

青观察

情感向剧本杀：沉浸体验下的别样人生

■史建文

情感向剧本杀(下文简称“情感本”)作为剧本杀游戏的类型之一,它以“情感”为核心要素,囊括了亲情、友情、爱情、家国情怀等情愫,以催泪程度和沉浸感作为评判其优劣的重要指标。与硬核“推理本”相较,“情感本”往往是纷杂情感的集合体,强调沉浸体验而悬疑性不足。那么,这一类情感向剧本杀如何获得当代青年玩家的追捧?它与古典世情小说及当代言情类型小说的关系是怎样的?“爆哭本”的诞生折射出当下青年人怎样的心理状态和精神追求?情感向剧本杀背后的类型模式与文化心理值得研究。

煽情模式与共情效果

剧本是唤起玩家情感共鸣的重要工具,也是这一游戏机制的核心环节。为了游戏的均衡性与参与感,“情感本”的文本一般遵循“每一位玩家都是主人公”的创作原则,如撰写相似长度的剧本、每一环节中依次发言等。但在实际的剧本创作中,这一创作原则仍难以完全实现。这一叙事困境不仅在于推理模式最终将指向唯一凶手,同时人物关系中也时常出现无法被勾连的边缘角色。面对这一困局,创作者们运用了相似的煽情模式以期唤起玩家的情感共鸣,包括久别重逢、二女争夫、误认爱侣、破镜重圆、为爱牺牲等等。从文本结构上看,“情感本”所套用的模式与中国近现代言情小说有着紧密的血缘联系,在达成催泪效果的同时完成了剧本的工业化批量生产。

中国文学史中言情小说的书写,上可追溯到明清之际大量出现的“世情小说”。这类小说以世俗人情为描摹对象,多为才子佳人终团圆的写作模式,如《好逑传》《平山冷燕》《玉娇梨》等。小说以主人公历经波折追求纯真爱情为主要内容,反映了封建教条对人真性情至性的压迫,具有进步意义的同时难逃模式化窠臼。1906年,吴趼人以《恨海》拉开了新型社会言情小说的序幕,其后徐枕亚创作的《玉梨魂》成为鸳鸯蝴蝶派小说的代表作。这类小说继承了明代以来的“至情说”,“情”的内涵包蕴天地、家国、亲缘之情,因时局剧变形成了“以儿女情话家国情”的情节模式。上世纪末以来,言情小说作为一种消费社会中炙手可热的类型小说,经历了纯爱、穿越、虐恋、反琼瑶、甜宠文等多个模式的变换,但大多并未脱离追求至真至纯、去功利化爱情的叙事逻辑。

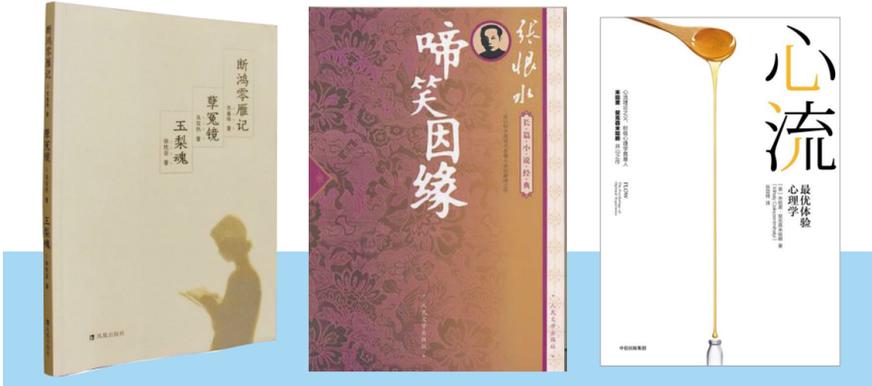
“情感本”承继了“爱情至上”的叙事逻辑,同时杂糅家国情怀以增添感情曲折,因此有“十本九悲”的说法。唯有真纯的感情才能使读者感同身受,而其中惯用的煽情模式则是创作者刻意抛洒的“催泪弹”。基于游戏时长的考量,“情感本”多采用二女争夫或一女二男的情感结构,以多角恋勾连有限的人物关系。比如苏曼殊的《断鸿零雁记》以三郎与雪梅、静子的情感纠葛为主线,家国之悲与爱情之憾在小说中有机关合,催人泪下。“情感本”挪取了这一模式,以个人与家国的冲突达成悲壮的叙事基调。玩家在分幕式剧本中不断体味反转跌宕的人生,解锁新的人物身份和真实心理流动,最终面对家国大义作出情感抉择——破镜重圆、为爱牺牲或相忘江湖,这与网络“虐恋”小说的情节模式相类。

此外,张恨水的小说《啼笑因缘》就已出现“误认爱侣”的照片事件及经典的二女争夫模式,故事最终以樊家树与何丽娜旧缘重续结束。与此相类,为了丰富互动环节,“失去记忆”的玩家往往在第一幕难以找到真正的爱侣。“误认爱侣”这一模式成为创作的必然,也为结尾的反转埋下了伏笔。

在“情感本”的最后,以书信体解开情感纠葛是一种惯用结尾,伤感的音乐、昏暗的灯光、动人的朗读或演绎几乎成为标配。1928年,丁玲创作的《莎菲女士的日记》是现代文学史上使用书信体展现现代女性隐秘心理的典范之作,其大胆的女性欲望书写开一时风气之先。第一人称书信体形式能够最大限度阅读读者与文本的距离,同时也便于吐露“我”的真实心理与情感波动,作为感情升华的书写形式再合适不过。“情感本”借助书信体或自白人物痛苦挣扎的心路历程,或揭示隐藏人物关系和情节完成情感上的“绝杀”。多少爱恨情仇、国仇家恨都在一张短笺上得到了最后的倾吐,也将玩家在一瞬间带入了特定情境。

角色扮演中重塑身份认同

“情感本”是众多剧本杀类型中最强调角色扮演



的一类,以精良的服化道具、多样的场景布置、专业入戏的DM(游戏主持人)吸引高要求玩家。如果说“推理本”可依靠简单道具和优良剧本达成追凶乐趣,那么“情感本”则对游戏场地、工作人员及参与玩家有更高的要求。体验感“拉满”的“情感本”在演绎过程中类似于一场小型互动情景剧,而玩家及DM则成为临时演员。

“角色”一词源于戏剧,本指演员在戏剧表演中所扮演的人物角色(role)。乔治·米德使用这一概念阐释个体在社会舞台上身份和行为,认为角色是在互动过程中形成的,儿童角色意识的形成经历了想象扮演某个角色(“嬉戏”阶段)到成熟承担某个角色(“群体游戏”阶段)。在这个过程中,儿童在杂乱无章的自我意识形态中不断摸索,在社群规则和道德规约中探索“理想自我”。欧文·戈夫曼推进了这一概念,提出了符号表意中的复杂性:每个人在日常生活中同样存在自我表演,一个社会角色包含着一个个以上的角色,每一角色都需要表演者在一系列场合中对同类观众呈现。

从社会学意义上来说,“情感本”中的角色扮演满足了现代社会中被禁锢的个体渴望体验别样人生的心理需求,成为在社群规训下逃离个人社会角色的情感宣泄口。玩家通过剧本简介来选择基本的故事框架,这或许是发生在民国歌舞厅的复仇之旅,抑或是三生河畔的旷世虐恋,还可能是策马疆场的家国之恋。在进入每个崭新的“情感本”故事之前,DM往往以聊天、回答特定问题的方式为玩家分配所扮演的角色。在主持人的“组织者手册”中,剧本作者同样会对每一个角色所应匹配的玩家性格提出基本建议,以期使玩家获得更好的游戏体验。

为了更大程度上达到拟真效果,“情感本”的游戏场景从最初的桌面游戏演变为客厅、舞会、游轮等实景演绎,对应剧本有独立的服装、妆发设计可供挑选。通过外部环境的变换,玩家在一个虚拟时空扮演一个与理想自我相去甚远的人物角色,得以体会完全不同的人生际遇和情感纠葛,例如行走江湖的侠客、驰骋于战场的将帅或民国谍战中的间谍。尽管这一类人物角色可能披上了武侠、科幻的外衣,但其所传达出的人物情感却具有相当普遍的意义,同时能够激发玩家的共情心理。

相较于以现代传媒技术为核心的角色扮演网络游戏,“情感本”玩家得以通过现实世界中不同玩家、多个游戏组织者完成身份认同的多重探索和实践。后者能够在有限的时空场景中爆发出激烈的情感冲突,这是目前网络游戏所不能达到的情感体验。在雪莉·特克看来,技术给人类带来了祛除孤独感的幻觉,而角色扮演网络游戏已经成为现代生活中特有的自我建构与再建构的社会实验室。相较而言,“情感本”作为线下游戏提供给参与者更加真实的虚拟情感体验。在“情感本”中出现的角色扮演,在被视为是泛戏剧化游戏模式的同时,还提醒着每一个参与者重新反思自己的社会角色与自我认同,即使这一经历短暂而“虚拟”,仍将带给体验者长久的精神震撼。

沉浸式体验下的情感释放

“情感本”所追求的沉浸效果既来源于文本内部的煽情模式,也得益于外部环境的为人变换,而这一情感历程中玩家的心理动机也是重要的一环。与“推理本”追求破案快感不同,“情感本”玩家希冀在游戏中沉浸式体验不同人生的爱恨情仇,以获取别样的

“巅峰体验”。

米哈里·契克森米哈赖的“心流”理论或许可以帮助我们理解“情感本”这一线下桌面游戏的运作机制。在他看来,“心流”即一个人完全沉浸在某种活动中,无视其他事物存在的状态。这种体验本身带来莫大的喜悦,使人愿意付出巨大的代价。在契克森米哈赖的后续研究中,他将体验者的内在动机(包括目标明确、全神贯注、自愿投入、自控感、忘我状态、时间感变化)归结为实现心流体验的主要因素。换言之,体验网络游戏的玩家在进入虚拟世界已经预设了游戏目的(获得胜利快感、探险或陪伴等),画面的拟真度与游戏叙事的流畅性则可称为影响体验的外部因素。与此相映成趣的是,“情感本”玩家则渴望进入反向的“心流”体验,希冀在多重沉浸环节中痛哭失声而非舒心愉悦。严格意义上来说,玩家打破“第四面墙”化身剧中人,借由哭泣行为获取宣泄负面情绪的快感。

“情感本”玩家以体味情感为内在动机,哭泣行为是沉浸其中的外在表现,也是体验游戏的目的之一。如在剧本杀游戏中以“菠萝头”代称无法被感动、毫无七情六欲的玩家,以“水龙头”代指情感丰富而痛哭的玩家。再如,市面上的“情感本”简介多以催泪、沉浸指数吸引同好,这也正解释了为何“爆哭本”备受推崇。事实上,“情感本”目标受众本就是怀揣“痛哭”预设的“水龙头”玩家,他们在一连串的追凶、搜证、反转中拨开凶案迷雾,找寻个人及世界的真相。玩家在沉浸环节及DM的小剧场演绎中将面临多个人生抉择,不同的抉择将解锁故事的不同结局,最终以强烈的情感释放结束游戏体验。

在高度发展、竞争激烈的现代社会,日渐精细化的分工让个人缩小为社会这一庞大机体的微小细胞,个人的幽微情感时常处于被压抑、克制的状态。赫伯特·马尔库塞用“额外压抑”阐释在“操作原则”支配下的现代社会中人们心灵上所遭受的痛苦,工作时间外的“自由时间”给予现代人释放“本我”爱欲的可能。而在“情感本”创设的虚拟世界中,玩家借由这一有限时空隔绝了现实的重压,完成了一场逃离社群规训的角色扮演,在情感宣泄的同时也摸索着对人生与生活的新知。

总而言之,“情感本”在形式上是小说文本与沉浸戏剧的融合产物,内蕴着跨媒体的交互游戏机制,仍处于不断更新发展的动态过程中。批量生产的小小说文本以内嵌的“煽情模式”赚取玩家的眼泪,愈发精细的沉浸戏剧模式契合玩家角色扮演的心理需求,这都是“情感本”风靡一时的重要原因。然而从根本上看,除却令人眼花缭乱的虚构故事和愈发考究的布景妆造,“情感本”还提供给当代青年人独特的心理慰藉:线下交友的需求、逃离社群角色的轻松、宣泄负面情绪的快感……在这一融合了文学、戏剧的多人互动游戏中,被压抑的个体终于成为了“虚拟”时空的绝对主角,将个人情绪公开于聚光灯下,得以开启一场袒露自我的眼泪之旅。

更需关注的是,随着资本的不断流入与文化部门的监管,剧本杀这一新兴的线下游戏迎来了行业发展的转型期。“情感本”大力改编经典言情小说的同时,也在潜移默化地影响着人们对于沉浸式戏剧的理解。怎样看待跨媒介交互下的文学创作机制,这一商业游戏模式将在何种程度上影响文学、戏剧、游戏的多元互动,这其中蕴藏的“身体”体验与当代人的心理状态仍有待研究者的探讨与追问。



三十位世界级作家的故事 一个广阔的文学世界 徐则臣 张莉 吴琦 刘子超 联合推荐

上世纪80年代末,李宗盛创作《阿宗三件事》用三个片段勾勒自己的早年生活状态,分别写给亲人、创作和记忆,歌词朴实,短长句搭配很有节奏感。每听到这首歌里的阿宗在市井繁华里奔波,我就联想到,青年作家宗城也有自己的三件事:读闲书、写文章、“席地而坐”。前两点看起来与普通文学青年的爱好无甚不同,但宗城阅读极快、涉猎

“阿宗三件事”

■陈泽宇

极广、想法极繁,对文学充满热忱,又能在高产出的同时持续性深入阅读。有了这些特点,也就自然交友极多。不过,鲁迅先生讽刺时人谬论知己的说法,用在这里正合适:事实上我与宗城素未谋面,神交多年,错过几次相聚机会,对彼此的印象皆为纸上得来。

宗城读什么闲书?读者从《至少还有文学》中可以清晰地看到他的阅读谱系:在咖啡馆与伍尔夫、张爱玲和门罗共聚,从暗夜窄巷中与卡夫卡、鲁迅遥相对望,新科诺奖得主鲍勃·迪伦、石黑一雄、托卡尔丘克陆续进入宗城的会客室,并和默存理想主义的钱锺书温故《大明王朝1566》。“中文系学生只读文学不算读书。”不知道他的大学第一课上有没有接受过这样的教导,但显然宗城也在文学边界之外细读更多的哲社经典。除却契诃夫、非茨杰拉德、托马斯·

哈代、袁哲生等常读常新、手不释卷的文学巨匠,他甚爱在同一时段内并置多本其他学科著作同读,以便碰撞启发。例如同时涉猎于《哥德尔、艾舍尔、巴赫——集异璧之大成》《东南亚史:危险而关键的十字路口》《弱者的武器》几本完全不同的著作之间。又需提一句他对影视作品、媒体特稿、微博热搜的关注,宗城并不将其作为可供消遣的“亚文本”,这是他灵魂活动滋养进补的“闲书”一种,也是另一种开展“心灵辩证法”与“挤掉自我奴性”的阵地所在。可见,“至少还有文学”诚非谦辞,写作的转益多师自然要求“闲书”不闲。

宗城以文学为志业,游走于随笔、批评、诗歌、小说、剧本之间,游走于纪实与虚构之间。他善于臧否文学热点事件,当然不免有全职作者的为稻粱谋,通过一份稿费糊口养身,但他驳斥庸常之论,三言两语里能见精警。宗城本能地对源头问题自觉追溯,对于政治、文化、意识形态的观察,几乎要从文学文本分析的字里行间跳出来。他的自媒体时评还有个人文学创作,小说和练笔片段穿插在文学批评与有关时事激昂的两畔。

作为朋友,我必须直言不讳,比起随笔文章,阿宗的小说还显得稚嫩,他笔下人物的情绪有待整理沉淀,转化成更加“任个人而排众数”的独特情感。然而,我不难理解他为什么在与宁静共处时对于阶层变动、身份认同、文学何为等命题有如此的执着,并通过建立一个相近的童话乐园点燃心火,又通过或暴力或蚕食的方式破灭它。宗城的小说与批评文字能够互为镜像,仅从他在《作品》杂志的“左迁录”专栏便可窥略其文学心事:柳宗元、苏轼、汤显祖、李德裕、

青视野

以赛亚·柏林在评述托尔斯泰的时候,借民间谚语中刺猬与狐狸的寓意,区分了大作家的两种类型。在我看,刺猬与狐狸也可以用来命名文学作品当中的两种人物形象。一类是“刺猬型人物”,一类是“狐狸型人物”。

从出现时间上看,“刺猬型”人物,比如阿喀琉斯、力士参孙、堂吉珂德、庞大固埃等出现得更早一点,“狐狸型”人物,诸如哈姆雷特、毕巧林、伊凡·卡拉马佐夫等出现得更晚一点。启蒙运动差不多刚好处在两种人物的过渡带上,促成了文学人物从情感到理智、从内分泌系统主导到神经系统主导的转型。

“刺猬型”人物往往肉体与精神的动作是统一的,思念就求爱,生气就愤怒,可以不要假象大战风车。启蒙运动之后,动用乃至过度动用自己理性的“狐狸型”人物轮番上场。动作之前的考量、沉思、犹豫增加了,肉体与精神的动作不再同拍,精神的拍子慢了下來,于是二者开始分离。那种由知行合一、灵肉同步产生的刺猬的“统一性”被打破了。在“狐狸型”人物看来,“刺猬型”人物是简单的。但“狐狸型”人物的问题是,他们知行不一,想逃避责任偏偏拿起了复仇之剑(哈姆雷特),想爱的时候偏偏要诅咒(德米特里·卡拉马佐夫),暴怒的时候偏偏惊人的冷静(海明威笔下的杀手)。他们的灵与肉不拢了,心和脚走向不同的方向,比如拉斯科尔尼科夫,自我认知也发生了分裂,一会儿自认为是天使,一会儿又咬定自己是魔鬼。

“刺猬型”和“狐狸型”这两种人物,前一种统一、简单、笃定,后一种分裂、复杂、游移不定。前一种“真诚”,符合艺术的“应然理想”;后一种“真实”,符合艺术的“实然理想”。19世纪以来,小说美学的重要分野,表现为这两种理想的分道扬镳。

对具有古典美学倾向的作家来说,艺术的“真诚”是第一位的,他们偏爱塑造知行合一的、精神统一的“刺猬型”人物。而对福楼拜以降的作家来说,“真诚”可能是一个伪命题。他们认为“真实”比“真诚”更重要,分裂、复杂、游移不定的狐狸型人物才是“真实”的,平庸、自私、暴力甚至邪恶的人物才有深度、有难度的。那种闪着光辉的巴尔扎克式、雨果式人物,符合“美善”的标准,但不完全符合“真”的标准,甚至只是一种虚无缥缈的主观臆造。这就是为什么罗兰·巴特说,“在巴尔扎克使用的第三人称和福楼拜使用的第三人称之间相隔着一整片世界。”

“刺猬型”人物是“应然理想”的产物,他们的结局是理想主义的,也就是倾向于肯定性的。因此,以“刺猬型”人物为主人公的小说大多走向喜剧,这种类型的小说,表现了“刺猬的幸福”。学者张柠的长篇小说《春山谣》的主人公顾秋林就是一个“刺猬型”人物。在外在世界当中,顾秋林的结局看上去很凄惨——最晚离开下放的春山岭,终生远离爱人,生活贫困,最后因为心梗早逝。但在顾秋林的心灵世界当中,他从始至终坚守着自己对爱、艺术和生活的信念与乐观,他是统一的、稳固的,是幸福的。所以,作者才这样描述他的结局:“有人成功了,有人失败了。只有顾秋林没有变。他生活着,爱着,写着爱的颂歌。这个表面上沉默寡言,生活似乎了无生趣的男人,内心却总是被巨大的幸福所充斥。”

“刺猬的幸福”不是终成眷属与阖家团聚,不是五花马和千金裘。总之,这种幸福不是其他知青苦苦追求的“世俗的幸福”,与财富的多少、权势的得失、爱情的去留无关。这种幸福是精神的笃定、道德的纯正、良知的无缺,它由内在的平静所带来,是安德烈公爵的幸福、阿廖沙·卡拉马佐夫的幸福、万卡的幸福,是“今日方知我是我”,是“精神患者”的幸福。

与“刺猬的幸福”对应的是“狐狸的不幸”。那些怀疑、多思的头脑巨人,同时也往往是行动的矮子。智力、思辨、观念将他们从黑暗的安宁中吵醒,他们睁开了眼睛,认清了自己,但从此也开始了漫长的失眠。在文学作品当中,表现为那些知识分子型的人物,处于永恒的折磨与煎熬之中,无法得到内心的安宁和生活的圆满。

在当代文学的人物谱系里,“刺猬型人物”实在很少。余华笔下的福贵和许三观,刘恒笔下的张大夫,阿来笔下的傻子司马……写“狐狸的不幸”太多太多,路翎笔下的蒋纯祖,王蒙笔下的倪晋诚,王朔笔下的马林生,李洱笔下的应物兄、《三城记》当中的顾明笛等等。或东方或西方、或执拗或分裂、或清晰或混乱的思想观念,压垮了他们的精神天平。一个由此引发的新问题是:一种高度整合的艺术创作——表现“狐狸的幸福”的小说,存在吗?一个分裂、复杂、游移不定的人,在统一、简单、笃定的结局中善终的故事,存在吗?一个内心与外部世界处于冲突状态的人,最终他的内心可能与世界达成和解吗?这已经不是一个纯艺术的问题,而是一个哲学问题。涉及到现代人心灵困境与现代漫游小说艺术任务之间的关系。

卢卡奇给过一个答案,他认为曾经有一部作品,“作为一种综合尝试”,几乎写出了“狐狸的幸福”,那就是歌德的《威廉·迈斯特的学习时代》。小说的主题是“难以解决的、由体验的理想所引导的个人与具体社会现实的和解”。他的标准可能有些苛刻。在我看来,托尔斯泰的《复活》、陀思妥耶夫斯基的《卡拉马佐夫兄弟》、加缪的《鼠疫》等诸多经典都在不同层面上写出了动人心魄的“狐狸的幸福”。

挑战写“狐狸的幸福”,是艺术上的奥德修斯归乡之旅,是作家创作生涯当中最凶险的航行。写作中最大的障碍不是艺术的障碍,而是心灵的封闭,是对灵魂的视而不见,对深渊的避而远之。敞开自己的内心吧,把小说仅仅作为技艺和饭碗的人,说不出真正有分量的痛苦,就写不出真正有分量的幸福。

洗夫人等被贬秩的历史由他打捞,在文本抽丝剥茧中发现诗意,完成了卑贱对世俗的超克。宗城愿意在每一个最后的夜晚里寻找理想者的应许之地。

纸上得来终觉浅,如今得靠互联网。“席地而坐”既是实指宗城的一档播客节目,更是他疏离所谓精英而亲近大众的文化姿态。“席地而坐”着重关注具有大众性的公共议题,谈论文化背后的权力场域,试图以一种平等、宽容和友好的方式建构一种泛文化交流模式。策划主持“席地而坐”时,宗城从他阅读、写作的阁楼上下下来,破除一个关于象牙塔的借喻——又或者他根本没有他的塔,和文字码农、“程序猿”、外卖小哥们一起席地而坐,畅所欲言。对于宗城来说,“体面的反思”是不够的,阅读与行走的结合,目的在于用自我的“普遍性”替代“优越性”,这是“席地而坐”的题中要旨,亦可与他日常的读书写作互参。同时,宗城“席地而坐”的姿态背后也难免有着某种龌龊,他表达的困惑与遗憾也是他建构自身思想的一部分。更可贵的是,他看似是坐而论道,实际上是用自己的方式“站着喝

酒”:“席地而坐”绝非流行性“躺平”的间歌清醒,而是在独立“横站”之后的偶然消息——几个简单的姿势,反映着百年中国的思想变动。在青年写作者行动能力普遍性减弱的当下,“席地而坐”拥有难能可贵的稀缺品质。显然,对新一代写作者的关注,倘若停留在有限的发表或出版履历上,定不能窥得全貌,更无法为其写作的“本事”提供思考。文学的“破圈”在宗城这里不存在,且不谈问题本身是否可以证伪,作家如果不主动给自己“设圈”,又何来“破圈”之说呢?通过宗城的“席地而坐”,我明白了他是鲁迅先生的信徒,用思考实践着“无穷的远方,无数的人们,都和我有关”。

「刺猬」与「狐狸」两种小说人物形象的幸福问题 ■贾想

