

拿捏与打动

正说科举： 科举与文学的千年关联

编者按:《给阿嬷的情书》持续引发观影热潮,它带来的话题远不止故事本身。本期文艺评论版以该片为引子,策划推出一组评论:一篇从流行概念“情绪价值”谈起,追问文艺创作如何在抚慰人心外,给予深层精神支撑;另一篇聚焦岭南电影,探讨地方叙事怎样走向更广阔舞台。两篇文章都试图回应当下文艺创作中值得深思的话题,希望能为大家带来更多启发。

■ 任仲伦

我坐在影院里,银幕上放映着《给阿嬷的情书》。影片感人至深:阿嬷叶淑柔半生守候书信,孙子远赴泰国探寻真相,却发现与阿嬷通信半生的,却是陌生的谢南枝。两个女性没有血缘,却有中国人最懂的关键词——有情有义。

这部成本仅1400万元的电影,票房已突破19亿元,预测票房超20亿元,观众超5600万人次,豆瓣评分高达9.3分。观众评价说:“狠狠治愈了身处快节奏中的我们。”影片印证了一个朴素道理:情绪价值没有失效,失效的是廉价的情绪操控。观众要的不是被拿捏,而是被打动。最高级的创作,不过是贴近人心罢了。

当下的文艺创作中,“情绪治愈”风潮正悄然占据主流,有言必谈“提供情绪价值”的风气。我们看到了《去有风的地方》《我的阿勒泰》那样的悠然南山、烟火乡间,还有解锁松弛的风光短视频,抑或是一键解压的逆袭爽文等等。情绪优先或者情绪导向,成为创作的集体无意识选择。这些作品有它的价值:褪去了厚重的思辨锋芒,卸下了深刻的现实重担,以柔性叙事疏解当代人紧绷的神经,以温柔情绪抚平人们心底的焦躁。它们自有生成逻辑:当内卷的压力、未知的焦虑、生活的琐碎层层堆叠,成为当代人的身心常态;当各大内容平台的算法精准捕捉用户的情绪偏好,完播率、点赞量、好感度等数据成为倒逼创作的无形标尺,这种创作风潮就应运而生。它实际上是社会情绪刚需与流量市场规则双向奔赴的结果,是短视频与流媒体时代文艺工业化的必然产物。

其实,艺术本来就具有情绪和情感价值。中国诗学的开山纲领是“诗言志”,指的是艺术表达思想与情感;孔夫

子评价《诗经》为“乐而不淫,哀而不伤”,说的是即使情感表达,也要恰到好处,不失分寸,“中和”为美。我想起歌德的小说《少年维特之烦恼》,“维特效应”是当时著名的社会现象。歌德通过写作疗救了自己,他把足以吞噬自己的痛苦转化成了艺术;而几位读者则在少年维特的悲剧中完成了情绪宣泄与反思。真正治愈他们的,不是维特的死,而是意识到原来有人和我一样痛过。这份痛可以变成悲剧,更应该变成顽强的生命意识。

我在上海作家协会工作时,曾经与作家史铁生谈起《我与地坛》的创作心境。他21岁瘫痪后,在地坛公园晃荡了15年。他不写励志鸡汤,不假装身残志坚,而是写一个人如何在一片废墟般的命运里,一点点守住自己的尊严。《我与地坛》给无数陷入绝望的读者带来的治愈,不是一切都会好起来的空话,而是即便不好起来,你也可以这样活着的从容。正如亚里士多德在两千年前就提出,悲剧能“借引起怜悯与恐惧使这种情感得以净化”。这个希腊词汇“净化”,说的就是通过体验他人的痛苦来洗涤和释放自己的情绪。

然而,并非所有打着“情绪治愈”旗号的作品都走对了路。市场上大量涌现的“唯情绪价值”作品,正在用空心化或浅层化的内核和趣味,消解文艺应有的文化深度。打开视频平台,甜宠剧里永远是“壁咚”“摸头杀”等程式化的恋爱套路。据统计,近几年热播剧中83%的“高甜名场面”都是经过5到8次NG(意为拍摄失误或效果不佳后的重拍)的刻意设计。微短剧的“霸道总裁爱上我”“隐藏富豪反转现身”等套路,至今被不断复制或平行移植,即使一些实力派演员进入短视频和微短剧领域,结果也是自覚或不自覚被时代淘汰。流量的地位高过了创造。当高流量与低评价变成常态,甚至变成创作或制作标准并以



电视剧《去有风的地方》剧照。

此为荣时,这就值得引起警觉。

需要警觉的当然不是情绪导向的创作逻辑。创作始终是百花齐放的。现实题材作品直面生活苦难,激励变革与进步,值得倡导;治愈系创作以包容温柔的态度拥抱受众,缓解大众的精神内耗,应当鼓励。我们需要警觉的是创作的格式化,形成“捕捉大众情绪焦虑——输出温柔即时慰藉——收割平台流量热度——批量复制同类作品”的德国闭环,并且成为文娱市场最稳妥、最长久的爆款公式。需要警觉的是审美的甜宠味。不少作品大多用滤镜化的美好,搭建起一座脱离现实的乌托邦。更要警觉的是,当这种格式化与甜宠味的创作(其实应该说是制作)成为时代风潮时,我们就有理由呼唤更有人情温度和人性深度的创作和作品出现!浅层快感无法解答深层迷茫,温柔幻境难以锻造精神脊梁。

我想到了法国作家罗曼·罗兰。他疾呼:打开窗户吧!让我们呼吸英雄的气息。由此创作了“英雄三部曲”——《贝多芬传》《米开朗琪罗传》《托尔斯泰传》。十九世纪末的欧洲处于“萎靡的时

代”,弥漫着享乐主义和悲观厌世风气,罗曼·罗兰渴望一场精神救赎。他描写英雄不着眼丰功伟业的缔造者,而是靠“心灵而伟大”的受难者。真正的英雄主义是在看清生活苦难后,依然在精神上向命运低头,这才是“情绪治愈”的典型样本。我们的浙江老乡、著名电影导演谢晋的“改革三部曲”——《天云山传奇》《牧马人》和《芙蓉镇》同样如此,它们描写了民族的苦难岁月,但没有沉溺在悲情哭诉之中,而是描述在苦难中抬起头,又不能碌碌自己的脚。所以,做作品难,做好作品更难,确实如此。

今天的情况确实更加复杂了。社交媒体放大了焦虑,短视频切碎了注意力,算法推荐制造了信息茧房,甚至成为了行业标准;当下观众既要被抚慰,又本能地反感被糊弄;治愈类创作要同时满足社会心理需求和保持人文深度,就像在刀锋上跳舞——既要给疲惫的人一个落脚处,又不能蹂躏自己的脚。所以,做作品难,做好作品更难,确实如此。

尽管如此,我们还是要做好作品。当下文艺创作需要跳出“唯情绪、唯解压”的功利取向,实现温柔治愈与人文深耕的双向共生。有人说:短剧因为短,自然无法承担思想之重。鲁迅的《狂人日记》全文约4700字,正常阅读时间约10分钟,但它成为疗救“国民性”的经典。我们说:文艺既有温柔的人文内核支撑精神成长;既要贴合当代人的情绪诉求,又要坚守文艺的精神担当。说句大白话,即使是治愈人心的文艺作品,也不能提供虚幻的避难所,而要提供真实的前行地图,并且在地图上标注了深渊在哪里,又标注了攀爬的岩缝在哪里。唯有如此,文艺才有真正的力量——不仅抚慰人心,更要鼓舞人心。(作者系上海电影集团原总裁、中国电影家协会原副主席)

岭南电影何以能“超越地方”

■ 陶冶

《给阿嬷的情书》引发的观影热潮和长尾效应仍在持续。作品以其细腻的情感笔触和浓郁的地域风情,不仅打动了无数观众,更引发了学界对于岭南电影独特属性及其在全球华语文化语境中定位的重新思考。作为长期致力于地域电影学研究的学者,我认为这部影片的爆火并非偶然,它恰恰是岭南电影“超越地方”逻辑在今天的一次精彩演绎。

岭南电影的超越性,首先植根于其独特的地缘环境。与内地许多区域电影不同,岭南电影自诞生之日起,便是在一种“边缘”与“中心”的辩证关系中生长起来的。岭南山脉的地理阻隔,使得岭南地区在历史上长期保持着相对独立的文化;而面向南海的开放姿态,则使其不可避免地卷入全球贸易与文化的漩涡之中。

这种地缘上的双重性,在电影史上表现为“省港双城”的独特结构。从早期的黎民伟、郑正秋,到后来的蔡楚生、王为一,再到改革开放后的珠江电影制片

厂与香港新联影业的合拍片,岭南电影人始终游走于广州与香港之间。这种游走,使得岭南电影天然具备了一种“弹性身份”——它既是扎根中国的,又是面向世界的;既是传统的,又是现代的。

《给阿嬷的情书》之所以能够引发超越地域的共鸣,正是因为它唤醒了这种深植于岭南文化中的“离散记忆”。影片中那个“阿嬷”,不仅仅是众多岭南家庭中的祖母形象,更是千万海外华侨家中故土的象征,一如改革开放之初《海外赤子》中陈冲放声高歌的《我爱你中国》。岭南电影的全球化基因,正是由这种“出海”与“回望”的双重奏所构成。

岭南地区独特的文化逻辑,同样成为岭南电影超越地方叙事的影响所在。岭南地区独特的“稻作—渔捞—商贸”三元生计模式,孕育了既不同于中原农耕文明,也不同于纯粹海洋文明的文化形态。这是一种兼具农耕社会的韧性与海洋社会的开放性的“混合型文明”。这种文明形态在电影中表现为一种强大的“文化超稳定结构”。无论外部环境如何变迁,岭

南电影始终能够通过方言、粤剧、潮剧、宗族、早茶、粤菜、南派中医等文化符号,维系着许多海外华人的文化认同。

从《黄飞鸿》到《叶问》,再到今天的《给阿嬷的情书》,我们看到的不仅仅是功夫或家庭伦理的展示,更是一种文化基因的顽强延续。这种文化基因,使得岭南电影即便在表现最世俗、最市井的生活时,也能透露出一丝关于“根”与“源”的叙事。《给阿嬷的情书》的成功,在于它精准地捕捉到了这种“文化超稳定结构”中的情感密码。影片没有宏大叙事的说教,而是通过对日常生活的细腻描摹,展现了岭南文化对于家庭、宗族、故土的深厚情感。这种情感,是许多海外华人都能够理解的“共同语言”。它使得影片超越了单纯的地域风情展示,从而上升为一种关于“乡愁”的全球化表达。

岭南电影的超越性,也体现在其独特的市场商业逻辑。岭南电影自诞生之日起,便带有强烈的商业基因,这也是其独特性所在。从早期的天一影片公司到后来的邵氏兄弟,再到改革开放

后的珠江电影制片厂,岭南电影人始终敏锐地捕捉着市场的需求。这种商业逻辑,使得岭南电影在很长一段时间内,实际上承担了中国电影“探路者”的角色。改革开放后,岭南电影率先通过《雅马哈鱼档》《少年犯》《给咖啡加点糖》等作品,展现了市场经济下的世俗生活图景。这种基于市场敏感度的“题材先发优势”,曾是岭南电影辉煌一时的重要原因。

然而,随着改革开放的深入,这种优势逐渐被拉平。今天的岭南电影,其超越性不再仅仅依赖于题材的先发优势,而在于其如何在全球华语文化语境中,重新定位自身。《给阿嬷的情书》的出现,恰恰为我们提供了一个新的范例。它通过一个家庭的故事,讲述了一个关于爱、记忆与传承的共同主题。它不再仅仅是为了展示岭南的“奇观”,而是致力于挖掘岭南文化中具有人类共同情感的价值内核。这种基因,使得岭南电影能够超越地方的局限,书写新篇章。

(作者系暨南大学艺术学院/珠江电影学院副院长、教授、博士生导师)

让年轻人上头的抽象喜剧

■ 戴硕

“冷不丁梆梆就两拳”“你有多久没有在下五子棋的时候又唱又跳了?”……相信即便是2G冲浪选手,过去一年里也或许刷到过这两段毫无逻辑、颠三倒四的表演。这些出自喜剧综艺的段子,在播出后引发了很多人的跟风模仿,在网络世界形成了“病毒式”传播。

而在节目之外,一种抽象文化也正在年轻群体中悄然风靡,他们用错位的回应、故意的误解、毫无征兆的情绪突变,以反逻辑、反常规的方式造梗、玩梗……这些看上去胡言乱语、不着四六的话,却屡屡成为流行语,构成了当代青年文化中的一道景观。

那么年轻人看抽象喜剧,到底在看什么?从《冷不丁梆梆就两拳》等节目中,我们不难发现它们有几个鲜明特点:已接乱回。传统喜剧节目通常都有清晰的开端、发展、高潮、结局,注重前期铺垫,起承转合,“三翻四抖”。但搞抽象的喜剧则主动放弃叙事的因果逻辑,转而构建一套自成一体的“胡说八道”体系,虽然驴唇不对马嘴,但又莫名和谐。在这些作品中,人物的行为不再受日常生活理性的约束,而是按照作

品内部设定的荒诞规则运作。

情绪突变。《喜人奇妙夜》中曾创造了一种“干搅”的表演风格,演员在没有铺垫的情况下,会突然爆发出极端的情绪,夸张的肢体动作或高分贝台词,前一秒还在正常说话,下一秒就声嘶力竭,这种突兀的情绪落差也是抽象喜剧的典型风格。

意义旁落。看惯了传统喜剧小品“包饺子”上价值的观众,对于搞抽象的喜剧节目一定会无所适从,因为这类节目通常不会提供拔高的意义,也不落脚于任何道德训诫或情感升华,而是以一个不知所云的结局收场,制造无意义本身就是它的底色。

喜剧的抽象文化虽然看着新鲜,但它并非乙世代独创,而是早有渊源。1992年,初出茅庐的周星驰在经典电影《家有喜事》中就设计了大量不着边际却又令人捧腹的桥段,比如常欢(周星驰饰)生病时的桥名叫“无定向真心病狂间歇性全身机能失调症”,这种描述就非常抽象,自此华语喜剧电影中独特的无厘头风格开始发扬光大。

所谓无厘头,说白了就是角色的行为语言不符合常理、和日常情境无法调和,从而达到极端搞笑的程度。如今看来,当下的抽象文化与无厘头风格一脉

相承,他们都在用跳脱的、荒诞的方式,暂时摆脱日常生活的规范与束缚。

如果无厘头是世纪之交青年对文化的调侃和解构,抽象文化则是当下乙世代群体所寻求的一种情绪调适策略。在学业和工作“内卷”的语境下,如今的青年群体普遍会有一种意义过剩的疲惫感,有时候过度的情绪劳动使得他们会有情感耗竭的感受。内容消费中,在幽默中升华主题的传统喜剧节目早已让大量青年免疫,于是,一种希望暂时逃离现实逻辑与意义牢笼、体验毫无负担快乐的抽象文化就应运而生。

抽象文化的喜剧节目允许负面情绪以近乎夸张的方式宣泄出来。在这里,闹腾是正当的,快乐不需要任何理由,笑声就是笑声本身,不必承载任何附加价值,有人将这种抽象文化称之为“精神布洛芬”,实际上也道出了这类节目在当下社会所具有的独特心理疗愈功能。

当然,并非所有人都能理解这种“梦到哪句说哪句”的快乐,不少观众看过抽象喜剧后一脸茫然,觉得莫名其妙、脚趾抠地,喜欢的人笑得前仰后合,不喜欢的人嗤之以鼻,两派阵营泾渭分明。

客观地说,抽象文化有自身的建设性意义。按照文艺理论家弗莱对喜剧

的经典定义,喜剧本身就是正常个体打破禁忌以洁净心灵的自我维护经验,抽象喜剧不过是将这套路推到了极致,它用更疯癫、更荒诞的方式,把笑从意义的牢笼里彻底放飞。

从这个角度来说,抽象文化看似外在形态荒诞至极,但往往也具有立意高远的潜能,部分优秀作品甚至可以达到观照人类生存境遇的思辨高度。例如《父亲的葬礼》就是通过毫无逻辑却又极度真诚的怪诞元素叠加,展现了生命背后不为人知的、浩瀚不可穷尽的维度。

尽管抽象喜剧可以为年轻人提供情绪的解压阀,让人短暂地从倦怠生活中抽离,体验“别无所求”的快乐,但笑过之后,焦虑还在,压力还在,在笑声中获得片刻释放后,终究还是要回到现实。

如果喜剧节目提供的只有暂时的麻痹,而没有真正的情感稳定或认知升级,也没有提供任何一种稳定的意义系统,那么这种笑声便可能成为一种廉价的止痛药,逐步走向虚无的深渊。对抽象文化来说,如何在荒诞感与意义感中寻求平衡,就成为重要的美学命题。

(作者系浙江省影视与戏剧研究中心研究员、浙江传媒学院电视与视听艺术学院副院长)

■ 刘海峰

关于科举对中国古代文学是否具有促进作用,学术界有不少争论,也有观点认为科场中很少产生杰出的文学作品,科举考试对文学基本上是“促进的”,或者说唐宋科举对文学的发展起过一定的消极作用。

我以为,转换了认定“科举很坏”的思维定势,便可以看出科举对中国古代文学的影响主要方面是积极的。从隋唐到明清的1300年间,不仅多数文学家是科第出身,而且科举影响到中国古代文学的方方面面。

首先,科举制塑造了一个朝野尚文、大多数读书人皆能吟诗作文的文学社会。

科举取士主要考试经术和文学。经术指中国传统的经学儒术,即统治者一向用来修身、齐家、治国、平天下的儒家经典学说;文学指注重形象思维的文章辞赋,即讲究赋、比、兴,祖述风、雅、颂的诗歌文采,以及追求词藻华丽的写作章法等。

从考试内容和文体来看,科举既是一种经学考试,同时也是一种文学考试。科场中产生的试帖诗与律赋、策论、八股文本身便有一定的文学性,而且以文取士与唐诗的兴盛,与唐宋古文运动,与元代戏曲、古代文论等都有密切的关系。由于科举渗入到社会生活的方方面面,明清两代大部分小说或多或少与科举相关,或者至少找得到科举的痕迹。

从许多方面看,科举制都直接促进了唐诗的兴盛和唐宋文学的繁荣。唐代是一个崇尚文学的时代。相对其他朝代而言,唐代的科举取士特别是进士科更重文学诗赋。崇尚文学、以能文为贵的社会风气在唐代颇为浓厚,唐代文学繁荣昌盛,诗歌尤为普及、优美,因而唐代被后人称为文学的时代。中唐时独孤及《检校尚书吏部员外郎赵郡李公中集序》说:“唐兴百三十余年,天下一家,朝廷尚文。”由于朝廷尚文,并以文取士,因此,朝野上下皆贵重文学,以不能文为耻。正因唐代进士科要考试诗赋,才促使人们努力钻研写诗技巧,平时注意收集素材和写作诗歌。当一般读书人都懂得作诗的基本知识以后,诗歌创作必然成为一个较为普及的事情。没有科举对诗赋的重视,就没有唐诗诗律的成熟,更难有唐诗“盛唐气象”的文化高峰。

宋代科举考试重策论,要求文章言之有物、逻辑严密、说理透彻、文风朴实,反对浮华空洞、辞藻堆砌。这种科场导向,彻底扭转了晚唐五代以来“绮靡浮艳”的文风,催生了宋代散文“平易自然、义理精深、经世致用”的独特风格。如,欧阳修作为科举考官,大力倡导古文,摒弃浮华骈文,尤其是嘉祐

新文艺青年

作品好坏,岂可由“推送”定义

■ 李扬帆

当《素食者》在豆瓣上稳居高分,“现象级杰作”的推荐文案先于文本来到读者眼前;当余华的《活着》被剪辑成几分钟的电影解说,弹幕里不停滚动着“这才是文学的力量”……

网络的浪潮中,一部文学作品的评分、推文和短视频,几乎可以在同一时间通过一个又一个切片涌入我们的视线。在这样一个被“实时推送”的世界里,一部作品的意义,是被阅读,还是只是被标注、被推送、被称作所谓的“佳作”“热榜书”“必读书”?

“一时代有一时代之文学”,文学是进行时代的文学,是正在发生的文学,每天都有庞杂而鲜活的新生文本涌现。某种意义上说,如何定义佳作,尤其是经典这件事,本身也正在发生变化。

在过去,经典的形成是一场漫长的“接力”。这些作品之所以能吸引一代又一代人,往往是因为这些故事在历经时间沉淀后仍能以其深邃的思想和洞察,跨越时空与读者产生共鸣。而今天,朋友圈的一次刷屏、一条爆款短视频、一场流量爆炸的直播,都能让某本书迅速成为所谓的“爆款”。

这种现象的形成,离不开当下算法筛选、流量至上的媒介环境的影响。竖屏时代里,媒体越来越成为人与书“相遇”的重要中介。然而,当点击率、话题热度成为一部作品能否被看见的重要推手,当评分、奖项、某某推荐等标签前置于作品本身来到我们的视线……众声喧哗里,佳作不再等待被时间验证,而是被推上了神坛。

不可否认,这些形式替很多人推开了通往文学的那扇门。“什么值得

读”,也不再只是由评论家、教授或文学家说了算。但是,好的故事不是被命名的,经典的裁判权永远掌握在读者手中。

我自己的体会是,书封上闪亮的推荐语、社交媒体大量曝光也许的确能让我从书架上独独取下一本,但速成的作品,如果故事不能打,往往还是难逃读了几页“不过如此”便被放下的命运。

不管算法如何精准地“投喂”我们,速成的作品只能是貌似精致的“电子榨菜”,未必能成为滋养人的“精神细粮”。要相信读者的审美判断力。剧可以弃追,书当然也可以弃读。那些在流量浪潮中被推到眼前的所谓“爆款”“佳作”,最终在浪潮退去时消失不见;而那些经过时间考验的真正经典,无论其被搬运到社交媒体上的“高光片段”多么有情绪感染力,也无法替代经典本身的吸引力。

正如刷切片只能知道《三体》世界里文明的兴衰,但整个宇宙为你闪烁的震撼与神秘,是翻开书本后的限定惊喜……这样的情感与质感,这些字里行间筑起的精神飞地,要通过一部部具体的作品里那些活生生的人来落脚。

经典之所以为经典,是因为它能“拽”住读者,带给我们在碎片化信息流之外的、沉浸式的生命碰撞。文学的力量,往往正藏在那些让你读到一半必须放下书深吸一口气的瞬间。

如果经典真的存在,它也许不只发生在被“推送”的那一刻,而是在一次次沉静而缓慢的阅读之中。它最终应该回到的地方,是每一个读者在深夜合上书本时,那次真正触及灵魂的战栗。

(作者系浙江大学文学院博士研究生)