

青年视界·沈杏培主持

情感形式、媒介转化与当代乡土想象的地域偏向

——新大众文艺视野下《缱绻与决绝》的跨媒介改编

汪韵霏

摘要：电视剧《生万物》改编自赵德发小说《缱绻与决绝》，以百年前鲁南农村的土地变迁与家族兴衰为叙事主轴。本文将这一改编现象置于新大众文艺的视野中加以审视，援引情感研究与媒介间性的相关理论，探究严肃文学在影视改编过程中如何生成新的影像语言与意义空间。“缱绻”与“决绝”作为小说整体性的情绪背景，在《生万物》中被细密编织进人物关系及其与土地的情感联结中。二者状似对立却彼此承托，形成一种稳定的“情感形式”，并通过乡土景观获得地方性表达。而此种地方经验在由小说到剧集、再到粉丝二创的传播链条中又不断受到影视媒介与平台机制的筛选和提炼，进而显露出当代乡土想象中长期存在的“北方偏向”。由此，《生万物》的意义不止于一次相对成功的改编实践，更在于它将严肃文学与影视媒介之间富有张力的共生关系重新纳入文学批评的视野。

关键词：《缱绻与决绝》；《生万物》；新大众文艺；情感形式；地域偏向

新媒介技术的兴起带来文艺生产与传播方式的变革，催生出新的文艺类型与式样。创作与传播门槛的降低使普通创作者成为文艺生产的新主体，促进了新审美秩序的形成。自2024年《延河》杂志提出“新大众文艺”的概念后，相关讨论持续升温。赵勇将这一概念视为一种“迟到的命名”，认为“把‘大众文化’重新命名‘新大众文艺’，意味着主流意识形态对新型文化品类的接管和治理”，而“把一切与新媒体相关的东西视为‘新大众文艺’，也表明了主流意识形态的开放之姿和宽容之态”。^①在这一理论

视野下，严肃文学的影视化改编因当下短视频平台的深度介入尤其显露出新大众文艺中“创作与接受主体的历史性崛起”^②：一部文学原著经由影视改编、热搜话题、平台二创、原著反哺等环节，构成一条跨媒介、跨主体的生产链条。由此，正如张光芒指出的：原本主要面向专业读

① 赵勇：《从大众文化到新大众文艺——中国当代文艺/文化走向之一瞥》，《文艺争鸣》2025年第7期。

② 黄仲山：《“新大众”与新大众文艺的双向互构与价值重塑》，《中国文艺评论》2026年第5期。

者的严肃文本,借此进入大众更为广泛的日常生活中,成为“捕捉、表达并塑造新时代中国人‘情感结构’的重要载体”^①。

严肃文学的影视化改编,近年来已成为中国当代文学传播与接受过程中一个颇具症候性的文化现象。从2015年的《平凡的世界》、2020年的《装台》、2022年的《人世间》、2023年的《繁花》到2024年的《我的阿勒泰》,一批改编自严肃文学的剧集不断获得较高的市场关注与口碑评价,也使“文学性”与“大众性”之间的关系重新成为值得关注的热点。将《生万物》置于这一序列中考察,其所呈现的文化意义尤为值得辨析:该剧改编自赵德发创作于1995年的长篇小说《缱绻与决绝》,故事背景则设定在民国时期的鲁南农村。无论是“故事讲述的年代”,还是“讲述故事的年代”,都与当下青年观众的生活经验相距甚远。然而,正是这样一部以农耕礼俗社会为叙事对象的严肃文学改编作品,却在2024年引发了许多从未真正经历农耕生活,甚至对乡土社会缺乏切身经验的年轻城市观众的强烈共鸣。

目前关于《生万物》的讨论,多集中于其收视表现,如剧集不仅创造了CCTV-8年度平均收视和当日最高收视的双冠佳绩,更反向带动原著《缱绻与决绝》的阅读,后者亦因此登顶“微信读书”平台热搜榜单,形成了显著的跨媒介传播效应。然而,若仅将这一现象理解为严肃文学影视化的又一成功案例,便容易遮蔽其中更值得追问的问题:一部关于土地、宗族、婚姻、欲望与生存伦理的乡土叙事,何以能够穿越时间距离与经验隔膜,激活当代观众的情感反应?这种共鸣也折射出当代中国观众特定的情感处境。

因此,本文将《生万物》置于严肃文学影视改编、新大众文艺生产与当代乡土想象的交汇处加以考察。一方面,剧集通过视听语言、场景调度、人物关系与情感节奏,放大了原著中潜在的情感结构,使土地与人、时代与个体、传统与现代之间的关系转化为可感的审美经验;另一方面,剧集也以当代大众文化的价值尺度重塑了原著中更为复杂、粗粝乃至欲望化的叙事逻辑。雷达曾指出原著“过多地突出了动物性的

东西,影响了作品博大深沉的东西”^②。在这个意义上,《生万物》的改编也可以说是用现代价值观删改了原著欲望化的书写,而将“博大深沉”的部分凸显了出来。两相对照,不仅有助于把握《生万物》作为影视文本的独特贡献,也能够反向凸显《缱绻与决绝》作为文学文本的原有张力。同时,剧集在大众传播中的成功,也提示研究者关注影视媒介和平台机制对地方经验的筛选,探寻跨媒介改编过程中的增益与限度。

一、“缱绻”与“决绝”： 情感形式的生成

在新大众文艺的生产与传播逻辑中,最易获得广泛流通的往往是那些具有情感普遍性、易于感知与模仿的元素。吴晓东在《李娟的意义——兼及〈我的阿勒泰〉电视剧改编中的“媒介间性”》中提出了“情感形式”这一概念,他指出:所谓的“情感形式”意味着作家笔下丰富的情感世界在“形式”和审美的维度获得凝练和升华。这一概念亦关联了雷蒙·威廉斯(Raymond Williams)提出的“情感结构”中内含的“价值结构”维度。吴晓东强调:“这种价值结构‘依赖于许多真切而持久的情感:对那些我们生长于其间的人们的认同感;对我们最初生活于斯和最先学会用眼去看的那个地方,那片景色的眷恋之情’。”^③换言之,吴晓东所谓的“情感形式”指向的不是抒情主体个人的生命感受,而是一种稳定的情感结构、审美组织方式与意义生成机制。

本文借用这一概念考察跨媒介转化过程中《生万物》如何对“缱绻”与“决绝”这一情感结构进行影像重构与叙事阐发。在小说《缱绻与决绝》中,“缱绻”与“决绝”更多体现为人物

① 张光芒:《新大众文艺之“新”的再阐释》,《人民论坛·学术前沿》2026年第6期。

② 蓝强整理:《一部描写土地并像土地一样浑厚凝重的力作——长篇小说〈缱绻与决绝〉研讨会纪要》,《小说评论》1997年第5期。

③ 吴晓东:《李娟的意义——兼及〈我的阿勒泰〉电视剧改编中的“媒介间性”》,《文艺理论与批评》2025年第1期。

内心的情感流动与激烈的情节冲突,而剧集通过仪式行为与视听节奏,使二者在彼此牵引中构成统摄影像表达的“情感形式”。“缱绻”令“决绝”成为从生活内部生长出来的沉痛选择;“决绝”提升了“缱绻”的价值维度,后者因此不止于日常经验的温情书写,更指向民族危亡时刻的尊严与气节。

这种情感形式首先生成于婚姻与亲缘关系之中。小说中,宁绣绣被土匪掳走之后,父亲宁学祥因贪恋钱财而不愿赎回女儿,绣绣由此决绝下嫁封大脚,拒绝十五亩地的陪嫁,并发誓不再踏入宁家。剧集并没有把绣绣与宁学祥之间的关系处理成简单的仇恨。绣绣表面上与父亲断绝关系,内心却仍担忧他被农会抓走游街。她后来对宁学祥不愿烧麦的愤怒,也包含着女儿对父亲能否承担家国大义的期待。亲情的缱绻并未因决绝地断亲而消失,而是以混杂着压抑、愤怒、牵挂和期待的复杂形态继续存在。

封大脚与绣绣展示了一种颇为含蓄的“缱绻”。二人的情感表达恰恰发生在语言撤退的地方。婚后为表达对绣绣的尊重,大脚在床间挂上布幔。布幔作为物质性中介,承载了大脚克制、体恤的深情。在大脚受伤一事的催化下两人渐生情愫。大脚看出绣绣担心父亲被农会抓走,及时向绣绣的兄长宁可金报信。绣绣得知后表白心意:“你好像懂俺的心思,俺都不用说,你就替俺做了。”^①大脚回应:“俺懂你的心思不是应该的吗?”话语的情感力量恰恰来自对话语的克制,这与现代情感文化中要求即时表达、确认的逻辑构成对照。《生万物》以此激活了当代观众对一种已然稀缺的情感方式的隐性留恋。

绣绣与费文典的告别则呈现出缱绻和决绝在同一影像瞬间中的交错。镜头给到绣绣的背影,绣绣穿着少女时期的粉色衣衫,衣袖被风吹动,飘飘然,渐行渐远。从衣服的配色和人物行走的轻盈姿态来讲,这幅画面更接近缱绻的氛围,但观众分明能从绣绣坚定的转头和离开中感受到一种决绝,它反衬了费文典的懦弱,宣告了这段关系的不可挽回,也彰显了绣绣走向新生活的坚定姿态。

倘若说婚姻与亲缘关系展示了情感形式在个体命运中的生成,那么土地伦理则呈现了情

感向集体维度的延伸。敬地如敬神,小说中,一切故事因土地而起,一切波折也因土地而生。自耕农封二一生节俭,最大的愿望是买地,剧集中常有他精耕细作的画面。封二去世前梦到金黄的麦浪,他手握麦穗卧于田地,仿佛将自己种进土地,整个画面诗意而悲悯。低头嗅土的动作在剧中反复出现,不断累积着情感的重量。土地不只是生产资料,更是生命的来处与归宿,是农民身份认同的物质根基。“低头嗅土”将人与土地之间难以言说的缱绻外化为一种重复性姿态。及至日军逼近,为保护粮食不被敌人掠夺,绣绣和大脚在麦子尚未完全成熟的时候带领大家连夜割麦,焚烧麦秆制造“天火”假象。村民虔诚跪地后决绝点火,金黄的麦田在烈火中化为灰烬。

麦田从孕育生命之物变为被焚烧的对象。这一情节把缱绻推向极致,又在情绪的高点将其转化为决绝。跪地将人与土地之间的缱绻外化,点火则将面对侵略者的决绝意志转化为不可逆的行动。先有不可割舍的眷恋,才有不得不割舍时的崇高。村民在庄严的沉默中主动毁掉自己的劳动成果和生存根基。焚烧麦田成为一场悲壮的仪式:天牛村村民将粮食献给生于斯、长于斯的土地,也献给抵抗侵略的共同意志。于是,燃烧的麦田触及了人类面对生死存亡和家园毁灭时的原始悲情。

吴晓东认为,强大的情感能力可表现为丰富的情感修辞和“移情”美学,进而抵达一种诗学模式。^②从情感诗学的角度看,剧集让焚烧镜头持续长达一分钟半,且没有一句台词,这一处理方式拒绝了宣讲式的口号,把全部表达交给光影、色彩、声音、节奏和身体姿态。这种非话语性的感官叙事带给观众视觉和听觉上的持续压迫,进而通过悲壮、肃穆的环境氛围强化“缱绻与决绝”这一核心情感结构。

① 引自电视剧《生万物》(刘家成、刘洋导演,杨幂、欧豪等主演,2025 年上映)台词,以下相关台词皆引于此,不再具注。

② 参见吴晓东:《李娟的意义——兼及〈我的阿勒泰〉电视剧改编中的“媒介间性”》,《文艺理论与批评》2025 年第 1 期。

麦田承载的缱绻被提升为共同体性质的民族情感。这一“自我毁灭”的行动,将地主、佃户、妇女、男性全部卷入同一情感熔炉之中。“视地如命”的宁学祥在火光中向女婿大脚竖起大拇指。过去,土地和粮食对他而言不仅是生计,更是身份和权力。这一动作由此发挥了强烈的缝合作用,它暂时压抑了父女乃至阶级之间的矛盾,使宁学祥的私产执念被纳入抵御外敌的共同体叙事之中,进而确认了一种超越阶级、性别和年龄差异的情感共识:对土地的深刻依恋最终在民族危亡之际转化为不让敌人占有粮食的决绝。

这一改编并非孤立的情节增饰。与此相似,萧红《生死场》中二里半在日军屠村时,舍弃唯一的财产——象征精神寄托的山羊,加入抗日。若将《缱绻与决绝》《生死场》与电视剧《生万物》并置,可以更清楚地看到不同媒介、不同时代对这一情感形式的差异化处理。小说《缱绻与决绝》中并不存在焚麦这一情节。原著在土地变迁与家族兴衰的历史叙事中展开对农耕文明的深沉书写,但从未以一个集体性的、仪式化的焚烧场景作为情感的升华。而在萧红笔下,二里半的迟疑与懦弱贯穿全篇,转变是痛苦的、不彻底的,小说始终拒绝将这一情节升华为完整的英雄叙事。“亡国了,麦地不能种了。”^①“生是中国人,死是中国鬼……”^②作家所强调的,是民族反抗力量的最初来源,即对生的坚强与对死的挣扎。

相比之下,《生万物》的影视改编则塑造了一个近乎完美的集体升华时刻。全村团结,连宁学祥也在火光中完成了人性的蜕变。这种从“反思性”到“仪式性”的处理差异,揭示了影视媒介在处理情感形式上的倾向:它更擅长呈现情感的顶点,却在一定程度上弱化了转化过程中的历史复杂性。

二、地方路径： 乡土景观的叙事机制

乡土景观(Vernacular Landscape)是特定生活方式和历史经验在空间中的沉积。约翰·布林克霍夫·杰克逊(John Brinckerhoff Jackson)指

出:“乡土景观的形象是普通人的形象。”^③“我们通过研究地形的、技术的和社会的要素来了解他们,因为这些要素决定了他们的经济模式和生活方式。”^④从对土地麦浪的空镜凝视,到对农耕民俗的仪式化再现,再到对鲁南方言台词的生活化运用,《生万物》建构起一个充盈着生命厚度与历史质感的乡土世界,打开一条理解现代中国乡土变迁的地方路径。由此,观众得以切近地感知百年前中国农村所发生的巨大变革是如何具体地、微观地作用于一方土地、一个宗族与每一个鲜活的个体。“地方路径”意在“还原‘地方’作为历史主体性的意义”^⑤。在“地方路径”的视角下,研究者不再提前预设出一个有关“中国”的元叙事,而将“地方性”描述为这一元叙事的不同侧面,同时关注地方自身的生长。不是大中国建构起某种中国话语“向下”输送到各个地方,而是地方在经历自我的演进和调整 after 汇集成了整体的变化,构成了跨越区域的“中国经验”。^⑥

正如杰克逊所强调的:“景观意味着土地的集合。”^⑦《生万物》用无人机的俯拍镜头完整记录了四季轮转和麦田由青苗长至金黄的生长轨迹。茅屋、麦田、雪地等空镜反复出现,这些农耕文化的代表意象在剧集中不仅是故事发生的背景,还构成了一种叙事主体。开篇航拍镜头中广袤的农田对比农民佝偻劳作的渺小身影带来强烈的视觉冲击,“土生万物”的字幕从金色的麦浪中翻涌而出,似在传达:人在土地面前是渺小的,却也正是在渺小中显出生命的韧性与庄严。

除了宏观全景的震撼,《生万物》还将镜头深入农耕仪式的细节之中,如“试春”仪式中,镜头专门记录了羽毛随土壤热气从竹筒中缓缓飘升的画面,观众跟随镜头和农民一样屏气凝

①② 萧红:《生死场:萧红小说精选集》,第68、76页,天津:天津人民出版社,2016。

③④⑦ [美]约翰·布林克霍夫·杰克逊:《发现乡土景观》,俞孔坚、陈义勇、莫琳、宋丽青译,第iii、212、209页,北京:商务印书馆,2019。

⑤⑥ 李怡:《从地方文学、区域文学到地方路径——对“地方路径”研究若干质疑的回应》,《探索与争鸣》2022年第1期。

神地期待着,那些关于土地的信仰、希望被具象化为一片小小的羽毛,承载了深厚的情感积淀。观众被邀请进入农民与土地之间那套古老的感知体系,农耕知识在这里不是作为民俗奇观被展示,而是作为一种认知土地的感知方式被共情。

农耕仪式亦是展示社会关系的场域,“赶谷仓”是小说中最能体现这一关系的段落。在《生万物》中,镜头以地面的灰囤为视觉起点,逐步向上摇移,转向一脸严肃的封二和满脸笑意的大脚娘,再越过屋檐,由费家的大嫂和苏苏接续民谣的吟诵,之后画面依次转向银子家、宁家,灰囤不断扩大,在宁家的庭院里构成一个完整的大圆,象征着仪式由整个天牛庙村共同完成。圆形在农耕文明中象征着循环不息,“赶谷仓”以此召唤丰收,将一家一户的祈愿汇聚为共同的生存期许。

然而,人物的发声暗示了共同仪式之下汹涌着的暗流:大脚娘念的是:“小老鼠,快搬家,搬到哪里呀,搬到财主家,顾着俺们家,吃穷财主家。”出身地主家的绣绣念的却是:“大仓满,小仓流。小麦满仓谷满地,大小元宝到处有。”前者的祈愿以后者的财富为代价,后者的丰盈建立在前者的匮乏之上。民谣的相异拆解了镜头“一镜到底”建构起的同一性,视听之间产生裂隙。银子娘咳出的鲜血更是令喜悦的仪式氛围中突然出现死亡的预兆。仪式的祈愿向上,疾病的阴影向下,二者不被干扰地同步推进情节叙事。仪式于是成为映射社会关系、阶级矛盾乃至生命处境的核心叙事场域。

此外,小说与剧集均借由农耕仪式隐喻个体身份的转化。烧麦前,尽管收麦时间紧迫,但村民依然坚持完成开镰仪式。此时,封二已经去世,由大脚接替父亲的位置带领大家三拜土地,吟唱农诗:“镰刀稳,割麦准。打粮忙,入谷仓。今年勤劳不受饿,颗粒归仓慰儿娘。”农诗既是对农忙景象的描绘,又有对家族安康的祈愿,在外敌入侵的背景下尤显庄严肃穆。开镰作为集体仪式强化了天牛庙村村民的归属感,在特殊时代背景下转为勠力一心的抗争意志:既然“颗粒归仓”是为了“慰儿娘”,那么辛勤耕种的粮食决不能用来滋养侵略者。较之“试春”时的新

奇,“赶谷仓”时的生疏,“开镰”时绣绣已然彻底完成身份的转变,从地主的女儿变为“锄地户子”的媳妇,娴熟地加入劳动生产中。由此观之,农耕仪式在剧中首先作为一种稳定的文化框架,显示了代际之间的传承;继而作为一种社会化的途径,引导个体完成身份转变与共同体融入;最终以其强大的内部整合功能将农民团结为一个有共同文化信仰的集体,在危亡关头展现出他们宁死不屈的民族气节。

语言景观是《生万物》乡土景观建构中的另一重要维度。无论是自称“俺”,还是“扎觅汉”“拉呱”“耍妖翘”等方言词汇都为剧集增添了浓厚的地域色彩。这不仅保留了小说独特的语言风格,还在普通话为主导的当代语言环境中制造了一种陌生的审美效果。年轻观众用“俺爹”“俺娘”指代大脚和绣绣,传递了一种跨区域、跨代际的情感认同。剧集播出后,媒体上不仅出现了“‘俺知不道’全明星方言剪辑”,还带动了对于“将日子过出花”等生活哲学的讨论。作为一种声音景观,它把鲁南地方经验从视觉层面延伸到听觉层面,使乡土世界获得可辨识的声腔,触发了观众对某种已经稀缺的生活方式的好奇与留恋。与此同时,方言也最容易在短视频和弹幕环境中被截取和模仿,从剧中人物的生活语言转化为平台传播中的情感符号。

由此,《生万物》所建构的乡土景观在新大众文艺的传播结构中被转化为一系列可截取、复制的“地方符号”。无论是金黄的麦浪、低头嗅土的身姿,还是“俺爹俺娘”式的方言称谓,都具有高度的视听辨识度,因此被短视频、表情包等多种新大众文艺形态反复征用。这既使鲁南经验得以进入此前与之缺乏交集的青年文化圈层,也让原著乡土景观被拆解为可独立流通的审美与情感单元,其意义不再完全依附于小说或剧集的整体叙事,面临新的增益与限度。

三、增益与限度： 严肃文学改编的“媒介间性”

《生万物》的热播为考察严肃文学与大众文化的互动提供了一个有意义的样本。所谓“媒介间性”,旨在考察“在不同媒介中,对某一种特

定媒介的美学传统进行再创造(re-creation)”^①。据此,严肃文学的影视化改编应被置于大众文化生产的整体机制中加以审视,分析不同媒介对作品审美意味的重塑。本文尤其注重考察影视媒介对大众文化消费需求的回应,在哪些层面放大了原著潜在的意义空间,又如何处理原著和当下的时空距离,收束复杂的历史性讲述。

严肃文学的影视化改编需要在双重压力下找到平衡。以《生万物》为例,一方面,《缱绻与决绝》以对农耕文明的深沉书写和对欲望与生存的粗粝刻画,呈现出正统厚重的美学风格。故而,改编过程中《生万物》需要保留原著的历史纵深和乡土质感;另一方面,剧集又必须回应年代剧的市场逻辑、平台传播机制以及当下观众关于性别、婚恋和情感疗愈的期待。

叙事视角的重构是《生万物》改编中最具结构性意义的一环。原著开篇以“借命偷运”的民间传说铺陈宁家的发家史,这一传说既有迷信色彩,又以男性宗族的视角主导整个叙事起点,女性在其中充当投射男性欲望的对象。《生万物》以晚年宁绣绣的回忆视角开篇,从一开始便笼罩在怀旧的温情中。这一改动不仅迅速厘清了人物关系,更将绣绣推至叙事主体地位,继而也让一众女性走到历史台前。

《生万物》一方面拿掉了原著中那些过度欲望化乃至将女性的苦难奇观化的情节;另一方面,又在改编中参考了其他影视剧中的“理想男主”,对男主人公封大脚进行了一定程度的“优化”。《生万物》不仅增加了大脚因暗恋绣绣,去土匪窝“英雄救美”的桥段,还针对“失贞”这一情节做了关键性改编:小说中大脚虽与绣绣相濡以沫,但对绣绣失贞与否一直心存芥蒂。反观剧中,大脚得知绣绣并未失贞后第一反应不是狂喜,而是心疼妻子平白遭受流言。在小说的后半段,大脚表现出了过分守旧的一面,不肯接受“合作社”,变得懒惰易怒。剧集将大脚的结局改为因抗洪护堤牺牲,维持了他一贯以来敢勇当先、勤劳上进的人设。这一改编取得了相当显著的成效——剧集播出后,坚定维护绣绣的封大脚被观众视为可与韩剧《苦尽柑来遇见你》中理想丈夫梁宽植相提并论的男性典范。《生万物》删去了农耕文明中男性主体在历史

变革面前的局限与困惑,以一个殉道式的牺牲取代了历史进程中的含混与复杂。

赵勇曾指出,大众文化生产者对怀旧机制的启用功能大体有三:其一,它固然再现了某段历史的影像,但并不是告诉我们历史是如何发展的,其兴趣点主要在于消费;其二它固然呈现了某种“旧”,但这种“旧”必定要接通某种“新”,以便让人在似旧实新中产生一种幻觉,进而成为卖点和观众的爽点;其三,在大众文化生产中,怀旧既是对反思的瓦解,也是对历史记忆的过度粉饰。^②这种怀旧机制在近年来的严肃文学改编中数见不鲜,如电视剧《繁花》在小说的历史情景之外亦透露出近年爆款电视剧的某些模式与结构,最终形成了对20世纪90年代“这个怀旧年代的怀旧”^③。《生万物》对女性力量的凸显亦是在原著故事背景基础上接通了当下新的价值观念,其背后既有当下女性主义思潮的推动,也精准契合了“她经济”飞速发展所带来的文化消费需求。

《生万物》对小说其他人物的结局也做了细微的调整:费家嫂子不是在遭遇强暴后报复性毒杀,而是文典牺牲后失去人生支柱精神崩溃,走向绝路。费左氏服毒后端坐在厅堂,一人一门构成一个巨大的“囚”字,画面色彩阴沉,以视觉的震慑控诉了封建礼教对人性的戕害。绣绣则是在生命的最后时刻重返已成纪念馆的故居,在幻觉中看到逝去的亲人们,实现一种浪漫的跨时空重逢。最后的镜头里她同大脚携手走向麦田,隐喻了生命归于土地的永续循环。以上对叙事视角和人设的创造性改编,正是“媒介间性”的典型体现。剧集发挥影视媒介在视觉表意上的优势,最终生成一种更符合当下观众情感价值的美学。

然而,不是所有的改编都能在思想性和消费需求之间取得平衡。或许是为了和演员倪大

① 徐江:《含混与纯粹的纹缠:戏剧和影视艺术的媒介间性探析》,《四川戏剧》2023年第1期。

② 参见赵勇:《接合:大众文化的冲击与1990年代以来的文学生产》,第202-203页,北京:中国社会科学出版社,2025。

③ 吴晓东:《“媒介间性”生发的问题空间》,《文艺争鸣》2025年第5期。

红的另一荧屏形象“苏大强”构成互文,宁学祥与银子的婚后互动在剧中被赋予了某种轻喜剧色彩,从而冲淡了银子被迫卖身地主的悲剧色彩。“内核强大”的佃农女儿能够与地主周旋并占据主导,在一定程度上悬置了社会历史的物质条件,以“心理胜利”替代了历史分析,滑向了赵勇所警示的“对历史记忆的过度粉饰”^①的范畴。这种处理以人物性格的强势和言语交锋的快感,替代了对阶级压迫和性别处境的深入呈现,显示出严肃文学在跨媒介改编过程中可能出现的历史轻量化倾向,为探讨严肃文学改编的限度与隐患提供了一个值得深思的案例。

《生万物》的媒介转化并未止步于小说到电视剧。官方发起的“生万物二创大赛”,令“文本盗猎”从粉丝的自发越界行为转变为官方认可的交互方式。粉丝创作的歌曲、剪纸动画和同人小说,使剧集的核心意象被再次阐释。二创一方面延长了严肃文学改编的传播链条,反向带动原著阅读;另一方面也进一步筛选出最适合传播的情感单元,如土地哲学、爱情遗憾、乡愁情结等。严肃文学不再只是影视改编的原初资源,它在短视频、音乐、图像和网络文学中被重新剪裁,成为新大众文艺生产链条中的一环。

但这一传播链条也暗含了某种风险:被广泛传播的,往往不足以展现地方经验的全部复杂性,而是挑选其中最容易被符号化的部分。换言之,媒介间性也意味着压缩和过滤。部分乡土经验因具备鲜明的视觉形态、强烈的情感冲突和契合宏大叙事的价值表达更容易进入传播结构;而另一些更依赖语言本体、象征性氛围的地方经验,则可能在跨媒介转化中遭遇阻滞。在这个意义上,《生万物》的跨媒介传播过程也提示着当代乡土想象中地方经验被选择、放大的机制。

四、在场或缺席： 当代乡土想象的地域偏向

回看近十年来跨媒介改编的乡土题材作品,其中存在一个值得注意的地域分布现象:高密之于《红高粱》、陕北之于《平凡的世界》、关中之于《白鹿原》、宁夏之于《山海情》^②、新疆

之于《我的阿勒泰》以及鲁南之于《生万物》,其共同构成了当代乡土想象中颇为醒目的北方序列。与此同时,这些地域经验被组织为“厚重”“辽阔”“坚韧”“苦难”“家国”等易于获得广泛认同的审美范式。相对而言,岭南、江南水乡和西南山地等南方乡土经验,则较少以同等强度进入这一类型的严肃文学改编和影像叙事之中。

指出地域分布的不平衡,无意否定相关作品的文学与传播价值,而是意在揭示:在中国当代文学和影视传播中,以华北、西北为典型空间的乡土叙事长期居于主流地位,并由此塑造出了一套与之相适应的叙事范式和审美机制。因而,将鲁南农村指认为一条有效的地方路径时,“一条”和“有效”有着同等重要的意义,前者恰恰意味着承认其他路径存在的合理与可能。

跨媒介改编的地域偏向或许要追溯到文学本身,如贺桂梅所言,“这也是整个当代文学建构过程中的一个核心问题”^③。它也是“地方路径”理论建设中不可回避的一个问题:如果地方路径试图通达的是“中国性”,那么从地域到民族,从地方到中国的这一跳跃过程是如何、又是因何生成的?

对这一问题的讨论需要先回到“当代文学”何以发生的历史地理学缘由。20世纪40至50年代现代文学向当代文学转型的过程在很大程度上也是中国文化中心从东南沿海城市向西北、华北内陆乡村转移的过程,同时,这一状况“并不因为新中国成立后,许多作家又重新向北京、上海等大城市集结而发生改变”^④。这带来了两大后果:其一,它使西北与华北内陆的区域文化成为当代文学建构的核心资源,如柳

① 赵勇:《接合:大众文化的冲击与1990年代以来的文学生产》,第203页,北京:中国社会科学出版社,2025。

② 不同于文中列举的其他几部作品,电视剧《山海情》经历了从剧集到小说的“反向”媒介转化,并直接推动“西海固文学”成为讨论热点。本文认为,对媒介间性的考察,不应仅限于从小说到剧集的转化,还应关注从剧集到同人歌曲、同人短视频、同人文学等平台化文本的再生产,乃至剧集到严肃文学的反向转化。

③④ 贺桂梅:《书写“中国气派”——当代文学与民族形式建构》,第184、188-189页,北京:北京大学出版社,2020。

青《创业史》、梁斌《红旗谱》、赵树理《三里湾》等。更为重要的是,这一转移同日军侵略和之后的冷战封锁相关,这使得“复活和重构中国传统文化资源”^①成为必须。正是在这一背景下形成了用地方性格、民俗、地方风光和语言“四大因素来叙述特定的地域文化,进而建构其与现代国族认同之间的关联”^②的叙事模式。《缱绻与决绝》对人物性格的塑造,对乡村自然和语言景观的书写,对农耕仪式赋予的诸多象征意味亦与这一写作传统有关;其二,这也意味着,北方的乡土叙事同革命历史的叙事逻辑高度呼应,具备丰富的故事原型。

虽然,这一固定格局在20世纪70年代之后被打破,尤其是寻根文学中韩少功、李杭育等作家表现出的对南方文化资源的倚重。但较之北方书写,部分南方书写“更彰显出一种象征意涵”^③。这种象征性显然增加了跨媒介改编的难度。“寻根”意在对抗宏大叙事,找到被正统文化遮蔽的边缘野性。“寻找”本身传递的就是对“主流”的不信任。且无论是内敛的情感表达、心理化的叙事节奏还是对特定意境的依赖都有悖于影视生产对“线性叙事、强情节推进和鲜明情感冲击力的核心诉求”^④。

20世纪90年代,陈忠实、路遥、莫言等作家对北方乡村的书写通过持续的影视改编被不断再生产。不同于文学产生“影响的焦虑”,影视产业常形成“影响的惯性”。主流播出平台历来更偏好宏大叙事与家国情怀,这正与《红高粱》《白鹿原》等北方农村题材剧高度契合。这类剧集在央视平台上良好的收视率和观众反响也不断增强了平台方与投资方对于“北方农村史诗”在市场回报上的信心。麦田、黄土、方言,在长期的文化生产中被高度符号化,构成一种可被快速识别的“中国性”视觉和声音符号,进而在影视生产中形成自我强化的循环,降低了观众的共情门槛。

正如刘仲国所言:“市场信心与美学基因的结构差异,构成了南北乡土影视化的关键分野。”^⑤《生万物》的意义不仅在于为当代中国乡土想象补充了鲁南农村的样本,而且再次显影了当代影视工业对乡村题材的地域性偏好。应该说,南方乡村在当代主流乡土想象中的相

对缺席并非因创作上贫弱,而是在经典化的过程中,较少被赋予代表中国乡村整体的地位。从汪曾祺笔下的高邮、韩少功的湘楚,到李杭育的葛川江流域、格非的江南水乡、苏童的“枫杨树故乡”以及阿来的川西藏地,均构成了关于南方的不同的文学表达。

只是,在跨媒介改编的过程中,这些极具文学性的作品面临着较为显著的转化阻力——如汪曾祺的小说因缺少戏剧冲突张力,又有太多旁逸斜出的细节,其冲淡平和的散文诗意很难被镜头捕捉,改编计划多次流产。又如苏童的“枫杨树系列”,改编自《米》的《大鸿米店》被雪藏七年才得以上映。五龙用乡村野蛮的生存法则去征服城市,却始终无法摆脱故乡与饥饿记忆的幽灵,最终在对城市的憎恶中毁灭。一旦失去文字的间离效果,小说讲述的腐烂和欲望就会在镜头下沦为庸俗的奇观。小说情感形式中潜藏的道德风险更使其难以成为需要承担教化功能的公共叙事。总之,无论是对语言本体的过于依赖,还是弥漫式的地方景观难以被镜头抽象为快速识别的视觉符号,都使得南方乡村难以形成类似“黄土高原的苍茫,平原麦田的灿烂,四合院的方正”那样相对固定的审美范式。

而中国乡土的丰富性远非某一特定的范式可以穷尽。鲁南的麦浪,高密的红高粱,陕北的黄土高原,与湘楚的巫风、江南的水巷乃至岭南潮湿的空气,它们之间不是典型与边缘的关系,而是多元“中国性”的并列呈现,每一种地方经验都构成理解中国乡村不可化约的路径。南方乡土在当代影视传播中的相对缺席,其潜在隐患正在于:这种乡土想象的不均衡可能演变为一种以“黄土麦田”“苦难抗争”为核心的认知惯性。

①② 贺桂梅:《书写“中国气派”——当代文学与民族形式建构》,第189、185页,北京:北京大学出版社,2020。

③ 黄英豪、魏巍:《重塑“中国”想象:1980年代考古新声、南方书写、乡土经验与文学“寻根”》,《当代作家评论》2025年第4期。

④⑤ 刘仲国:《从〈生万物〉看乡土题材电视剧的“北方基因”》,《大众日报》2025年8月27日。

不过,进入新大众传媒时代之后,南方乡土中独特的文化符号也可能获得重新激活的契机。新大众文艺的兴起,让技术、文艺与人进一步相融合,“人人都可以阅读、评价,甚至参与创作,但又是去中心化的,人群分成一个个小社区,是分众的”^①。这意味着人人都可以讲述自己的故事,讲述自己地域的故事,传统由文学经典和影视工业主导的乡土叙事,将受到大量异质性地方讲述的冲击。那些被“北方偏向”所压抑的南方水乡、运河流域、边地草原,便有可能以更为多元的声腔进入大众文化的视野,同时反哺严肃文学。但这种激活同样也伴随着筛选,它既可能修正主流乡土想象中的北方偏向,也可能以另一种方式制造新的地方刻板印象。

结 语

原著小说《缱绻与决绝》中弥散性的“缱绻与决绝”被剧集提炼为可被影像直接呈现,又可被截取、剪辑的“情感形式”。借助官方与平台主导的“二创大赛”,观众由被动的接受者转变为文艺生产链条中的参与者。在这个意义上,《生万物》不仅是严肃文学影视化改编的一个相对成功的案例,更可以被视为新大众文艺时代严肃文学“再媒介化”的一个范本。它示范了一部诞生于纸媒时代、带有时代经验隔膜的乡土叙事,如何在新的媒介环境中被重新激活,并参与到当下大众的文艺生活中。

本文从情感形式的影视重构、乡土景观的符号转译与新大众文艺传播机制的角度考察21世纪严肃文学的影视化改编,揭示了新大众文艺在“严肃主题的通俗表达”^②上的巨大潜力。如上文所说,新大众文艺的“去中心化”特征为长期被“北方偏向”所遮蔽的南方乡土经验提供了进入渠道。岭南以南、西南山地、运河流域的市井生活,都可能借助短视频、网络文学、地方文旅直播等新大众文艺形态,以更为多元的方式进入大众视野,并在长期的积累中形

成可被识别的审美范式。

然而,新大众文艺的传播逻辑本身又内置着一套筛选与放大机制。能够迅速获得流量与情感共鸣的内容,往往是那些视觉冲击力强、情感冲突鲜明、易于浓缩为“金句”或“名场面”的部分,而那些需要较长篇幅和氛围渲染才能展开的地方经验,则可能在这一筛选过程中被进一步边缘化。换言之,新大众文艺虽然为乡土想象的地域格局松动提供了文化生产与传播上的可能性,但这种可能能否真正转化为有效的文艺实践,而不是催生出新的地方刻板印象,仍取决于具体的媒介生态、平台机制与创作伦理。

吴晓东在《李娟的意义——兼及〈我的阿勒泰〉电视剧改编中的“媒介间性”》一文最后引用柄谷行人“赋予文学以深刻意义的时代就要过去了”一语,^③意在强调李娟对文学的赋能。但他对电视剧《我的阿勒泰》所带来的“媒介间性”的分析本身就提示着:文学或许并非只能在自我封闭中维系其意义,而可以在与剧集乃至新大众文艺的交流互鉴、共生发展中焕发新的生机,并开拓出更为丰富的意义空间。

【本文系国家社科基金青年项目“改革开放以来乡土文学‘乡村治理叙事’研究”(25CZW087)阶段性成果。】

【作者简介】汪韵霏,南京大学中国新文学研究中心博士研究生。主要研究方向:中国当代小说研究、文化研究。

① 贺桂梅:《新大众文艺的基础与理想状态》,《文艺报》2025年1月13日。

② 张光芒:《新大众文艺之“新”的再阐释》,《学术前沿》2026年第6期。

③ 参见吴晓东:《李娟的意义——兼及〈我的阿勒泰〉电视剧改编中的“媒介间性”》,《文艺理论与批评》2025年第1期。