

书问道

更需要这样扎实的阅读

——读邱华栋新作《现代小说佳作100部》

潘凯雄

华栋兄赠来其新作《现代小说佳作100部》，单是看这书名，便甚是喜欢；再看其目录，则远不是“喜欢”二字所能概括描述自己之心境。全书约40万字，共介绍点评了来自50个国家100位作家的代表作；而对归属于这100位作家名下的其他作品并略加点评者则不会少于三四百部；至于只是涉及作品名且不分具体体裁的文学作品当更多。

顺着这“海量”数据再往具体内容穿透，则更是令我汗颜：在这100位作家中，至少有33位作家本人不仅没看过他们的任何作品，有的甚至连名字都感到陌生。同为读书之人，差距如此之大，对华栋兄的新作单是“喜欢”的本钱都没有，剩下的便惟有认真地拜读了。

仅看《现代小说佳作100部》这个书名，我便想当然地以为这是对西方现代派文学100部代表作的集中解读。待看过目录，特别是细读过华栋兄为该书写“后记”，才明白他对这100种书写的遴选显然有自己独到的考虑。在他看来，这百年间不断涌现而出的杰出作家的表达“塑造了如今我们看待世界的方法，创造出一个个瑰丽的小说世界”。

而在对100部小说的编排上，华栋也有自己的独特考量。

全书“大体上按照作家生活和写作题材的地理板块来划分。第一卷是欧洲作家的作品，第二卷是北美洲、南美洲和大西洋洲作家的作品，第三卷是亚洲、非洲作家的作品”。而分卷又“并非严格按照作家的国籍，也不按照语种或年龄来编排”，而是按照华栋自己的写作顺序进行排列。

这样一种编排看上去漫不经心，不够所谓学术意义上的规整，实则始终灌注着作者自己强烈的个性，是他对近百年世界文学发生发展的总体观察、不同地域间自身发展情形的具体把握以及对作家个人创作历程这三位一体的一种综合考量。全书看上去是对100位作家及他们创作的一种描述与赏析，骨子里则是对20世纪以来世界文学发生发展的总体观察与体悟；或者也可以说，《现代小说佳作100部》在对近百年来世界上100部文学代表作的赏析中，透出了一种个性鲜明的世界文学发展整体观。

还是先从现代主义文学或曰现代派文学说起。

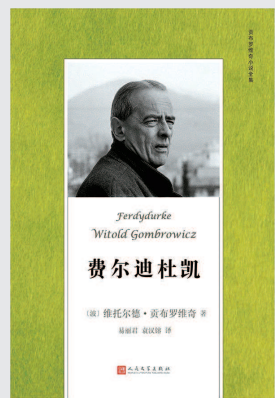
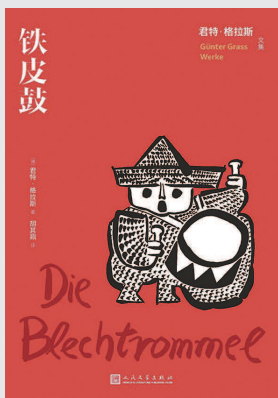
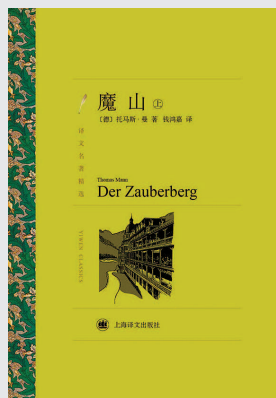
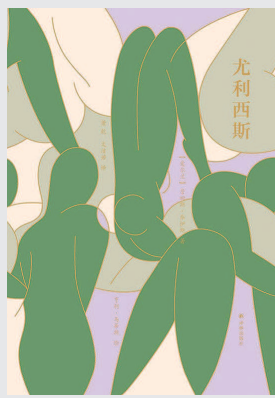
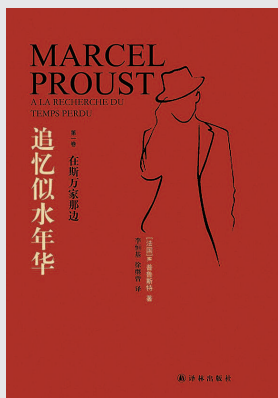
我开始接触这些内容的时间或许比华栋要早几年。那是1981年本人还在复旦大学中文系就读期间，著名的外国文学研究专家夏仲翼先生给我们讲授完一整年的外国文学史必修课后，紧接着便“自告奋勇”地又在我们班新开了

观点提要

无论是从选目起始点的确立，还是对具体书目的推敲，《现代小说佳作100部》都有三根坚实的支柱来支撑：面向全球开放的“世界文学”大观念与大视野、人类共同追求的深邃的基本价值观与发展观、支撑着文学艺术生生不息的实验论与艺术观。

书中对诸多现代派文学代表作品的解读，其中有相当一部分作品都是我们当年还闻所未闻的，从一个侧面客观地呈现出自新时期以来，我们国家对外国文学的译介与研究持续不断地走向更加广阔与深化。

配图为书中收入的部分作品



一门名为“西方现代派文学研究”的选修课。要知道，在那个时点上，所谓“西方现代派文学”不仅是个“舶来品”，更是个时髦货，尽管它在上世纪三四十年代的中国文坛有过零星而短暂的露面，但很快便销声匿迹。

直到1980年10月上海文艺出版社开始陆续推出袁可嘉等先生联袂选编的《外国现代派作品选》(总计四册，每卷分上下两本)，才又一次将这个文学“怪物”介绍到国人眼前。尽管入选作品不少都是节选，但由于这套选本是按西方现代派文学的不同流派进行编排，在整套图书之首有袁可嘉先生撰写的“前言”，对西方现代派文学的发生与发展以及其总体特点进行了介绍与评述，而且在每个流派前又有相应的总体介绍与解读，文字虽不多，但确是言简意赅而不繁。

因此，称这套“作品选”为中国文坛首次全面而系统地介绍西方现代派文学的开山之作实不为过；我们能够能够在课堂上比较系统地学习西方现代派文学的基本常识虽不敢妄言是最早，但至少也是比较早且有一定系统性的。至于这个“舶来品”在接下来的中国文坛会不时

搅起一波又一波不大不小的涟漪则是当时绝对不曾想到的。

现在回想起来，对我们这一代学子而言，平生前20余年对外国文学的阅读本就零落且多为20世纪以前浪漫主义与现实主义作品。当初次比较系统地接触到那些“光怪陆离”的各种西方现代派文学作品时，其感觉在新鲜刺激之余，更多地又何尝不是那种一知半解、似懂非懂、不懂装懂的懵懂状态。就这样40余年一路走来，到今天来阅读华栋新作中对诸多现代派文学代表作品的解读，其中有相当一部分作品都是我们当年还闻所未闻的，从一个侧面客观地呈现出自新时期以来，我们国家对外国文学的译介与研究持续不断地走向更加广阔与深化。这种得益于改革开放大背景下的中外文化交流成果，客观上见出一个大国的开放胸怀与文化自信。

即便是对那些我曾阅读过的作品的介绍与评说，其中不少篇什华栋的解读无论其广度与深度都远超过我个人已有的理解与认知，这当然是他自身的学识与才华之所在，恐怕也与他的作家身份多少相关。这绝非我的盲目臆想。对

那些自身有着从事文学创作体验的读者特别又兼具研究能力者而言，除有着一般研究者共有的知识、理性与工具之外，更多了一份创作者本能的那种“感同身受”之独特敏感，具体表现在他对那些文学名作的介绍与评析上自然平添了几分理解与亲近。而这也是即作一个显著的特色。

《现代小说佳作100部》着实有着鲜明的个人趣味与取舍，这并无什么不妥与有失严谨之嫌。正是这种鲜明的个性构成了本书另一个重要的特色。而且这种个人趣味与印记也并非华栋随意为之，而恰是有着他自己的思考与见解作支撑。比如，这部《现代小说佳作100部》收入作品的起讫点是1922到2022这一百年，2022年好理解，这恰是由于华栋为疫情所困于家中开始着手这部作品写作的时间，那起点定于1922年或许有与终点的2022年正好百年的考虑，但更重要的缘由则并不在于此。

关于西方现代派文学之起点一般都将其定为法国诗人波德莱尔于1857年初次出版的诗集《恶之花》，袁可嘉等先生编选的《外国现代派作品选》也将其视为法国象征派的先驱人物，收入这套“作

品选”并置于其首之流派就是“后期象征主义”，但领衔者则是比利时诗人维尔哈伦创作于19世纪最后十年的几首诗作。我想袁先生之所以做这样的选择与安排，大约是因为这个时点其作品的“现代派”特征更突出更明显之故吧。

而华栋将自己心目中“现代小说佳作100部”的起点选择在1922年，同样也是有着自己独到的考量。

“1922年对现代主义文学来讲是一个极其重要的年份，其标志性事件是《尤利西斯》在1922年2月2日的出版，以及这年10月，T.S.艾略特的长诗《荒原》的出版。同在这年10月，普鲁斯特自1907年开始创作的鸿篇巨制《追忆似水年华》七卷全部完成。其第一卷《在斯万家那边》的英文版也于1922年隆重推出，在英语世界引起反响。这一年，卡夫卡完成了他的主要小说，两年后他就过世。弗吉尼亚·伍尔夫在1922年开始写作长篇《达洛维夫人》。E.M.福斯特在写他的《印度之旅》，D.H.劳伦斯在写小说《袋鼠》。在这年中国，鲁迅于1921年12月4日到1922年2月12日，在北京《晨报副刊》连载了其小说代表作《阿Q正传》，引领了中国现代小说的潮流。”

我之所以不厌其烦地大段直接引用华栋在“后记”中的这段原文，无非是想说明将1922这个年份作为他这100种作品选目的起始点，更多的是因为它们在现代小说中的特殊地位与影响，是从文学创作与文学思潮等文学内在因素的考量，而绝非强凑一个“百年百部”的整数。

不仅如此，华栋还将自己选择的这一百部作品大体上按“作家生活和写作题材的地理板块”依次划分成欧洲、北美洲、南美洲和大西洋洲以及亚洲、非洲等三卷，同样也是出于对文学内部种种细微变化的考量。他从中观察到：“每隔20年，现代小说在地理意义上会发生转变和‘漂移’”，比如从欧洲到南北美洲，从“无国界作家”到“离散作家群”，以及“更多亚洲、非洲作家的涌现”“中国当代文学也带着独特的生命印记汇入世界文学大洋，世所瞩目”。进入21世纪后，“小说不仅没有死亡，而且借助新型传媒具有了播撒效应，世界文学呈现出代性和在地性，大众关注和精英阅读并行不悖的现象”。

因此，无论是从本书选目起始点的确立，还是对具体书目的推敲，在华栋看似漫不经心的外观下，骨子里其实都是有着自己经过深入研究与思考后的明确标杆，而支撑其后者在我看来有着三根坚实的支柱：即一是面向全球开放的“世界文学”大观念与大视野，二是人类共同追求的深邃的基本价值观与发展观，三是支撑着文学艺术生生不息的实验论与创新观。以这样的视野与标准再来回顾入选《现代小说佳作100部》的全部篇什，是不是或多或少地都能找到上述三根支柱或隐或现的影子？

最后还想说的是，华栋笔下的这100则读书笔记在具体篇什的写作上皆为“三位一体”：即一是作家生活的地域与时代背景，二是这位作家创作的总体状况及基本特征，三是对其代表作及相关作品的解剖与细读。而这种“三位一体”的解读正是我当下十分希望读到并能够在“全民阅读”中成为主体内容的部分。

应该说，经过数十年的共同努力，“全民阅读”取得了有目共睹的发展与深化的重大成就，但就具体内容结构而言，似又还是谈倡导、说重要、讲方法者多，而像华栋这样切实且专业地从具体作品阅读进入者少。在我看来，这当然是一种十分遗憾的短缺，大有必要努力补上。这本《现代小说佳作100部》开了个好头，期望有更多类似这样实在的阅读之作涌现与跟进。

(作者为知名文艺评论家)

“周星驰”为微短剧精品化带来了什么？

卞芸璐

近日，某短视频平台与周星驰联合开发、运营的“九五二七剧场”上线了第一部作品《金猪玉叶》，引起了各界广泛关注。这是一部“反诈”题材微短剧，讲述了实习律师叶小莱为挽救遭遇“杀猪盘”诈骗的孪生姐姐，联手被冒用身份的主播朱浩，从成都到东北一路追凶的故事。

由于喜剧明星周星驰的市场号召力，《金猪玉叶》上线一小时内播放量便突破百万。截至成文时，第一季总播放量突破2.5亿，于7月5日上线的第二季播放量突破4900万，在近期上线的横屏微短剧中表现突出。

但从观众反馈来看，两极化现象较为明显。

正面评价集中于对作品现实主义题材触达和制作水准的肯定。这一部分观众认为，《金猪玉叶》对网络诈骗、职场官僚主义、网红文化等现实议题的呈现堪称“敢拍”；主创采用横屏画幅，比照长剧集视听调度、表演风格和制作水准进行创作，算得上“会拍”。

给出负面评价的观众则普遍认为《金猪玉叶》含“星”量不够，全剧讽刺有余但搞笑不足，未能抓住“无厘头”喜剧的精髓。对于这部分观众而言，无论剧中有多少致敬周星驰作品的“玩梗”，周星驰未直接参与创作便是硬伤。

就剧论剧，《金猪玉叶》确实是优点与缺陷都很明显的作品。但站在微短剧“精品化”发展的趋势下，尤其是6月1日微短剧“分类分层审核制度”正式落地的关键节点来看，《金猪玉叶》的意义并不局限于单部作品的成败。

为“星”而来：微短剧的一次受众扩容

对《金猪玉叶》口碑两极化的现象，需要客观地评价。

认为这部微短剧“不高级”“不尽兴”的观众，大多是因周星驰慕名而来。如果对《金猪玉叶》抱有与《喜剧之王》《唐伯虎点秋香》《国产凌凌漆》等周星驰经典电影“对标”的期待，那必然会觉得它“蜻蜓点水”，甚至会因为周星驰参与程度不够而觉得“挂羊头卖狗肉”。

但就目前微短剧的平均创作水准而言，《金猪玉叶》算得上是精品化的代表。日常观看微短剧较为频繁的观众，反而容易对《金猪玉叶》给出宽容评价。因为相较于其他微短剧的夸张表演风格，和为了“爽感”而频繁出现的失智、说教情节，《金猪玉叶》绝对算不上“尬出天际”。

《金猪玉叶》的口碑两极化，恰恰说明它触达到了更多不熟悉、不常看微短剧的观众，实现了对微短剧受众的一次扩容。

作为新兴的网络视听文艺形式，近两年来，微短剧发展势头迅猛。但即便是热播作品，也大多局限于“圈层”传播。真正能进入大众舆论范畴，吸引观众主动搜索观看的微短剧屈指可数。以《逃离大英博物馆》《招惹》《我在八零年代当后妈》为代表的几部微短剧里程碑之作，探索出了为数不多的几条“破圈”路径：要么在情怀上做文章，像《逃离大英博物馆》那样找到大众“情绪”公约数；要么在氛围感上下功夫，像《招惹》那样给目标受众定制极致的视听体验；要么做好替代性满足的服务，像《我



《金猪玉叶》剧照

在八零年代当后妈》那样当好互联网“嘴替”。《金猪玉叶》尝试的则是一条新路径。周星驰不仅是一个喜剧创作者，更是一种独特的大众文化符号。通过与其深度合作，《金猪玉叶》和其背后的“九五二七剧场”尝试打通的是一条与传统影视观众对接的通道。

在微短剧监管日趋规范化的当下，“精品化”是微短剧必须面临的转型挑战。然而，创作的精品化不仅仅靠创作者一厢情愿，还需要能支撑其创作成本的受众群体。从这个角度审视，《金猪玉叶》在受众扩容上的尝试尤为宝贵。

是微短剧，不是“短一点的网剧”

关于微短剧的“精品化”，吸引传统

影视创作人才入局是提升制作水准的捷径之一。不过，长剧集和电影创作者想在微短剧创作中实现“降维打击”，也需要一个适应“水土”的阶段。一方面，需要改造在大制作项目形成的路径依赖；另一方面，则要学习微短剧逐渐成型的体例规律。

单就叙事容量来说，绝不是把一部电影或两到三集剧集的故事拆分成20多集就是微短剧。对微短剧受众来说，集与集的界分就像一个休止符。如果连续多集都是以同一种视听风格和类似的叙事节奏，娓娓道来地讲一个主角慢慢成长的线性故事的话，那为何不去看一部网络电影呢？因此，在热播微短剧中，常能看到的是视听风格的杂糅，单集叙事的变奏，集与集之间议题的更迭，以及主角性格的突变。这些特征并非衡量一部微短剧品质高低

的标准，但创作如果只追求集与集之间的“连续性”，忘了对“非连续性”的探索，就很难创作出一部适配微短剧受众需求的作品。

《金猪玉叶》的可贵之处在于，它虽然出自专业团队之手，但并没有被拍成一部“短一点的网剧”，而是努力向微短剧的艺术规律靠拢。这部剧用一条贯穿的线索——实习律师叶小莱和主播朱浩联手追凶——以维持叙事连续性，但每集都在诈骗主线外融入了其他社会议题，集与集之间，也保持了风格、故事和节奏的相对独立性。

比如，《金猪玉叶》先后融合了办公室讽刺喜剧、僵尸恐怖片、小妞电影、罪案悬疑剧等多个类型，涉及了电信诈骗、职场霸凌、校园暴力等多个社会议题。尽管《金猪玉叶》在主线推进和不同议题切换的调剂上，还存在生硬之处，但主创的“文体”自觉和对微短剧“非连续性”特性的探索，值得褒扬。

剧场化运营：艺术家MCN模式的探索

微短剧精品化不仅需要优质“生产力”，还需要与其适配的“生产关系”。

目前，微短剧的商业模式大概可以分为三种。一是长视频平台上线的微短剧，主要靠平台分账和贴片广告回收成本；二是抖音、快手等短视频平台扶持的微短剧，主要靠品牌定制和平台分账盈利；三是小程序类微短剧，主要靠“投流”吸引用户付费来取得营收。

这三种模式中，“投流+付费”模式最不利于精品微短剧的诞生。精品化

带来的成本激增将为“投流”带来极大的商业风险，这对于靠用户付费生存的小程序类微短剧来说，不如按“爽文”的逻辑批量生产满足用户“刚需”的作品划算。靠平台分账和贴片广告回收成本的微短剧，目前来看还是将“精品化”的成本大部分转嫁给了平台，从可持续发展角度来看，也不是最优商业模式。

“精品化”空间最大的，是品牌定制和平台分账相结合的微短剧模式。目前，抖音、快手扶持的热门短剧，大多采用此种模式。这些微短剧多产自MCN的达人账号，几乎每个热门微短剧都有定制品牌。由于回收成本不靠用户按集付费，因此也不用拍得很长，20集以下为主流体量。

篇幅不长且商业模式稳定，这些微短剧留下了精品化的空间。

“九五二七剧场”一定程度上可以看作一个以周星驰为品牌的喜剧影视创作者的MCN。周星驰虽然并不一定深度参与剧中的每一个项目，但他参与遴选的喜剧创作者们，可以发挥各自的才华，开发符合个人艺术风格的微短剧。比如，《金猪玉叶》便由易小星担任监制，由有过诸多院线电影、动漫、微电影创作经验的导演马史执导。

相较一般MCN中为了粉丝和带货卷生卷死的“达人”，“九五二七剧场”聚合的专业人才不仅创作天花板更高，产出的稳定性也更高。在短视频平台充沛的商业化资源支持下，他们更可能成为“精品化”阶段的微短剧之光。

(作者为山东大学新闻与传媒学院教师、硕士生导师)