

去年某文学杂志发布一则投稿须知，其中提到，请投稿者在作品涉及对话处自行使用冒号、双引号，否则一律不予采用。通知发布后在微博等网络平台引发热议，参与讨论的不唯文学界的作家、编辑、评论家，更有大量普通网友和语文教师。不可否认，依尼采的视角主义来看，每个人都有权坚持自己观察事物的角度，当然也都会得出有一定道理的结论，但一份纯文学期刊突然抛出这样一个具有巨大话题性和争议性的问题，背后必然牵动了我们对文学(小说)是什么这一本质性规定的理解。也就是说，认识不同、定位不同、期待不同，对文学(小说)的理解也不同。你把它当作一般的语言文字去要求，那当然要遵循标准；若你把它视为一种特殊的叙述，突出强调其艺术性、创新性、独立性，甚至实验性、先锋性，则难免一定程度上视规范为无物。

那么，抛开是否有利于文学期刊顺利开展三审三校、应对上级管理部门对编校质量的检查等现实因素，单纯从学理角度看，文学创作，尤其是小说写作，本不应该严格遵循标点使用规范呢？我们首先要琢磨一下，使用现代标点符号的初衷是什么，它能否满足一切文类文体的表达需要？在某种程度上，某些方面，它是否制约了小说写作？

包括冒号、引号在内，我们今天习以为常的标点符号是在西式标点符号的基础上，根据汉语的表达特点创制的，并非古已有之。1904年，严复出版《英文汉诂》一书，率先使用西式标点符号。从那时算起，新式标点符号在我国的使用迄今不足120年。1919年4月，北京大学马宗霍、周作人、朱希祖、刘复、钱玄同、胡适6位教授联名向国统统一筹备会第一次大会提交《请颁行新式标点符号议案》并获通过。1920年2月，北洋政府教育部发布训令《通令采用新式标点符号文》，批准了这一议案。训令中说，议案内容“远仿古昔之成规，近采世界之通例，足资文字上辨析义蕴，辅助理解之用”。从中可以看出，采用新式标点符号的目的是为了使书面语表达更加准确，减少歧义。新式标点符号创制的背景之一，是白话文语体的权威随新文化运动得以确立，文言文时代读经、读书、评点、校讎以及讲课时所使用的旧式标点符号(如句读符号)已无法满足当时需要，必须创制新标点。新中国成立后，1951年9月，中央人民政府出版总署颁布了《标点符号用法》。进入新世纪之后，国家又颁布了新版《标点符号用法》作为汉语标点符号使用的规范性文件。

为了准确表达与准确理解，发挥文字表情达意的功能，标点符号可谓立下了汗马功劳。那么这是否意味着，它能满足一切文类文体的需要？在叙述声音不断转换的现代小说中，标点符号会不会掣肘作家的写作？我们有必要看看作家本人的说法和做法。先来看苏童，他在一次采访中表示：“可能对《妻妾成群》开始，我放弃了好多我认为不必要的标点符号，包括冒号、人说话时的引号。”苏童认为，这两个符号很难看，“像虫子一样”，此外他也充分相信读者有能力理解人物的说话状态，而不是依靠标点符号。在徐则臣看来，苏童使用标点不太规范，有一个重要原因是失去引号后，直接引语和间接引语的界限就模糊了，这给对话增加了歧义，扩大了文本的阐释空间。其他中国当代文学作品如金宇澄的《繁花》、王朔的《起锚》、路内的《关于告别的一切》、乔叶的《宝水》、班宇的《逍遥游》、双雪涛的《聋哑时代》等，加上苏童、格

作为青年作家余静如的第二本短篇小说集，《以X为原型》表现出了与此前《安娜表哥》截然不同的气质和风格。如果说《安娜表哥》中的主角是生活在“我”童年时期小镇上的各种“奇奇怪怪的朋友”，那么在《以X为原型》中，小说主人公形象则变得带有普适性特征：一个刚刚步入社会，充满了各种日常生活焦虑、特别是对人际间关系格外敏感的现代青年女性。

小说集第一篇《平庸之地》具有某种统领全书的地位和功能。小说主人公“幼年时生长在乡村”，拥有着“几乎每时每刻都能察觉到周围的自然中发生着微小的改变”的特殊能力，随着小说后来情节的发展，主人公走上了一条不断社会化的道路。如《以X为原型》的一篇小说中“我”所直陈的那样：“我最近写的几篇小说风格确实和以前不同，题材也不同，从青少年的内心世界转向了都市里的成年人——一成不变的生活、贫瘠的内心、庸常却无法摆脱的困境。”

小说集中的作品可以分为两个序列。《404的客人》《好学生》《去云南》为一组，《E公司的她》《夜班》则可视为关于同一人物不同侧面的另一组故事。前一组作品中，人际关系与交往边界构成了小说主人公内心焦虑的主要来源。《404的客人》中，男友阿芒擅自改造房间、阿芒母亲的突然造访、阿布姨妈和姨夫的不请自来，以及显得有些过分热情的房东夫妇，都令阿布“浑身不自在”；《好学生》中，小学“思想品德与道德修养”课程老师的突然出席，使得小说主人公感到一种“从四面八方压迫着他”的力量涌来，令“他简直要喘不上气”；而在《去云南》中，年轻夫妻本应该享受更为亲密的人际关系，但生活琐事的日渐磨蚀，使得他们之间还是出现了诸多难以调和的问题。同一代的长辈、男友的母亲、热情的房东、曾经的小学老师，甚至最亲近的伴侣，这些都构成日常生活核心人际交往与关系圈层的人们，却不断令主人公感到进退失据。由此引发的内心焦虑让主人公们严重失眠，甚至患上了抑郁症。

不过，在小说结尾处，主人公们都采取了不同方式与自己内心的焦虑展开对抗。比如《404的客人》中阿布的“暂时性失忆”，《好学生》中作家的“突然记起”，这些小说情节有着相似的功能，都是主体遭遇社交危机后的应激性反应。而《去云南》中的女主角，面对生活上的磕磕绊绊，在情绪爆发、吵架、找昔日闺蜜倾诉等方法皆告无效之后，在



# 叙事复杂性无法被标点规范框限

张鹏禹

非等“60后”作家的一些作品，并未严格使用引号和冒号的比比皆是，作者囊括了“50后”到“80后”作家。当然，外国现代主义小说更普遍，比如普鲁斯特的《追忆似水年华》、伍尔夫的《到灯塔去》、乔伊斯的《尤利西斯》、马尔克斯的《族长的秋天》等，就更不用说了。

一句话，我们不要忘了规范使用标点符号的初衷是什么。标点符号是手段而不是目的，它的使用目的是为了有效传达写作者所思所想所感，辅助实现表达意图。它不应该在小说创作中成为一种教条式、压迫性的阻碍符号，破坏作家为满足特定叙述语境需要、使用特定叙述技巧而进行的创新。应当看到，没有规范使用冒号、引号，未必就是错误，当作家需要在叙述主体、叙述声音之间切换，以形成叙述张力或含混的美学风格时，某种程度的出格，我们没有理由指责。

第二个层面的问题是，如果文学创作可以不受这个规范的严格制约，在实践的原因外，有没有理论上的依据？为什么文学能例外享有“特权”？这恐怕涉及一个重要的文学理论问题，即文学语言的特殊性。不唯标点符号，文学的一些特殊表述，有时候还违背语法规则。比如鲁迅《秋夜》的开头：“在我的后园，可以看见墙外有两株树，一株是枣树，还有一株也是枣树。”这种“陌生化”的写法，引起一代又一代鲁迅研究者的兴趣，给出了各种各样的解答。大家能够接受这样的写法，不是因为作者是鲁迅，更因为《秋夜》是文学作品，其特殊性在于文学语言。这个认识在今天已经成为共识，但在一百年前，文学批评在西方经历“语言学转向”之初，还是一种振聋发聩的观点。

在20世纪西方文学理论史上，发端于1914年的俄国形式主义是一个极富影响力和思想启发性的流派。这一流派的“文学性”“艺术程序”“陌生化”等创新性观点，为我们理解文学的本质提供了绝佳的思考角度。其中艾亨鲍姆认为，文学作品的特殊性主要表现在文学语言上，为发现这种特殊性，需要进行对比，“把诗歌语言与日常语言相互对照就说明了这种方法论的手段”。什克洛夫斯基在《作为手法的艺术》中认为，诗歌语言与散文语言不同，前者是一种“障碍重重的、扭曲的言语”，后者是一种“节约、易懂、正确的语言”。雅各布森将语言现象划分为实用语系统和诗语系统，认为前者只是交际的工具，而后者“实用目的退居末尾”，是“着重于表达的话语”。日

尔蒙斯基认为，“实用语从属于尽可能直接和准确地表达思想这样一个任务：实用语的基本原则就是为既定目的节省材料”，与此相反，“诗语是按照艺术原则构成的。它的成分根据美学标准有机地组合，具有一定的艺术含义”。虽然这派理论家的具体措辞不同，但他们都标举文学语言与日常语言、实用语言、科学语言的本质差异，认为前者遵循美学原则，而不简单服从于常规的语言规范和套路，不是仅以满足准确表达为目的。正是由于文学语言的“陌生化”，才有可能创造崭新的审美对象，打破人们对司空见惯、习以为常的事物的“自动化”感受，从而获得新的不同寻常的审美体验。

之所以喋喋不休引用这派理论家的观点，是因为它从文学性生成的角度揭橥了文学的本质，从而赋予写作者一种表达、创造的“特权”。用这种观点来对待文学作品，意味着我们要抱着一种包容的心态去感受、理解、贴近作家的巧思，尤其注重文本中的“不同寻常之处”，因为其中可能恰恰隐藏着“文学性”的种子。

以上是从作家的创作实践、理论家的理论探索两个角度证实，文学创作是有资格、有理由突破标点符号使用规范的。那么从文本角度，以使用引号、冒号较多的小说为例，是什么决定了它可以有一定程度的“出格”呢？

众所周知，小说是一种叙述，当它报告人物的语言时，就会用到转述语，但是否一定要用冒号和引号标明，以及在哪里标明，却是由具体的叙述语境和想要达到的修辞效果决定的。在《当说者被说的时候》一书中，赵毅衡举了一个《三国演义》的例子：“程昱献十面埋伏之计，劝操：‘退军于河上，伏兵十队，诱绍追至河上；我军无退路，必将死战，可胜绍矣。’”他认为，“劝操”二字后不一定是直接引语，在其后加冒号、引号很勉强。他倾向于下面这种标点方式：“程昱献十面埋伏之计，劝操退军于河上伏兵十队，诱绍追至河上。‘我军无退路，必将死战，可胜绍矣。’”由此可见，并不是看到引导语就要加冒号、引号，如不加、在什么地方加是由具体语境决定的。《三国演义》成书时并没有我们今天使用的标点，读者是靠自己的语感来理解的。同样是在这本书中，赵毅衡通过区别说话者是“我”或“他”，将转述语划分为“直接式”和“间接式”，又通过无引导句，将转述语划分为“引语式”和“自由式”，这就形成了转述人物语言时的4种类型，“直接引语式”“间接

引语式”“间接自由式”“直接自由式”，而只有第一种直接引语式有引号，比如他举的例子：“他犹豫了一下。他对自己说：‘我看来搞错了。’”但就是这个类型，引号也不是必要条件。他接着举了一个直接引语式的亚型：“他犹豫了一下。我看来搞错了，他对自己说。”

为什么要做如此复杂精密的区分呢？显然不是为了证明标点符号在写对话、转述人物语言时不起决定性作用，而是为了分析叙述者对人物语言的控制强度，进而分析其修辞效果。一般来说，直接转述语中的措辞、口吻、腔调要符合说话人的身份特质，更具戏剧性，而间接转述语则更多是叙述加工的结果，在叙述者控制范围内。四种转述语中，直接自由式的说话人主体强度最高，叙述者主体强度最弱，这也是其后来发展为内心独白和意识流技巧的原因；间接引语式的叙述者强度最高，说话人主体强度最弱，由于拉开了与人物的距离，更多寄寓叙述者的褒贬，道德感更强。转述形式不同，语句的内涵、质地就不同，叙述者与人物的强弱关系也不同，修辞效果也就不同。

造成现代小说叙事复杂化的原因很多，根本原因是其所折射的创作主体对现实的把握、对人的理解、对文学与世界关系的看法，发生了根本性变化。一方面，两次世界大战使人类文明蒙尘，敏锐的思想者开始检讨西方现代性所导致的深刻危机。如果说文学(包括现代主义、后现代主义)还依然是对现实的反映，那么它也必将伴随现实而发展。另一方面，随着弗洛伊德对非理性的发现，现代作家对人的主体性的认识也发生了革命性变化，催生了内心独白、意识流、心理分析等一系列复杂的现代小说技法，让小小说叙事释放出空前的能量。叙事形态的变化，本身折射出的是“一切坚固的东西都烟消云散了”之后，创作主体稳定的世界观塌了，叙述者再难充当那个权威的“讲故事的人”，宣扬那亘古不变的神话。这种自信的丧失、统治性的瓦解，使人物在小说中得到了解放，一系列杂糅、并置、渗入、博弈在文本内部展开。如果说这种分析略显笼统和抽象，那么俄国文论家沃洛希诺夫的观点更有说服力。他通过分析托尔斯泰、屠格涅夫、陀思妥耶夫斯基等人的创作，将转述语类型在俄国文学中的发展变化与时代思潮结合起来，认为前两位作家对语调色彩因素的排斥，与理想主义、理性主义或集体主义思潮抬头有关，而最后一位尽量保留惯用语和富于特征的词汇语气的做法，则与相对主义和个人主义思潮抬头契合。

正如赵毅衡所总结的，间接语在西方古典时期占优势，希腊、拉丁古典文献中大量使用间接语，体现了主体的绝对控制和理性秩序。自文艺复兴到现代，各种直接语发展起来，以表现现代思想。而在中国文学中，缺乏标点和分段体的古典格式使得叙述者的转述语一直是间接的，直到晚近，直接式才进入叙述，造成转述语式多样化。这种多样化，是现代思想对叙述形式的压力造成的。

回到正题，今天的读者，浸润在经历过各种文艺思潮洗礼的当代文学中，没有人会天真地认为人物能自己在作品中开口说话，它天然地处于叙述者控制中。因此，辨识对话不可能完全依赖某些特定的标点符号，而要结合语境做出有针对性的区分。这也就是为什么苏童等作家选择相信读者的原因。

# 人际交往与自我表达的困境

——评余静如《以X为原型》 战玉冰



余静如

梦中完成了对丈夫及其所象征的庸常生活的想象性消灭。第二组《E公司的她》《夜班》两篇小说则通过塑造一个长年值夜班的女主角，将故事挪到了人际交往不那么频繁的黑夜。其实《去云南》中女主角“杀死”丈夫的梦境也发生在夜晚，但借助梦对于潜意识掩盖与变形来处理日常生活中的精神焦虑，仍然只是一种想象性的解决方式。而《E公司的她》《夜班》则告诉我们，当主人公以清醒状态进入

夜晚之后，人际交往所引发的内心焦虑并没有真正消失。在《夜班》中，女主角母女间的情感纠葛与相互伤害并未因女主值夜班而停止，在某种程度上，夜晚反过来为这种母女间关系的紧张增添了一丝黑色气氛。小说最后母女隔门相互偷听，却只听到对方的呼吸声，这一细节宛如惊悚片中恐怖场景即将乍现前一刻的沉静气氛和情绪积累。《E公司的她》中的阿月，一方面因为长期值夜班而避免了与单位同事的过多接触，另一方面她也因为工作资历，特别是承担了公司最艰苦的值班夜工作，而换得了全公司的尊敬和敬畏。阿月在相当程度上摆脱了人际交往压力，但与此相伴而生的，却是黑夜笼罩下的孤寂之感，是体内欲望的压抑与空虚。由此，阿月对实习生阿伟产生了特别的情愫，但偶尔一次试图走向光明的阿月，收获的只是伤害，并迅速蛰伏进更深的黑夜之中。

白天意味着人际交往压力无处不在，夜晚似乎又产生了难以名状的孤独。《以X为原型》中各篇小说的主人公们，都在这一内心困境的不同侧面徘徊。在这些小说中，《岛上故事》与《以X为原型》的一篇小说《两篇作品显得格外特别，

《岛上故事》中，我与朋友们一起来到一处郊外孤岛，遇到了岛上的男性管理员和划船的少女，并大肆猜测二者之间的关系，最终这种逾越社交边界的言辞伤害了少女，而男性管理员真实身份的普通也远超我们的预料。在这里，“我”从苦恼于人际交往的主体变成了给别人造成困扰的他者，而作者将整个故事放置在一个可以随时“永久离开”的孤岛，而非永远无法彻底摆脱的现实社会，似乎也暗示了其对于故事中后续人际交往的某种言说困境。《以X为原型》的一篇小说也是借“我”的视角来展开对X内心世界呈现，“我”在小说里同样只是承担着一个视角的功能。但这篇小说值得注意的地方有二，一是“我”在不断观察、理解、评论X内心想法的同时，也反过来暴露了“我”的内心世界，即一种类似于互为镜面的呈现与表达效果；二是小说中充斥着大量关于何为价值、生死意义的玄理性思考，这与余静如以往小说中更注重敏锐地捕捉感性层面的微妙变化大异其趣。

随着余静如个人成长变化与社会阅历的增长，其书写题材从童年回忆小镇转移到都市日常生活，而现代社会中人际交往压力及其所产生的心理焦虑则是作者最为关注也感受最深之处。跳出小说故事情节之外来看，如果说《安娜表哥》中，作者是在写自己童年生活的记忆，特别是记忆里那些奇奇怪怪的朋友，那么《以X为原型》中的小说则可以看作是作者步入社会之后的故事。但作者又毫不犹豫地将这些小说主人公第三人称化，即便那些第一人称视角的小说，也不过是提供了一双观察他人的眼睛，“我”自己的内心世界很大程度上依旧是被隐藏起来的。甚至在很多小说中，作者从以往最擅长的对于感觉细节的捕捉发展为更多玄理的思考与直接的讨论，而理性的讨论在这里无疑是对感觉捕捉困难的克服，同时似乎也潜藏了某种论辩的欲望。由此，现代社会中人际交往的困境与在对他人表达自我时无法充分敞开的难题就在小说内外完成了一种同构，而我们在阅读这些小说的过程中，在追寻作为原型的X的真实历时时，也能够看到我们自己。

## 青视野

“电子榨菜”是2022年突然走红的社交词汇，是新兴的青年亚文化媒介现象，其主要消费群体一般是年轻人。因为独居独食的生活状态和捉襟见肘的闲暇时间，他们选择在吃饭时间观看一些特定种类的视频。据调查，占比最多的“电子榨菜”分为两类，一类是让人放松的短视频，另一类是经久不衰、不需要再调动脑力吸取新信息的老剧。

当代青年人对视频的消费场景不止“吃饭”一个，还可以是通勤路上、等待的队伍中，甚至是刷牙的两分钟。但偏偏只伴随“吃饭”这一特定的动作与场景，诞生了“电子榨菜”这个新词。究其原因，是吃饭前选择佐餐视频的“自我选择性”，以及由此构建的“仪式性”。

在其他场景中，大多数的视频消费都是漫无目的的，人们往往是被动接受社交媒体首页的算法推荐，盲目地做一个信息暴食者。但选择“电子榨菜”有特定的标准，如以轻松剧情为佳；时长不能太短，否则频繁更换视频容易打乱吃饭节奏；最好在30-45分钟，用餐结束，视频也结束。人们观看“电子榨菜”的主要目的并非是获取信息，而是脱离现实生活，进入视频所构建的虚拟场域，为“吃饭”这个动作赋予仪式感。所以“吃饭”这一动作，对透析“电子榨菜”这一现象来说是一个突破口。

“电子榨菜”并非互联网时代的新奇产物。电视时代的“下饭剧”并不鲜见，如在饭点播出的情景喜剧，情节独立，剧情轻松，每集时长适中。餐桌从来都是社交的场所，吃饭作为一个社交性场景，更有成为公共空间的倾向与可能。全家人围坐在饭桌前，一同观看新闻或电视节目并针对新闻、政策等公共事务进行讨论的场景历历在目，这种情境下的饭桌，就是家庭内部的“公共空间”。

“电子榨菜”视频的一个主要类型是“老剧新看”，以弹幕“佐餐”为最佳。据一份不完全统计排行名单，占据“电子榨菜”榜单前十的，有这些耳熟能详的名字：《武林外传》《蜡笔小新》《后宫·甄嬛传》《老友记》《琅琊榜》《请回答1988》……这些电视剧/动画的共性是：在2000-2020年代的中国大陆流行，成为当下“90后”年轻人对童年、少年时代美好的共同回忆。

为何时下推出的新剧集没有成为年轻人“电子榨菜”的首选？这恐怕与这些经典老剧所凝聚的以代际为划分依据的共同群体有关。把老剧作为“电子榨菜”的年轻人并非是为了在剧集中获得新信息，而是在弹幕的生产与消费中获得群体认同感。以《甄嬛传》为例，这部剧在推出10余年之后，仍然在互联网讨论中经久不衰，其实原剧在情节故事层面的文本信息早已被开采殆尽，真正吸引人的是围绕原文本所进行的滚雪球般的再创作，在弹幕中即表现为“梗”的输出。这些剧集的“梗”以模仿和被模仿的方式出现，在“创作梗-模仿梗-传播梗-消费梗”的过程中，年轻人获得了极大的群体归属感。同时，作为社交场景的“餐桌”增强/放大了这种虚拟圈子划分的社交满足感，就像是在现实中，一个年轻人端着餐盘走向了坐满自己朋友的那张桌子，只不过置换成在虚拟空间中的行为，就是他选择点击进入集聚着同龄年轻人的“电子榨菜”——《甄嬛传》。

文化研究学者亨利·詹金斯在《参与和胜利：网络时代的参与文化》中对“参与性文化”作出了解释：“参与”不仅仅是指受众对平台/网站的使用，发表自己的创作、评论观点等等，“参与”指的是成为共享的社会实践的一部分。“参与”反映了媒介消费者的变化，他们不仅仅是受众，更是媒介生产者。参与也需要背后更深层次的纽带，比如身份、种族、阶级、性别、地域等等。在“电子榨菜”的案例中，最凸显的就是“代际”这一纽带。

在许多研究文章中，“电子榨菜”代表媒介依赖时代的媒介产品消费，被看作抢夺人们时间与闲暇的洪水猛兽。无所不在的媒介消费，也是这个“加速时代”“功绩社会”的油门踏板、加压阀。但我认为，媒介只是中性的技术手段，更遥远的追问也许是：为何当代年轻人只有在虚拟的互联网空间才能寻求到同温层的社交满足感？针对“电子榨菜”的、作为参与性文化的弹幕与“梗”的生产，其中是否蕴含着凝聚共识、交换意见的自由空间？

据观察，在“电子榨菜”榜单的热门电视剧的弹幕中，除了玩“梗”，也有一些对严肃命题的正经讨论(经典老剧的厚度和可讨论空间显然更广阔)，比如在哔哩哔哩视频网站《甄嬛传》的弹幕中，就存在由女性角色命运引起的女性主义讨论；在《琅琊榜》的弹幕中，有对封建政治体制的反思；在《请回答1988》中，有对儒家传统伦理以及转型期价值观的讨论。这些弹幕让青年们看到了自己的同龄人在思考什么，并且与他们进行互动。

借用社会学家、青年文化研究专家E.B.路透的观点：“现代都市社会没有给年轻人提供可供他们与朋辈共担重大责任和相互交流的真实空间，使他们被迫处在一个寄生处境当中。”当代年轻人面临着现代都市原子化的生活方式、被封闭的经验与现实、被高强度工作侵蚀的个人时间，他们无法在音乐节、摇滚演唱会、Livehouse的人群中共同分享“青年”的身份、青年的情绪，于是只能在一个更加日常性的场景中，以虚拟场域的方式选择凝聚，那就是作为“电子榨菜”的经典老剧，以及其弹幕和讨论区。饮食社会学者王程桦也如此总结：“不管是时间还是空间上，‘电子榨菜’其实是最广义的社会隔离小环境，让我们可以在自己的小世界里边重组社会。”王程桦在这里指出的是基于“时间”与“空间”的小世界、小环境，这种说法与亨利·詹金斯的观点有遥适应和之感，不过后者讨论的是“文化”意义上的小世界：为了规避父辈/主流文化的窥探和监管，青少年们会开发具有鲜明代际标识的编码系统/话语网络。在对经典老剧的一遍遍再消费、制造新“梗”、掀起新的讨论的过程中，一种属于青年的“参与性文化”也在被创造与实践。

经典电视剧及其新“梗”的创制与生产，作为占比最高的一种“电子榨菜”，其再度走红和翻新是否也印证着当下时代“正餐”的单一或匮乏？虽然近年来也出现了与年轻人“下饭”需求相适应、具有新的表达形式的作品，比如《御膳日常》等，但除短小轻松、治愈幽默的特点外，其艺术品质与主题深度仍然与经典老剧之间存在很大差距。

在融合媒介的互联网时代，因新媒介而产生新的青年社交方式，由此产生诸种亚文化形态。就带有嘲讽和自我揶揄意味的“电子榨菜”的命名方式而言，这些二次创作或许永远只是作为速食的“榨菜”，而无法成为上得了台面的“正餐”。但我们需要给这种在融合媒介视阈下的亚文化生产留有一些宽容和期待，也许其中含有真正具备成长性、可以孵化出新的优质作品、催生新的艺术形态的空间。

# 「电子榨菜」：代际群体创造的「参与性文化」

赵鑫