内心的同频共振,在感同身受的状态下洞悉这些“趣缘密码”的丰富意趣。这就好比,你要想知道什么是“羁绊”,就非得和某个角色保持浓得化不开的关联;要想明白什么是“嗑 CP”,就非得亲自“嗑”上一回不可;要想理解何为“无限流”,就必须跟随主人公在无限循环的诡异世界中游历一番,不一而足。同样,对那些想要了解数字媒介文艺的知识精英而言,有必要“进入到受众中去,成为一个‘粉丝型’的学者,在 QQ 群、贴吧等地长期与粉丝受众交流,理解他们的观念”^[19]。这样,他们才有可能打破文化圈层和社会趣味的隔阂,深入发掘数字媒介时代文艺生态的复杂机理。反过来,倘若只是待在远处“静观”而无法“沉浸”的话,则不免由于对内部规则的陌生而闹出“鸡同鸭讲”的笑话。

三、从“沉浸”到“有距离的沉浸”

作为数字媒介所塑造的独特批评姿态,“沉浸”在一定程度上释放了批评的潜能,矫正了专业

批评话语的弊病或偏颇。蒂博代有言,以精英主义自居的职业批评存在着如下危机:一是“不读而论”,即不去身体力行阅读文本,而是将个人回忆或他人言论作为发表议论的依据;二是“顾虑病”,即执著于资料的广博或论证的完美,总是处于纠结状态而无法付诸文字;三是“趣味缺失”,即过分追求严谨、专业、精确,使批评“陷入一种沉闷的学究气之中而无人理睬”。^{[20](P.57-60)}上述症结的核心,在于职业批评家摆出高高在上的架子,无法深入文艺现象的机理,无法感知其鲜活跃动的节奏和脉搏。这些问题在数字媒介时代的“沉浸”中得到了改善。可以说,正是“沉浸”使批评者真正与文艺作品呼吸与共,使批评话语不再是云遮雾绕的文字游戏,而重新立足于坚实的经验根基;正是“沉浸”激发了批评者本真性情的回归,使他们乐于依凭自己的爱憎喜怒而一吐心中所感,在一定程度上改变了因外部因素干扰而言不由衷的局面;也正是“沉浸”使批评者恢复对文艺经验的敏感,使批评实践不再是有如流水线生产一般的枯燥操作,而不断流露出生机和意趣。借用法国学者马瑟的说法,“沉浸”使人们摆脱对作品的孤独凝视,在欣赏中“投入生命的曲线,嵌入可供分享的形象,在自身内部的可能性中融入导向和歧化的能力”^{[21](P.18)}。如此一来,批评也就成为了批评者存在风格的某种印证。

作为一种耐人寻味的批评路径,“沉浸”拉近了主体和对象的距离,弥合了理论和文本的裂隙,使文艺批评打破专业研究中刻板、乏味、不近人情的窠臼,在数字媒介语境下绽放活力。但不加节制的“沉浸”也可能带来非理性的盲目,使批评者——尤其是数字媒介场域的草根批评者——陷入随波逐流状态,消解其作为理性主体所应有的反思性和自我意识。应看到,过分的“沉浸”常常使批评者迷失于文本的汪洋,沉溺于无限趋近文艺作品所产生的强烈快感和莫名亢奋,无法从智性的高度出发,对纷纭莫测的文艺景观加以总体观照。同时,对文艺经验的一味“沉浸”,很容易造成情感投入有余,而理性分析匮乏的局面,从而抽空作品的人文内涵和思想底蕴,使之降格为批评者个体经验的佐证甚至是私密欲望的宣泄渠道。再者,“沉浸”唤醒了批评者的个性、激情和本真感受,但全然“沉浸”而无“距离”,同样将导致批评话语的单一化和同质化。原因不难理解,在深度“沉浸”的过程中,批评者耽于自己的审美幻梦难

以自拔,容不得旁人对心仪的文艺作品发出不一样的声音。在以超大规模传播为标志的数字媒介空间,这种“无脑跟风”的情况将如同滚雪球一般愈演愈烈,甚至在很多时候,人们明知某部作品存在着这样那样的瑕疵,但碍于庞大粉丝群体的压力而无法倾诉真言,只得不断以自我麻醉的方式去赞美或跟从。长此以往,“沉浸”的批评话语将沦为众口一词的颂歌,而一种恰适、公正、有序的批评氛围则难以真正形成。

面对“沉浸”所引起的困扰,对文艺批评之“距离”的重建显示出尤为迫切的意义。当然,这里的“距离”不同于回到专业批评中孤芳自赏的精英立场,而是要将“距离”的冷静克制和“沉浸”的忘我投入熔于一炉,形成一种适宜于数字媒介文化的“有距离的沉浸”。具体说来,批评者一方面需要拥抱“沉浸”所带来的丰沛感官体验,在如临其境的状况下保持与文艺经验的生动、在场的血脉关联;另一方面,又不应效仿唐·吉诃德在虚构的形象世界中彻底迷失,而是有必要在“沉浸”的同时抽身而出,从一个更具总体性的视域出发,对文艺作品加以审慎观照、冷峻评析和详尽探究。换言之,数字媒介时代文艺批评的理想姿态,是既“入乎其内”又不忘“出乎其外”,既亲临数字媒介的文艺现场,真切体察其运作轨迹和演绎形态,又在一定程度上超越数字媒介文艺斑斓多变的审美表象,摆脱快感、痛感或震颤感的包围与裹缠,在保持“距离”的前提下对文艺现象做出理性、公允、不失穿透力的诊断。对此,菲尔斯基有颇为精当的表述,她指出,“着魔”的感觉固然充满魅力,但任由自己被“着魔”吞噬而无力反抗同样是一种病态。因此,一个健康的读者或批评者,需要适时地游走于理性和非理性之间,即“浸没其中却不被淹没,被下蛊却不中蛊,暂时放下怀疑却不会忘记迷住我们的虚构作品的虚构性”^{[2](P.117)}。这种狂热与自省、放纵与节制、沉迷与醒悟的交相呼应,显然昭示了“有距离的沉浸”的精神真谛。

至此,需要进一步追问的是,就数字媒介时代的批评者而言,如何恰如其分地将“距离”融入“沉浸”,又如何在“沉浸”中自然而然地彰显“距离”?我们认为,要想使“有距离的沉浸”真正付诸实践,草根批评者至少需要着力培养如下三种能力:

其一,是对数字媒介语境下“沉浸”体验的自我反思能力。按照布迪厄等人的看法,人文学者立足于自身的知识积淀和文化境遇,透过既定的

认知图式来审视世界,往往将那些符合其需求的观点无限放大,陷入“自我中心主义”困境。他们倡导将自我反思性(self-reflexivity)引入研究过程,不再将作为观察者的自我定于一尊,而是“让观察者的位置同样面对批判性分析”^{[22](P.44)},使自我的立场、视角、思维方式接受必要的拷问。在数字媒介场域,自我反思性同样是不容忽视的维度。通过对文艺经验的纵情“沉浸”,草根批评者形成了某些相对稳定的价值判断或文化惯习,久而久之,便很容易待在自己的审美“舒适区”里不愿离开,鲜少对耳闻目见的文艺现象提出疑问,更遑论对自己的“沉浸”状态做出哪怕是有限度的反思。在此背景下,自我反思性将发挥不容小觑的作用,它逼促批评者摆脱同文艺经验的过于粘稠的亲密关系,转而与其保持反躬自省的距離,对其之于批评实践的利弊得失加以更客观、辩证的评判。对大多数批评者而言,自我反思能力形成的关节点,在于对诱发“沉浸”的数字媒介技术的深刻理解和持续追问。今天,数字媒介之所以令人乐不知返,一个重要原因在于它以各类APP(应用软件)为载体,以亲切、便捷、人性化的面貌出现,“以一种不易察觉的强有力的方式坚定地执行它的技术逻辑”^{[23](P.73)},于潜移默化中统摄人们的精神空间。作为数字媒介文化的观察者和亲历者,如何揭开其温情脉脉的表象,正视其在何种程度上给人以福祉,又在何种程度上带来隐性的精神枷锁,理应是批评主体自我反思性建构的题中之义。

其二,是对数字媒介时代文艺现象的甄别、筛选和提炼能力。卡斯特有言,数字媒介的一大特征在于异乎寻常的包容性:“从最坏到最好的,从最精英到最流行的事物,在这个将沟通心灵的过去、现在与未来展现全都连接在巨大的非历史性超文本中的数码式宇宙里,所有的文化表现都汇聚在一起。”^{[24](P.350)}这就使海量视听信息在数字媒介场域中鱼龙混杂地涌现,造成选择和取舍的困难。某些创作者为了脱颖而出,使作品以另类、鄙俗、违反常规的形态抛头露面,以求在最大程度上攫取公众的注意力,撩拨其赤裸、粗糙的感官欲望。当批评者被此类作品吸引而“沉浸”时,势必陷入肤浅、盲目、快感至上的精神困境,非但无法做出切中肯綮的解析,反倒常常使批评话语变得鄙俗、病态、简单粗暴,于无形中背弃“历史”和“美学”的原则,遮蔽“思想”和“艺术”的坐标。因此,对批评者而言,如何以适当的方式进入数字媒介

场域,对纷然杂陈的文艺现象加以有效整合与细致分辨,是将“距离”融入“沉浸”而保持清醒的关键所在。鉴于此,有学者提出,面对数字媒介语境下流变莫测的文艺景观,草根批评者需要遵循如下两条进路:一是化身波德莱尔笔下的“浪荡子”,带着敏锐的审美感知,从零散、琐碎的表象背后发掘出富于美感和诗意的片段;二是参照詹姆斯的思路,建构一种总体性的“认知测绘”(cognitive mapping),“强行从无距离的沉浸中起身,拉大与批评对象的距离”^{[25](P.126)},从一个新的高度把握数字媒介时代文艺生态的全貌。如此,批评者才能既“沉浸”而不至“沦陷”,既洞悉数字媒介文艺的独到魅力,又不至在数字媒介文化的“交叉小径的花园”中迷失方向。

其三,是一种交互主体性批评路径的建构能力。前文已述,不经思考和追问的过度“沉浸”,常常使批评者囿于狭隘的感受或判断,难以容纳那些即使是诚恳、睿智的不同意见。尤其是在今天,大数据根据用户的阅读习惯,“点对点”推送符合其兴趣或需要的信息,造成了一种“回音室效应”,使批评者不断得到正向的肯定回应,愈发困守于一己之见而无力自拔。故而,批评者需要将“交互主体性”(intersubjectivity)引入批评场域,在经由“沉浸”获得自我满足的同时,也主动向他人的观点、见解和声音敞开襟怀,在不同观点的碰撞中不断反观自身,使超然、冷峻的批评“距离”在一定程度上得以复归。在此,有三种交互主体性思想或许可资借鉴。一是巴赫金的“复调”(polyphony),它使批评者摆脱刻板、凝滞的“独白”状态,通过与作者、读者、文本乃至文中角色的众声喧哗的“对话”,构成“比单声结构高出一层的统一体”^{[26](P.50)}。二是加达默尔的“视域融合”(fusion of horizons),它使批评者超越狭隘的单一视域,在不同视域的动态融合中克服自身的局限性,“在一个更大的整体中按照一个更正确的尺度”^{[27](P.394)}对文艺作品加以观照。三是哈贝马斯的“交往理性”(communicative reason),它使批评者走出自我的微观宇宙,积极探寻“对话角色的无限可互换性”^{[28](P.416)},在我和你、问和答、言说和倾听之间形成平等、融洽的良性互动。正是在交互主体性意识的启发下,批评者才有可能消除“沉浸”所带来的认知盲区,就数字媒介时代的文艺景观予以更充分体认,就自我在数字媒介时代的境遇做出更正当、公允的评判。

结语

作为极具革命意义的媒介形态,数字媒介重塑了批评者的文化惯习和价值取向,推动了文艺批评由“距离”到“沉浸”的戏剧性转变。如果说,批评的“距离”表征着专业人士以理性为导向,对文艺现象的审慎观察和深度追问;那么,批评的“沉浸”则带来了新的可能性,使批评者恢复血肉鲜活的审美感知,在某种程度上重建与文艺作品的微妙、真切的情感纽带。当然,无所节制的“沉浸”同样暗藏着一些值得警醒的症候,因此,我们需要以适当的方式将“距离”重新纳入批评实践,形成集专业批评之深刻和草根批评之生动于一体的“有距离的沉浸”。这样,我们才有可能释放批评“引导创作、推出精品、提高审美、引领风尚”^{[29](P.21)}的积极能量,营造健康、融洽、有序的文艺生态,更好地维护数字媒介语境下社会主义精神文明的兴盛繁荣。

在文艺批评由“距离”转向“沉浸”的背景下,还存在着一些有待深究的问题。本文更多从批评话语、批评模式、批评路径等层面出发,勾勒数字媒介时代“沉浸”的诸多显性表现;那么,如何从更具纵深感的向度切入,揭橥批评者在“沉浸”中隐秘的精神诉求和情感波动?本文将“沉浸”理解为数字媒介时代文艺批评的总体趋向,但事实上,数字媒介包罗了异常丰富的文艺资源,从数字媒介平台转载的传统文艺产品,到网络文学、虚拟现实(VR)、沉浸式影像、短视频艺术、虚拟现实电子游戏等带有数字媒介烙印的新兴文艺形态;那么,上述文艺作品所触发的“沉浸”有何差异,又有何内在的契合之处?数字媒介带来了忘我投入的“沉浸”体验,但必须承认,数字媒介场域中信息的频繁更迭和转换,也可能使批评者在不同文艺现象之间不断跳转、切换,形成海尔斯所谓恍兮惚兮的“过度注意力”(hype-attention),丧失对文艺作品加以沉潜观照的能力;那么,数字媒介时代的“沉浸”和“恍惚”之间有着怎样的关联,在“沉浸”中是否潜藏着某些致使人“恍惚”的因素?要想对以上问题予以妥善解答,需要一种打破门类艺术阈限的“跨媒介”视野,同时也离不开将文艺学、传播学和社会心理学整合为一体的“跨学科”知识积淀。

注释:

①“数字媒介时代的文艺批评”是一个含义驳杂的概念,可以指专业人士撰写并在互联网传播的批评文字,也可以指经由数字

媒介生成、演绎并不断扩散的批评话语。本文倾向于后一种界定,即“数字媒介时代的文艺批评”主要指草根网民立足于数字媒介平台,通过点赞、跟帖、弹幕、短视频、表情包等方式书写其见解或感受,由此所形成的新批评形态。上述界定凸显了数字媒介所特有的“技术生成”属性,故而也更有利于说明文艺批评在媒介变革中的话语更新和范式演变。

②需要强调的是,本文所说的“转向”指就主导趋向而言,“沉浸”取代“距离”而成为了数字媒介时代文艺批评中更具标出性的特征,不是说在专业批评中没有“沉浸”,而在数字媒介场域中不存在“距离”。

③单小曦指出,通过对强势交互行为的激发,对主体全部身心感官的调动,以及对如临其境的“深度真实”的营造,数字虚拟技术开辟了独立于现实的全新“可能性世界”,“处于其中的主体不需要再以客观真实的自然世界为参照,完全被人工‘仿象’和艺术氛围所环绕,完全与客观世界相隔绝,感知、意识完全浸蕴在这个‘可能世界’之中”。这种植根于数字虚拟技术的“沉浸感”与草根批评者的“沉浸”状态显然有较大差异。参见单小曦《媒介与文学:媒介文艺学引论》,北京:商务印书馆,2015年,第225页。

④邝言:《你我都曾有的梦境》, <https://movie.douban.com/review/1050852/>。为了保留草根批评在数字媒介场域中的“原汁原味”,我们并未纠正这段话中的错别字。

⑤仅就网络小说而言,便有“YY”“金手指”“小白”“架空”“种田”“种马”“龙傲天”“玛丽苏”“女尊”“凡人流”“无限流”“末日流”等大量供圈内人士使用的语汇。这些语词带有一定的私密性和区隔意味,如果不是对网络文学颇为熟悉,很难在短时间内对它们加以恰切理解。参见邵燕君主编《破壁书:网络文化关键词》,北京:生活·读书·新知三联书店,2018年。

参考文献:

- [1][法]让-伊夫·塔迪埃.20世纪的文学批评[M].史忠义,译.天津:百花文艺出版社,1998.
- [2][美]芮塔·菲尔斯基.文学之用[M].刘洋,译.南京:南京大学出版社,2019.
- [3][英]马修·阿诺德.“甘甜”与“光明”——马修·阿诺德新译8种及其他[M].贺涓滨,译.郑州:河南大学出版社,2011.
- [4]卢刚.隐喻与批判:《千与千寻》的意识形态话语表达[J].求索,2023(2).
- [5]F. R. Leavis, *Education and the University: A Sketch for an "English School"*, London: Cambridge University Press, 1979.
- [6][美]约翰·费斯克.理解大众文化[M].王晓珏等,译.北京:中央编译出版社,2001.
- [7][丹麦]勃兰兑斯.十九世纪文学主流(第五分册)[M].李宗杰,译.北京:人民文学出版社,1982.
- [8][英]特里·伊格尔顿.批评的功能[M].程佳,译.重庆:西南师范大学出版社,2018.

[9][英]弗兰克·富里迪.阅读的力量:从苏格拉底到推特[M].徐弢等,译.北京:北京大学出版社,2020.

[10]邵燕君.新媒体时代的文学批评[J].文艺理论与批评,2014(5).

[11]谭德晶.网络文学批评论[M].北京:中国文联出版社,2004.

[12][澳]格雷姆·特纳.普通人与媒介:民众化转向[M].许静,译.北京:北京大学出版社,2011.

[13][美]尼古拉·尼葛洛庞帝.数字化生存[M].胡泳等,译.海口:海南出版社,1997.

[14][美]马克·波斯特.信息方式:后结构主义与社会语境[M].范静哗,译.北京:商务印书馆,2000.

[15][美]迈克尔·海姆.从界面到网络空间——虚拟实在的形而上学[M].金吾伦等,译.上海:上海科技教育出版社,2001.

[16][美]马克·波斯特.互联网怎么了?[M].易容,译.开封:河南大学出版社,2010.

[17][美]罗杰·菲德勒.媒介形态变化:认识新媒介[M].明安香,译.北京:华夏出版社,2000.

[18]蔡骥.网络虚拟社区中的趣缘文化传播[J].新闻与传播研究,2014(9).

[19]郑焕钊.网络文艺的形态及其评论介入[J].中国文艺评论,2017(2).

[20][法]阿尔贝·蒂博代.批评生理学[M].赵坚,译.北京:商务印书馆,2015.

[21][法]玛丽埃尔·马瑟.阅读:存在的风格[M].张琰,译.上海:华东师范大学出版社,2018.

[22][法]皮埃尔·布迪厄,[美]华康德.实践与反思——反思社会学导引[M].李猛等,译.北京:中央编译出版社,1998.

[23]王颖吉.媒介的暗面:数字时代的媒介文化批评[M].北京:北京大学出版社,2013.

[24][美]曼纽尔·卡斯特.网络社会的崛起[M].夏铸九等,译.北京:社会科学文献出版社,2006.

[25]黎杨全.数字媒介与文学批评的转型[M].上海:上海三联书店,2013.

[26][俄]巴赫金.陀思妥耶夫斯基诗学问题:复调小说理论[M].白春仁等,译.北京:生活·读书·新知三联书店,1988.

[27][德]汉斯-格奥尔格·加达默尔.真理与方法:哲学诠释学的基本特征(上卷)[M].洪汉鼎,译.上海:上海译文出版社,2004.

[28]Jürgen Habermas, "Social Analysis and Communication Competence", *Social Theory: The Multicultural and Classic Readings*, Charles Lemert ed., Boulder: Westview Press, 1993.

[29]习近平.在中国文联十大、中国作协九大开幕式上的讲话[M].北京:人民出版社,2016.

收稿日期 2024-10-15 责任编辑 申 燕