

看台

不宜硬套传统影视标准 微短剧精品化自有规律

盐水棒冰

当长视频把引入微短剧思维当作破圈之法时，微短剧似乎也在尝试从长视频那里寻找破题之道。

国内首档展现微短剧幕后制作环节的综艺节目近日开播，由业界大咖担任监制，以经典影视IP剧目为基础，通过选角试镜、舞台竞演、短剧试拍等多个环节，最终实现短剧IP孵化。

从目前播出的部分来看，观众所谓“导师（监制）似乎没想明白短剧和长剧到底有什么区别”，是比较中肯的评价。

比如演员试镜环节，用的本子经过了改编的《杜拉拉升职记》。男主角王伟和杜拉拉相爱之后才发现，原来自己的父亲当年害死了杜拉拉的父亲，和他相爱只是杜拉拉复仇大计中的一环。

把职场剧改成复仇剧，从微短剧的角度来看，这个改编思路是对的。问题出在叙事节奏上。五分钟的时长的剧，包含了两处场景：王伟的浴室和阳台；剧情则用一句话可以概括：王伟发现真相之后很崩溃。其间杜拉拉打来电话，王伟情难自禁，声泪俱下地问杜拉拉自己该怎么办，是不是要替父亲以死谢罪。杜拉拉挂断电话，王伟迈过阳台栏杆，想要一跃而下，犹豫之后又跨了回来，坐地上，从口袋里掏出杜拉拉的照片，撕碎。

几位监制给出点评：表演后程泄气了，特别是从阳台边缘跨回来之后，应该表现出王伟想到自己刚才差点跳下去而产生的后怕情绪。单纯从影视表演的角度来说，点评非常对，但如果叙事节奏就错了，表演再精准又有什么用呢？

虽然有关方面对微短剧的定义是单集时长不超过20分钟，但实际上，大多数微短剧一集都在十分钟左右甚至七八分钟之内。而七八分钟左右的微短剧，是不可能拿出超过一半的时长来暂停剧情、表现情绪的。回到《杜拉拉升职记》这个改编剧本，那个电话本来可以承担推进剧情的作用：电话是杜拉拉打来的，她找王伟什么事？

而在另一场《聊斋》的试镜结束后，监制之一宁静提出男演员似乎和戏服不太熟。她以自己当年拍《炮打双灯》为例，说当时导演让自己穿着男装溜达了好几个月，直到戏服就好像长在她身上一样自然妥帖。这同样是一条从影视表演角度来说绝对专业的点评，但这样的标准是否适用于微短剧，或许要打一个问号。

当下，无论是长视频向微短剧“取经”，还是微短剧向长视频“偷师”，背后的逻辑其实是一样的，即从自身痛点出发找药方。

对于前者，学界与评论界往往持反对意见，认为这种做法违背了影视创作的美学原则，拉低了作品的艺术水准。的确，长视频想要留住或者说夺回微短剧分走的流量，不能走“打不过就加入”的路线；但同样的，微短剧想要撕掉与生俱来的“低质”标签，也不应该以长视频为标准。在艺术中，形式从来不应仅是形式。微短剧和长视频的区别也绝不仅仅是时间的“短”和“长”、屏幕的“小”和“大”，而是由长短、大小之区别带来的美学特质和艺术规律上的不同。

艺术史上，每一种新样态的出现，都会产生震荡，引发变革。尽管今天的媒介环境比历史上任何一个时期都要复杂，新艺术给旧艺术带来的挑战也比以往摄影之于绘画、电视之于电影更加严峻，但核心其实是一样的，就是无论哪种艺术样式，都要找准自己的审美特性，在自己的审美特性的框架里面去破题，去取长补短互相借鉴。不然的话，“对阵”双方都容易乱了阵脚甚至妄自菲薄。就像有视频平台老总竟然认为传统剧集要学习微短剧深刻洞察人性的特点，显然是搞混了酒狗血和洞察人性的区别。

此档综艺的监制之一苏可在先导片中说，短剧一定要专业化，要表达一定的思想；左右（微短剧）流量的，还得是演技。这些都是对的。但短剧的专业性、思想性如何体现，什么是短剧需要的好演技，是值得探讨的。微短剧当然要走精品化道路，但微短剧的精品化一定不等于长视频化。

正如已经有学者指出的那样，微短剧刚刚开始萌芽，其可能性、多样性还没有经过充分发育和多维呈现，属于它自己的质的规定性也还没有形成。在这种情况下，我们需要给予它足够的生长空间，这里面也包含了各种各样的尝试。这也是类似该档综艺这样的节目的积极意义所在——哪怕一时半会儿找不到对的路，至少可以先把错的方向排除。

青年演员能否接过北京人艺的金字招牌

饶丹云 龙一豪



北京人艺青年版《日出》剧照

毋庸置疑，北京人艺的金字招牌是由70多年来积累的大量优秀剧目带来的，更是70年来十几位优秀的话剧表演艺术家带来的。这些艺术家开中国话剧学派之先河，他们的艺术追求境界之高远，艺术创作水准之高超，至今难以超越。1999年，梁冠华、濮存昕、杨立新、何冰、吴刚、龚丽君、冯远征等一批中生代出演复排版《茶馆》，用25年300多场的积累，为北京人艺起到了承上启下的作用。时至今日，老艺术家们风华渐远，中生代也到了花甲之年，青年演员能否接过金字招牌，将自身表演水平和已经形成的北京人艺的演剧风格推向前进，这是北京人艺乃至世界上优秀的表演艺术剧团都不得不面对的重要问题。

适逢北京人艺近来沪献演的剧目中，恰有一部专为青年演员打造的新版《日出》。由于其故事的银行背景、金融生活、阶层的跃进仍然是今天的时代话题，因此受到观众的熱情关注。笔者将重点针对这部戏里的几位青年演员做具体分析。

青年版《日出》的欣喜与叹息

整部戏中，不乏可圈可点的潜力新星。比如青年演员雷佳饰演的李石清一角亮相上海滩，展现他日趋成熟的表演功力。

雷佳的形象和声线在话剧演员里资质不算高，但他对人物的深刻理解能力和极强的舞台信念感，以及紧凑的舞台表演节奏，使他的表演总能迅速抓住观众。他不是传统的宽音大嗓，但吐字清晰利落，潜台词明确，语速快而不乱，即便是复杂的语意也表达得十分清晰，创造了一个新的李石清形象。他把表演的重点放在李石清这个人物所面临的“困境”上，一个想出人头地、跨越阶层的野心家却终被时代所淹没。

他从2021年开始饰演李石清，这次演出又有新的舞台行动呈现，例如他得知潘月亭银行生意的软肋，潘走后，他情不自禁振臂一甩、双脚蹦起，扑在沙发上大口地喘着气，望着天花板。这一串新颖而像时下年轻人的舞台动作，展现他抓住了翻身的机会，极有对比和张力，显得酣畅淋漓，也为之后的转变打下“标记”。

此次表演中，他在全场有多次大停顿，在妻子打牌输钱后、被潘月亭羞辱后、黄省三疯癫时、在捡起那“卖钱”的20元纸钞时，这期间，雷佳通过情绪、手部动作的前后反差，几乎没有有什么明显的舞台行动，远看像石头一样杵在那儿，然而你能感受到他内心的波涛汹涌和内劲。他的眼神对于视像的锁定与贯穿，例如盯着那张

纸钞，背对妻子低头看着地面思索，没有鲜明的舞台动作，只是回归单纯的真听真看真感受，把观众不知不觉地拉入到他的处境和情绪当中。这些具有内在张力的表演，达到很高的情感浓度，合理得就像是李石清本人生长出来的动作，能够直击人心。

雷佳表演节奏的精准、人物塑造的创造性，使得他的舞台表演如电影般精准，似乎在心灵的“刻度”中表演，体现出一种表演的“速率”，令人赞叹。他像是完完全全“浸泡”在角色里，在演员身上长出了角色的筋骨血肉，在举手投足与台词间不断释放着一股“内劲”，这种筋骨的“内劲”感在他饰演《白鹿原》中的白孝武身上也有体现：他饰演的白孝武静如处子、动如脱兔，情感压抑中感受内心的翻涌澎湃，泼洒宣泄情感时不丢失内里，于无声处听惊雷，凸显他独特的舞台节奏，已然成为他的一种表演风格。

方洋飞饰演的黄省三也有血有肉，在李石清告诉他几条出路，说到偷的时候畏惧的眼神，时而看着李石清向他确定是不是真的让他偷，时而挪开不敢相信接下来会听到的话，那种知识分子体验，他们无限穿越于浮光掠影般的不同时空，持续重复，看不到终结。

也正是此意义上，“无限流”可被视为网络文学甚至流行文艺中至为关键的“元类型”。《无限恐怖》穿越于《异形》《咒怨》《生化危机》《神鬼传奇》等等，《惊悚乐园》穿越于《蝙蝠侠》《德古拉》《电锯惊魂》《南方公园》之流，另外，《十日终焉》以及更多知名不具、难以胜数的同类网文，穿越于以既有诸多叙事模型、文化元素、思想实验为数据库凝练而创生的故事脚本之间。

何其使人惊讶，却又理所当然，作者创作、读者阅读以汲取意义的作品，述说的竟就是他们日常观影、追剧、看文的行为本身。富于一些趣味，但也难免庸常，此种生活从现实无意义的表征到虚构意义的源泉，其间显然已发生了相当重要的翻转。在小说情节层面，它不再是人们自由选择的结果，而是逼于无奈、不容选择的唯一。虚构于此隐晦地映射了现实，形象地佐证了米歇尔·福柯有关权力、自由和主体性的知名论断：“如果我完全没有强迫你，并完全使你处于自由的状态，你却依然选择了你为所欲为的道路，那就是我开始运用权力之时。”并且，虚构或比现实更深刻地触达了现实，它剥离了权力运作的温柔掩饰，也暴露了人们彻底的别无选择。

从《无限恐怖》的“主神空间”，到《十日终焉》的“终焉之地”，“无限流”的架空世界总有着精严的规则系统与残忍的惩戒手段，规则系统犹如无机物般运转，但总在第一时间刻划犯规者以死亡惩罚。这毫无疑问构成了一重绝妙的隐喻，即权力通过空间、规则向人施以精密、严厉但难察的控制，它未必如同故事情节所叙述的那样，危及人在生物层面的生死，却必然损伤人在存在或者意义层面的存亡。

眼神仿佛能看到手上拿的勺子、面前的孩子，搅拌红糖水，喂的时候嘴巴不自觉地张开，那种慈父般的笑容此情此景尤为刺痛观众，且虚与实的视界间切换顺畅自然。方洋飞的形体表达也很好，在疯癫后跳楼前的一刻，朝着下场门的方向，身体拉成一条斜线，一手高举指天大喊：“我要跳楼”，头随着手倾向一侧，在角色生命结束前的最后一刻留下了一个声嘶力竭、走投无路、极具张力的剪影，令人动容和悲叹。

陆璐本人形象非常贴合陈白露，身材高挑，皮肤白皙，气质高雅，举手投足曼妙美丽，甚至可以说是最美的一版陈白露。音乐剧演员出身的陆璐还有一副宽亮相济的好声音。然而，话剧艺术的区别性特征就是它能够借助语言传达深刻的思想、表达深邃的情感。在这两方面青年演员存在一定的短板，我们能从这版陈白露的举止中看出她高贵典雅的气质，但却无法从她的言谈举止中体会到她的精神世界。

方达生身上可贵的可爱的地方的确是那种憨直气，但好的表演绝不是去演一个状态。杨明鑫饰演的方达生，在多个本该有情绪波动的场景里，对于本就不生活化的台词的处理，似乎有些扁平。

不过，女演员柳文伊、周佳钰、伍宇辰柠虽然

戏份较少，但却呈现了颇有质感令人欣喜的表演。

《日出》谢幕时，舞台背景映出曹禺先生形象 and 手稿字样，所有演员转向背景鞠躬，这个谢幕细节令人动容。不过，也让人不由感慨，如何把这种舞台上的致敬真正化作一场台上与台下共同经历的心灵的鞠躬，是新一代所应审慎对待的。

优秀青年演员要挑大梁进行历练

由于空间距离的观赏环境，话剧演员像其他舞台剧演员一样，对于年龄的宽容度较高。这一方面能够让观众更加聚焦于表演功力而非外在条件；但相应的，也会带来院团人员特别是“台柱子”更迭较慢的问题。当前北京人艺亟待舞台更新传承，人才梯队建设问题刻不容缓。相信也正因此，有了这一部由青年人挑梁的《日出》。

但一部《日出》还不够，优秀的青年演员应该被给予分量更重的角色，促使其尽快能够挑起大梁，让青年演员能够接住这块金字招牌。

话剧演员的基本功仅仅强调气声字也就是气息的饱满、声音的洪亮和吐字的清晰远远不够。濮存昕曾经提到在话剧舞台上演员要“满官满调”，也并非只是强调气声字基本功，而是强调要有戏，要传情。除了声音吐字基础，形象、形体的考量以外，对剧本的理解能力，对人物形象的诠释和创造能力，以及对生活的领悟能力，要最终落实到角色形象的性格化的能力，才是挑选和培养演员的重中之重。前不久俄罗斯瓦赫坦戈夫剧院来上海演出的《叶甫盖尼·奥涅金》与《战争与和平》，为适应大剧场演出和观众的情感互动，演员也没有戴麦，《叶》用了地麦和道具戴麦，《战》用了地麦，很好地平衡了戏跟演员能量的问题，话剧终究要实现戏剧的张力，而非单纯强调声音的张力。

更重要的是，无论导演还是演员的创作能力，首先体现在对原著精神内核的理解上，何况是名著。吃透人物的精神生活是演员的重要基本功，在表演时，找到与自身创作的契合点，继而实现演员自身对角色的创造，达成演员对角色的个性化、创新性贡献，才能穿越时空，与今天的观众共鸣、共情。

颇为挑战的是，当今看《日出》，不同年龄层的观众在这里验证着自己关于《日出》剧目与角色表演的集体记忆。站在北京人艺的舞台上，面对如此成熟的观众，这当然对青年演员是一道坎儿。然而，走过去，前面一定是一片新天地。

（作者单位：同济大学艺术与传媒学院）

“我们也要奔流向前”

——从现象级网络文学作品《十日终焉》看青年文化的生存创伤与问题意识

项蕾

自21世纪第三个十年以来，全球流行文艺生产尽管仍在不知疲倦地井喷，但其制造爆款、塑造标杆的能力却已渐显衰退。作为能于这一时期逆势而起，取得现象级效应的网络文学作品，近日收官的《十日终焉》不仅深刻地描摹出现代人普遍的精神困境，更加敏锐地触及到深层次的问题意识。

在小说里，众多角色无从选择、不容拒绝地拉入生存环境极度恶劣、权力等级异常森严但其形成又充满偶然性和荒诞性的可怖异界，被迫参与规则强硬、代价残酷的生死游戏，并以每十日为一周期没有尽头地无限轮转。这毫无疑问是现实感受的抽象流露，现代人困守于肃杀的秩序结构之中，失去了进入新阶段的能力，只好在旧时日子里循环交替。

同时，故事内的众人无时无刻不在寻求解决之法。他们不断寻找此间被缔造出来的起因，不断谋求逃逸。这对更深邃的疑惑，亦即，他们为什么会堕入到这样的世界、这样的轮回之中，他们要如何逃离这里、如何终结一切？

在网络文学的序列谱系当中，《十日终焉》隶属于“无限流”这一类型，它对精神困境、问题意识的展现也呼应着本类型的主题。

“无限流”发端于2007年，在它的开山之作《无限恐怖》中，主人公为了获得有意义地活着的感觉，被计算机病毒程序召唤进入异界空间，亲身经历一部又一部的知名恐怖电影。该作不但直接奠定了“无限流”的文本架构，还径直揭露了类型自身对于读者高度现实情况的微妙指涉：网生一代青年群体在高度现代化、城市化、数字化的生活里面临着意义感与价值感的缺失，他们为了追寻这种感觉，遁入流行文艺打造的虚构世界当中，或以悬疑恐怖提供刺激释放，或以玄幻奇幻提供浪漫幻想，凡此种种，不一而足。

如果说启蒙运动以来，机械唯物主义世界观、资本主义工作制对过往田园牧歌自然的取代，让现代人都先天地罹患了“思乡病”，那么数

字媒介技术、流行文化工业和现代性生活方式的耦合，则毫无疑问令生于兹、长于兹的人们天然地携带了“穿越癖”的基因，他们有巨大的意义缺口，有丰富的前往赛博空间、幻想世界的旅行体验，他们无限穿越于浮光掠影般的不同时空，持续重复，看不到终结。

简单来说，“无限流”这一类型正是青年们在百无聊聊、乏善可陈的日常生活表象下，集体无意识地挖掘了自身的隐秘创伤。同时，作为网络文学的组成部分，它与生俱来就肩负着抚慰创伤的使命。

约自2003年网络文学的商业化开始，读者付费的营收机制便决定了“以爽为本”的先决要求，多年来，这种“爽文学观”还常因表现出对浅层次欲求的迎合、满足而招致严肃性过低的批判。其实，此处的“爽感”在很大程度上指向生命政治的议题，那缺乏意义感的作者与读者岂不正是吉奥乔·阿甘本所谓的“赤裸生命”？而他们渴求意义，也无非是渴求企及一种更加雄健、充盈和丰沛的生命状态而已。若用更感性、更平易的方式来谈，网络文学作为一种青年人的文化，其受众自始至终都非常在意这样一个问题，那就是自己将会成为什么样的人。

关于上述这个几乎永不过时的主题，在经典文学中，可以找到兴起于狂飙突进运动后的教育小说或叫成长小说，主人公总在启蒙叙事的“教育”之下纠葛自身的“成长”方向；于流行文艺里，则有风靡好莱坞的超级英雄电影这一典型案例，主角从影片起始没有战甲到高潮结尾全副武装，弗里德里希·尼采的超人思想以及社会冀望庇护的英雄期许化作战衣，使羸弱的自我不再裸露；而到网络文学，又以“工业党”“升级流”最具症候性，现代人穿越前现代，推动工业革命，改造社会制度，实现个人成长、科技进步、社会发展的“三位一体”，化作从根源上唤醒一切的宏大叙事的“道成肉身”。

总之，通过讲述神话，为成长中的青年们同时制造了匮乏和弥补它以完满自身的欲望。但也就像超级英雄即便已于这部结局中所向披靡、无坚不摧，到系列的下一部开头也会再度迷失那样，匮乏个体在权力神话面前，永远也无法真正“以身合道”。穿透流行文艺幻光般绮丽的谜障，“无限流”所映照的实为这

一种创伤。并且它也未尝免俗，尽管无限循环的小说结构包含有集体无意识的深刻自省，但也终究需要线性脉络来把故事讲完，人们必须相信循环是为了超脱、为了变强。两个彼此冲突的向度就这样作为创伤的外显与抚慰，动态平衡地支撑起“无限流”的叙事。

近几年来，世界政治经济形势急剧改变，被寄予厚望的全球化、互联网也遇到挫折，人们日益感受到现代性神话的阻滞，因其自身便仿佛被困在原地，不再如往日那般向前奔涌发展。无聊乏味变成了焦虑不安，“无限流”隐秘的青年创伤也变成了公共的时代问题。这引发了类型的热潮，涌现出《轮回乐园》《我在无限游戏里封神》等众多佳作，同时，也迎来了《十日终焉》这样更趋于成熟的作品。

它一方面在叙述上成熟，对流行文艺经典元素的运用和讲述故事的能力融合，把本具有门槛的青年文化或亚文化题材引领向更广大的读者。另一方面，尽管以虚构作品为原始材料，但在诸多副本当中，却大量融入了作者本人于现实生活摸爬滚打的真切体验，对资源紧缩型社会和有着各类弊病的原生家庭、草根群体中人性的把握生动、辛辣而又富于细节。过去被虚构元素支起骨骼的剧情单元如今填充进真实的血肉，青年已长大为成人，他们承担成人的苦闷、迷茫与竞争，却仍困守于孩子的社会结构中。于是，那从意义消费、文化生活里得到的朦胧体悟，转而承载起对时代症结最深刻的创痛与疑惑。

真实，真切，真诚。对于生命经验、生存困境极真的表达，唤起了横亘于虚构和现实间创伤迷失的共鸣或童话般的愿景。在《十日终焉》结局处，作者写着“他们的人生从这一刻开始再也不会停留在十日之内，只会永远奔流向前”。读者亦在段后留下评论——“我们也要奔流向前”。

（作者单位：中国社会科学院文学研究所）