

一种关注

从主旋律题材到家庭剧，从社会话题到历史叙事，近年来的荧屏上——

“爆款剧”是这样炼成的

赵宜



左图：电视剧《都挺好》剧照 右图：电视剧《大江大河》剧照

那些越能够精准把握时代情绪的作品，则越能触发具有穿越性的价值传承与更为广泛范围内创意通融的“爆款”，成为更具历史与审美价值的精品。

电视剧《都挺好》收官至今，影响力仍在延宕。在支撑其成为“爆款剧”的特征构成中，除了突出的电视收视率外，还有贯穿整个播出历程的21亿次累计微博话题阅读量、超100余条热搜以及视频网站的数十亿次播放量，形成了对跨媒介传播的广泛覆盖。

而大结局之后突然走红的“苏大强表情包”，以及由表情包而引发的“同人创作”知识产权争议，都使之从电视剧本身的关注对象，向其他社会议题蔓延开来，形成了穿透行业壁垒的生命力和参与性。

若对近年来的国产电视剧稍加梳理就可以发现，《都挺好》绝非特例。与苏大强的表情包极为相似的传播事件，至少可以追溯到2017年《人民的名义》热播之时，彼时突然爆红的“达康书记”表情包，将原本在电视剧“目标受众”之外的“网生代”观众卷入有意义的流通过程；而在《都挺好》播出过程中“苏明成打人”剧情所产生的话题热度，则让人联想到不久前献礼剧《大江大河》中因“宋运萍下线”引发的“全网大事件”，更激发了这部“爆款剧”在全年龄、全媒介的广泛影响力。

从主旋律题材到家庭题材、从社会话题到历史叙事，这些“爆款剧”的成功，并不依赖粉丝经济或流量IP的增值公式，却在依靠现实主义创作的独特魅力兑现了其美学感染力之外，在互联网的传播与再生产过程中实现了跨越媒介与代际的文化穿透力。

“爆款剧”文本中的“易燃品”

苏大强与李达康的表情包贯穿戏里戏外，苏明成与宋运萍的命运从荧屏流向网络的过程指出了这样一个事实：并不存在一种横亘在互联网与现实世界之间的文化壁垒；也不应该在消费主义的裹挟下，过分夸大代际审美之间的天堑。因而，一部“爆款剧”的诞生与实践，必定是一个激发起最大范围与纵深之创意通融的过程。

这就是说，一部形成于当下媒介环境中的“爆款剧”，理应是具有穿越媒介的文化影响力的。因而，观众在同样背负原生家庭之恶的盛明兰与苏明玉身上所产生的认同感，就不会以其类型差异有优劣之分；而观众对宋运萍悲剧所倾注的同情与遗憾，也必定会在对苏明成的“讨伐”声中完成能量的守恒。

这意味着无论在“大IP剧”还是“现实题材佳作”的背后，在这些“爆款剧”的结构深处，一定有一种更稳定的逻辑动力，将它们聚合在一起。因而，“达康书记”的表情包虽然突如其来，甚至令电视剧创作者都始料未及，但却绝不意味着这些“爆款”的诞生是没有规律可循的。

我们也许可以从一个互联网上流传的另类“家庭”名单对这一结构

时代情绪的建构与超越

而如果将《都挺好》置于另一观察谱系中，我们可以发现，从《奋斗》(2007)与《蜗居》(2009)到《虎妈猫爸》(2015)与《小别离》(2016)，再到《都挺好》中所讨论的核心议题，这些电视剧阶段性地呈现了一个事实：关于80后一代“拼搏十年”的整体叙事；十年之前，意气风发的青年们踏上社会，却遭遇了窘迫的现实处境。而当他们中的一部分人艰难地、突破性地解决了购房、结婚和繁衍后代等难题之后，却立马迎来了下一代的教育问题和作为独生子女的父母养老问题。

这一创作谱系的背后忠实地再现了整个代际在不同时期的连续性的突出焦虑，而遭千夫所指的苏大强，则成为了解放这一最新焦虑的“爆点”，成为了摆在全社会观众面前的，具有突出时代特征的、症候性的“赡养难题”。

由此，一部“爆款剧”的实践从两个方面呈现出了规律性：一方面，它是由那些开放文本中“易燃品”的爆炸而产生的话题能量，其背后连接着观众对多个维度话题的高度参与；另一方面，它们的存在本身构成了由时代情绪所谱写的宏大叙事中的重要一环。

也就是说，对时代情绪的精准回应，使得一部“爆款剧”的诞生是完全可以预期的。但这并不意味着“爆款剧”应沦为贩卖焦虑的“毒鸡汤”，而是提醒我们，作为与大众文化联系最为紧密的媒介艺术，电视剧理应提供给观众这样一种文本空间：它能够基于其间的人物与叙事，使观众参与对自我身份、社会关系与时代精神的体认，也能在更大的尺度意义上，完成对历史与当下的共同谱写。

于是，基于这样的观测尺度，我们不仅如上文一般回应特定代际或群体的时代情绪，也能使“爆款剧”形成更具生命力的叙事模式。因此，《平凡的世界》中的农村现代化、《大江大河》中小城镇改革与《大浦东》中的都市创业传奇也能够在相同意义上形成连贯的叙事史诗与更具力量的时代强音。而那些越能够精准把握时代情绪的作品，则越能触发具有穿越性的价值传承与更为广泛范围内创意通融的“爆款”，成为更具历史与审美价值的精品。

(作者为上海师范大学人文与传播学院副教授)

看台

戏曲舞台需不需要话剧导演？

张之薇

如果我们深入研究任何一门艺术发展史，就会发现交合、融汇、异质恰恰是艺术创造的开始，也是艺术获得突破、能够前行的标志，戏曲并没有丝毫例外。

随着话剧导演越来越多地介入戏曲创作，戏曲舞台究竟需不需要导演，也成为当今戏曲界热议的话题。一个较为主流的观点是：“导演”的概念来自西方，而传统的中国戏曲从来没有导演，而是由名角行导演之实。

然而，当代的戏曲舞台，真的不需要导演吗？

为什么传统剧目是没有导演的？

尽管“导演”这一称谓的确来自西方，但也并非从戏剧出现的一开始就有导演。在西方，戏剧同样经历过以诗人的文学确立戏剧主体，和以演员个人魅力确立戏剧主体的不同阶段。而且在这两个阶段中，诗人(剧作家)和演员也都曾扮演过类似导演的职能，前者比如古希腊诗人埃斯库罗斯，后者比如法国古典主义时期的莫里哀。

但导演这一职能被专门化、独立化出来则是在19世纪下半叶，并在这一时期迅速占据了剧作家和演员曾经的霸主地位。最主要的原因是这一时期戏剧的成熟度提高了，文学或表演的单维发展已经不能满足戏剧舞台的需要，它需要一个将“剧本、演出和观众融为一体”，并“把各种不同的艺术手段有机地融合为一种形象”的统领者。这正是现代戏剧到来的标志，而导演就是这个赋予现代戏剧以生命的人。也就是说，导演制是戏剧发展进入现代的重要标志。

在中国戏曲的发展过程中，无论是以文学为中心还是以演员为中心的阶段，它在本质上都属于古典艺术阶段，强调的是表演，尚未步入现代层面。因此，就传统剧目而言，戏曲不需要导演这一说法是成立的。然而今天，当戏曲进入现代阶段，在现代剧目的创作和呈现上，戏曲不仅需要导演，而且是有开放戏剧观念的导演。

正如戏曲理论家朱文相先生所言：戏曲导演要把剧本的文学风格与戏曲艺术的舞台风格，以及剧种的音乐与表演风格辩证统一；戏曲导演要把剧中人物性格与演员艺术个性辩证统一；戏曲导演要把表演风格与音乐、舞美的设计风格辩证统一；戏曲导演要把演出与观众欣赏辩证统一。在这样的诉求之下，一部新创大戏如果光靠演员自己的创造力来完成，恐怕不仅会力不从心，而且还难以突破。所以，在今天导演的重要性毋庸置疑，现代戏曲创作的主导必然是导演。那种

只有表演，没有思考和观念的作品，不符合现代戏曲的面貌；认为戏曲不需要导演的观点，是对进入现代阶段的戏曲的主观矮化。

话剧导演对戏曲是助力还是伤害？

“戏曲不需要导演”的判断，其实可以具体化为“戏曲不需要话剧导演”。从现实来看，某些话剧导演确实导过一些不太成功的戏曲作品，但由此推导出“话剧导演会伤害戏曲”的结论，却经不起推敲。

其实，话剧导演进入戏曲创作并非今天这个时代才有。张庚先生在1939年就曾说：“改革旧剧的工作，在目前绝不仅仅是舒舒服服地接受技术遗产，而且要改造旧剧伶人的一般的观念和对于戏剧的观念。只有在改造之中才能够得到遗产，革新旧剧。”也就是说，新的观念对于戏曲人是缺乏的，也是需要的，话剧导演就是在这样的背景下介入戏曲的。特别是上世纪50年代，随着一批现代戏被创作出来，大批话剧出身的新文艺工作者进入了戏曲导演领域。

时至今日，继承和革新之间的辩证关系愈加明晰。话剧导演因为接受外来的思想而在认知上、观念上更为开阔，而戏曲导演则在继承戏曲传统的程式和技术上更具专业性。所以，优秀的话剧导演与戏曲创作也是一对辩证关系，只要能够在尊重戏曲艺术规律的前提下创作，对于戏曲来说就可能意味着生机与突破。

就以笔者最近一段时间以来的观剧体验为例，印象深刻的几部话剧导演创作的戏曲作品，比如河北梆子《戎拜城》(罗锦麟导演)、豫剧《常香玉》(李利宏导演)、淮剧《送你过江》(胡宗琪导演)、昆曲《顾炎武》(卢昂导演)等，就很好地体现了这种辩证关系。这些话剧导演在创作的时候首要点就是尊重剧种本身的艺术特点，同时在创作上会充分给与演员表演空间；其次，并没有因为自己是话剧导演而放弃戏曲思维，而是会把表现人的情感放在首位，把外部冲突对人物内心和情感世界带来的冲击作为表现人物的主体。在这种创作主旨下，我们还可以看到他们对自己戏剧观念的自觉。《戎拜城》罗锦麟导演探索古希腊戏剧如何“戏曲化”的问题，他在运用戏曲行当和戏曲技巧表现古希腊剧作上有自己

的观念；《常香玉》则是导演李利宏在戏曲叙事方法和舞台样式上有自己的观念自觉；《送你过江》则可以看得出导演胡宗琪对淮剧这一剧种的尊重和戏曲化空间调度上的自觉；《顾炎武》则是导演卢昂对角色内心体验与演员传统表演程式结合的自觉，以及对该剧作品思想提升的自觉。

如果我们深入研究任何一门艺术发展史，就会发现交合、融汇、异质恰恰是艺术创造的开始，也是艺术获得突破、能够前行的标志，戏曲并没有丝毫例外。而当关注戏曲的现代化建设成为当今戏曲界的重要议题时，新的戏剧观念更是戏曲创作的核心，此时戏曲人武断地排斥话剧导演或许并非明智之举。就像很多戏曲出身的演员或导演已经意识到在话剧导演专业门下深造是必要的一样，如果一位话剧导演对戏曲思维极其尊重甚至了解，同时又在人物塑造、思想深度上有开掘，在观念上有出新，我们为什么要排斥呢？两者都是戏曲的幸运。

当今戏曲需不需要被“输血”？

实际上，戏曲舞台需不需要话剧导演这一命题背后，是当今戏曲究竟需不需要来自其他艺术样式的血液，戏曲传统的的确博大精深，是一座宝藏，

但同时无异于一座密闭的城池。而优秀的跨界导演带给戏曲人的实际上就是一扇窗户。如果戏曲人足够强大，敢于推开，并呼吸到新鲜空气并为我所用，这个窗口的意义就是巨大的；反之，如果戏曲人自己本身不够强大，这扇窗可能就是毁灭性的。所以，戏曲人强大自我还是根本。强大自我靠什么？除了戏曲内部的“输血”，外部“输血”也是必要的。

首先，当今戏曲剧本需要文学的“输血”。文学不是单指文辞的优美，更是对戏曲剧本人物、情感、思想的提升。其次，当今戏曲演员需要新思维方式的“输血”。戏曲人的思维方式通常是被动接受式的，从一开始学戏就是一招一式地跟师傅学，下死工夫苦练就可以了，所以长久以来大多数戏曲人主动思考的能力不足，但是真正的好演员一定是会主动思考的。如何摒弃戏曲演员这种被动接受的位置，激发演员自我创造的能力，需要从思维方式上去打破。另外，当今戏曲创作中，话剧导演的思维往往能够与角色、演员、戏剧结构、舞台样式归结于他统一的戏剧观念中，而不会陷于程式和技术等细节。

今天戏曲面对的，是各种艺术样式共生的舞台，彼此借鉴就显得更加重要。在这样的背景下，能够打通话剧和戏曲壁垒的戏剧导演，一定是戏剧创作最大的财富。

(作者为中国艺术研究院副研究员)

昆曲《顾炎武》剧照

