微短剧镜头语言与共情机制研究——以《盛夏芬德拉》为例

杨博涵

（南昌科技职业大学，江西 南昌，330200）

摘 要：《盛夏芬德拉》播出后，观众反馈里出现得最多的是“看得进去”“不舍得快进”这类说法，讨论情节反转的反而不多。本文关心的是这种观看感受与镜头安排之间的关系。以 82 集全剧为观察对象，本文沿三条线索展开：视点与距离把观众固定在人物近旁；先给情绪、后交代事件的组接顺序，把观众放进人物的心理时间里；芬德拉玫瑰等物象的反复出现，把情感进程外化为不必依赖对白的视觉线索。三条线索合起来说明，这部剧的共情机制主要不在情节强度，而在镜头对位置、顺序与物象的安排。

关键词：微短剧；镜头语言；共情机制；情绪前置；物象锚点

DOI：doi.org/10.70693/202610055346

Cinematographic Language and Empathy Mechanisms in Micro-Dramas —A Case Study of Summer Vendela

Yang BoHan

Nanchang Polytechnic University

Abstract: After the release of Summer Vendela, audience feedback is dominated by comments such as “I was fully absorbed”and“I hate to skip forward”, while discussions on plot twists are relatively scarce. This paper explores the correlation between such viewing experiences and cinematographic arrangements. Taking all 82 episodes of the drama as research objects, this study proceeds along three threads: viewpoint and camera distance position the audience in close proximity to the characters; the editing sequence that prioritizes emotion before narrative events immerses the audience in the characters’ psychological time; recurring visual motifs such as the Vendela rose externalize emotional progression as visual cues independent of dialogue. Combined, these three threads demonstrate that the empathy mechanism of this drama relies less on dramatic plot intensity, and more on cinematographic arrangements of perspective, sequence and visual motifs.

Keywords: Micro-drama;Cinematographic language;Empathy mechanism;Emotion-first narration;Visual motif anchor

引言

2025 年微短剧仍在扩张，“精品化”的话题也从题材、表演慢慢移到了形式上。《盛夏芬德拉》是这一年绕不开的作品，82 集，单集约 3 分钟，上线不久播放量就过了三十亿[1]。真正值得留意的是观众的反馈方式：弹幕和评论里反复出现的是“很容易看进去”“不舍得快进”“每一帧都能当壁纸”，很少有人去争论情节。微短剧的通行做法是拿强冲突抓人，人物设置也偏脸谱化，几秒钟就得给一个刺激点；《盛夏芬德拉》走的是另一条路，它不急着让人上头，节奏放慢，把力气花在人物心理的层层展开上。笔者在影视摄制的课上遇到过类似情形：学生谈起这部剧，先说的是“看得很舒服”，情节反倒是后话。这让人想到一个问题：观众记住的体验，未必都来自故事。

关于这部剧的既有讨论大致分四个方向：传播与产业层面，关注制作、分账和受众范围的扩大。配乐层面，有研究指出剧中的歌曲“并非简单的气氛烘托工具，而是演化为一套高度精密的情感传导系统”[2]。审美与符号层面，有研究把芬德拉玫瑰的“含苞—半放—盛放”读作男女主感情发展的隐喻[3]。技术与调度层面，有研究提

作者简介：杨博涵（1997—），男，硕士研究生，研究方向：数字影像艺术。

到导演对演员走位的要求是“演员走位要按厘米计”[4]。四个角度的研究各有贡献，处理镜头的方式却比较一致：镜头被当作说明叙事或审美的例证。这些安排在什么意义上为观众的情感投入准备了条件，它与同类作品的区别究竟在哪，还缺少交代。

本文试图补充的正是这一环节，笔者的基本判断是，这部剧的共情机制未必来自情节的加码，它更像是三条线索配合的结果：视点与距离把观众安置在人物近旁，使其处在能看清面部与细微表情的位置上；情绪前置打乱信息的先后，让感受先于理解发生；物象的反复出现把不易言说的情感进程外化出来，不必靠台词解释也能被感知，情绪段落与交代段落在位置安排与信息顺序上就可看出明显差别。还原这部剧可观察的镜头安排，本剧的“共情”也就不再只是一个观感上的印象，而是一个可供分析的典型例证。

一、研究对象、概念界定与观察范围

（一）作品信息与案例的选择理由

《盛夏芬德拉》讲的是自由摄影师白清枚与集团负责人周晟安在商业联姻中慢慢建立信任的过程。白清枚因为母亲的婚姻经历，对亲密关系始终存有戒备，订婚后先立下“约法三章”；周晟安性子沉，很少说漂亮话，多数时候只是守在旁边。82 集、单集约 3 分钟、竖屏播出，属于短剧里常见的“先婚后爱”。不同的地方在其情节的推进方式，同类作品靠密集冲突往前赶，而这部剧则是把节奏压下来，用细节和物象一点点累积。本文选它作个案，不是因为播放成绩，而是因为它的镜头安排能拆出三条彼此独立的线索：位置层面的视点与距离，顺序层面的情绪前置，物象层面的反复呈现。三条线索同时出现在一部作品里，个案分析才站得住。

（二）三个核心概念的界定

有三个词需要先说明，它们分属作品一侧的三个层面。最上层的是共情机制，指作品用什么方式组织观众的情感投入，本文只讨论作品提供了什么，不推断观众一定会怎样反应。机制之下有两个侧面，一个是顺序，也就是情绪前置，指先给出人物的情绪结果、后交代事件起因的组接方式，判断依据是反应镜头与事件镜头在时间上的先后。另一个是标记，也就是物象锚点，指同一物象反复出现、形态逐渐变化，从而承担分段功能的镜头序列，判断依据是出现位置的分布、形态变化的次序，以及它与其他叙事单元的关系。共情机制回答作品做了什么，后两个概念回答它靠哪两种办法完成。

（三）观察范围

观察范围覆盖全剧前、中、后三个阶段，兼顾人物关系推进与日常交代两类段落，记录景别、机位、镜头运动、镜头时长、反应与事件的先后关系，以及物象出现的形态与位置。把形式要素拆成能逐项记录的项目，同类研究已有先例，有研究正是“将镜头节奏、色彩调性与分集结尾续看机制转化为可记录、可比较的指标”[5]，本文借用这一思路，把比较对象从不同作品挪到了同一部作品内部的不同功能段落。

二、视点与距离：把观众安置在人物近旁

（一）主观镜头与视线匹配

在观察的段落里，主观镜头出现在情绪段落里的次数明显多于交代段落。用法大致有两种，人物观察环境的一类，多出现在场景转换之后，镜头顺着视线在室内扫一圈，先把空间交代清楚，功能性强；人物注视对方的一类，多落在对话停顿和关系转折处，观众看到人物在看什么，也顺带看到他是带着什么心情在看。已有研究讨论竖屏视频时提到，这类影像多用第一人称视角，倾向于让人物的身体占据画面主体，给观看者一种仿佛置身现场的观看感[6]。

（二）面部优先的景别与停留

与视角配套的是景别和停留，情绪段落明显往近景与特写集中，全景、远景少了很多；镜头在人物脸上停留的时间，也常常超过交代信息所需的长度。多出来的这几秒不提供新信息，作用是让观众把表情读完。竖屏在这里既是条件也是限制。有研究指出，相较于横屏，“竖屏视频的横向空间非常狭窄”，多人关系和开阔空间不好表现，创作者只能在构图和运动上另想办法[7]。这部剧的办法是把重心收到面部与上半身，减少需要横向铺开的调度。屏幕小、画幅窄，人物的脸在视野里的权重反而更高。

（三）第一条线索与共情机制

视点和距离处理的其实是同一件事，观众站在哪里，以及离人物有多近。主观镜头和视线匹配把观众放进人物的视线通道，面部优先的景别与偏长的停留把这个位置压到近景。把它称作一

种共情机制，是因为它管的是情感投入的位置前提，人要对别人的处境有反应，总得先站到看得清、也愿意看下去的地方；镜头若一直停在事件远处，表情和迟疑都看不见，情感也就无处落脚。这部剧把“看什么”和“怎么看”交给人物：人物看什么，观众看什么；人物之间的距离收窄，观众与人物的距离也跟着收窄。位置定下来之后，观众与人物的关系就不再依赖情节交代，而是由镜头完成。此时观众手上的信息并不完整，人却已经站在人物旁边，这是后面两条线索的前提。

三、情绪前置：镜头对信息顺序的重组

（一）反应先于事件的组接顺序

第二条线索处理顺序，在人物关系起波澜的段落里，这部剧常先给反应、后给事件。观众先看到一张情绪已经变了的脸，随后才知道刚才发生了什么。争论后的沉默、误会解除前的等待，都是这样处理的。祠堂抄经一段可以说明问题，白清枚口头上不肯承认心意，笔下却一遍遍写着周晟安的名字，周晟安随后默默留下手套，把经书盖住。整段没有告白式的台词，观众先接收到的是自相矛盾的行为，这份心意有多重，要到此后的相处里才慢慢称出来。退婚一段也一样，观众先看到她突然的抽离和冷淡，冷淡背后的家庭阴影，剧里是后来才交代的。相比之下，承担交代功能的段落仍然按“事件在前、反应在后”来走，两类的区别因此能看出来。

（二）情绪先行与心理时间的建立

顺序一换，观众的位置就变了。事件在前时，观众先拿到信息，再判断人物的反应是否合理；情绪在前时，观众先被情绪击中，再回头找原因，注意力从事件时间转向人物的心理时间。已有研究指出，镜头的运动和剪辑的连接会牵动观众的身体反应，不只是传递画面信息[8]；也有研究把观众的身体感受与情感反应放在一起讨论[9]。放到这部剧的具体安排里，可以说得更实一些：观众的反应与人物几乎同时发生，理解落在感受后面，共情发生在解释之前。

（三）与常规处理的差别

同类竖屏情感剧更常见的做法是先交代事件、再补上反应，这样处理省事，观众也能迅速掌握信息。这部剧把顺序倒过来，信息传递的效率损失了一些，换来情绪的提前进入。差别不在镜头多少，也不在运动幅度，两类作品的景别和运镜可以很接近，真正的区别是观众先处理什么、后处理什么。这也是本文认为它的镜头在承担叙事功能的理由：镜头不只是在呈现事件，它还在安排观众理解事件的次序。

四、物象锚点：三次空镜与情感进程的外化

（一）玫瑰的三次关键呈现

第三条线索由物象承担，芬德拉是白色玫瑰的一个品种，花语是“只对你一人钟情”，剧名就取在这里。玫瑰在剧中不是偶一出现的点缀，房间里、人物手边、日常场景里都能见到；真正值得分析的不是它出现了多少次，而是其中三次关键呈现构成的递进：含苞、半开、盛放。前文提到的研究注意到，这枝玫瑰“从含苞待放、半绽初开至完全盛放”，与两人从初识到彼此托付的情感轨迹相对应。就笔者的观察，三次呈现分别落在情感进程的起始、中段与收束处，位置本身就带着结构意义，它们把 82 集切成了三个情感段落。

（二）花形递进与画面处理的变化

三次呈现的差别不只在花形，花苞起初被放在阴暗角落的花瓶里，白清枚借此把自己裹起来；她提出退婚、试探对方真心时，白玫瑰半开微露，第一片花瓣落下；结局处玫瑰全开，与人物完成自我接纳相互呼应。画面处理也在同一条线上推进，三次空镜的明暗与冷暖并不相同，整体由暗到明，环境信息随花形变化逐步减少，注意力越来越集中在花朵本身。花形、光线与画面内容同步推进，绝不是随手摆的道具，而是导演反复做过的设计。

（三）物象序列如何构成共情机制

承担类似职能的物象不止玫瑰，在宴会一段里，白清枚穿高跟鞋不适，周晟安让侍者取来拖鞋，蹲下替她换上。高跟鞋换成拖鞋，既是周晟安体贴的落地，也标记了白清枚从维持戒备到放松下来。被咬过的苹果出现在两人关系出现裂隙的段落，果实上那道没吃完的缺口，与两人暂别的处境形成呼应。这些物象有个共同点，它们不解释自己，只出现在画面里，把情绪留在物上。

它们在这部剧里至少做了三件事，三次玫瑰呈现把全剧划出三个情感段落，观众即便跳过部分情节，也能凭花形判断情感走到了哪一步。花形变化又总在情节转折之前出现，算是先于台词的提示。更要紧的一层是留白，物象把情绪物化

之后并不把话说尽，剩下的空白要观众自己填，参与感从这里长出来。这条线索不需要人物解释，也不需要旁白，单靠物象自身的变化就能读懂，它提供的是一条不依赖语言的情感通道。

五、共情机制的结构性与复制难度

（一）可复制的外观

同类竖屏短剧的通行做法是用强冲突和高频反转推进，人物设置也偏脸谱化，男主角多是强势的霸总，女主角多是被动承受的一方。这样处理见效快，几十秒就能把人带进情境，代价是人物内心很少真正展开。这部剧走红之后，市面上出现了一批风格相近的作品，节奏放慢，空镜变多，画面压低饱和度，特写比例也提了上来，同一类场景里的构图和光效还常常重复。这些外观层面的东西很容易被认出来，也很容易搬走：慢节奏可以靠拉长对话和空镜来完成，色调交给后期，特写比例在分镜阶段就能定下来。关键在于，它们不需要动叙事结构和人物关系，可以像贴纸一样附加到作品上。观众往往几分钟就能看出某部剧在模仿这种风格，却说不出它到底缺了什么。

（二）难以复制的组织方式

真正难搬的是三条线索背后的组织方式，玫瑰出现的位置要落在情感进程的关键处，三次之间的疏密还要和全剧结构相称，空镜随意插进去不会产生同样的效果。面部优先的景别体系、先情绪后事件的组接顺序，需要在几十集里稳定保持，哪一处松了，观众立刻能觉出断裂。位置、顺序、物象这三条线索还互相支撑，抽掉一条，另外两条的效果都会打折。这些属于组织能力，不是设备条件，制作水准相当也未必做得到。这类共情机制结构性强、复制门槛高，而不是绝对不可复制。

还有一点需要补充，这套镜头安排不是独立的形式趣味，它跟人物设定、叙事节奏是配套的。人物本身克制，镜头也跟着克制。这里说的克制，不是不用近景或特写，而是镜头不替观众下结论：它给出表情和物象，很少用台词或旁白把情绪说透。正因为彼此配套，单拿其中任何一项去模仿，得到的多半只是形式上的相似。

结语

本文以《盛夏芬德拉》为个案，讨论镜头语言与共情机制的关系。就笔者的观察，这部剧的共情机制由三条线索配合完成：视点与距离把观众安置在人物近旁，让人始终处在能看清面部与细微表情的位置上；情绪前置调整信息的先后，使观众先被情绪击中，再回头寻找原因；物象序列把情感进程外化出来，不必借助台词也能被读懂。三条线索合起来，观众在整个观看过程中都留在人物身边，也留在人物的心理时间里。这部剧留给观众的因此不是某一个情节，而是一种感受：爱情像一朵需要耐心浇灌的花，有人肯慢慢守候，它才最终开放。

这部剧的经验也说明，慢不等于弱，节奏放下来之后，关键是能不能用别的方式接住观众的注意力。物象序列可以承担分段的功能，用形态变化标记情感进程的推进，成本低于增加情节冲突；情绪先行的组接顺序同样不额外花钱，却能改变观众接收信息的次序，让共情发生在理解之前。两者的前提都是克制，镜头不替观众下结论，把解释的余地留给观众。对同类创作来说，这也许比“电影质感”更值得借鉴，质感可以调出来，位置、顺序与物象的组织却要在整部作品的尺度上安排。

参考文献：

[1] 姜少东. 短剧《盛夏芬德拉》现象级传播逻辑与影视行业革新启示研究[J]. 新世纪剧坛, 2025(6): 44-47.

[2] 林晓颖. “BGM 一响，就知道要上头”：流行歌曲在短剧中的情绪启动、共振与扩散机制研究——以《盛夏芬德拉》为例[J]. 新媒体研究, 2025(24): 95-99.

[3] 于鑫. 叙事革新·审美升级·情感治愈：微短剧《盛夏芬德拉》的破圈密码[J]. 声屏世界, 2026(1): 74-76.

[4] 吴岸杨. 微短剧精品化的创新范式与启示——以《盛夏芬德拉》为例[J]. 影视制作, 2026(3): 101-105.

[5] 张景棋, 苑雨萌. 短视频平台红色微短剧的视听形式特征——基于镜头节奏、色彩与续看机制的计量分析[J]. 新媒体研究, 2026(6): 118-124.

[6] 杨静, 甘凌博. 竖屏视频的叙事策略研究[J]. 当代电视, 2021(4): 83-86.

[7] 庞诗雨. 竖屏视频中应对画面横向空间狭窄方法研究[J]. 新闻研究导刊, 2021(16): 3-5.

[8] 陈巍, 刘童玮. 大脑即银幕：镜像神经元与神经电影学的具身模拟革命[J]. 北京电影学院学报, 2023(7): 26-35.

[9] 邬宏玺.《燃冬》：致郁或治愈？——具身模拟、触感经验与影像疗愈[J]. 电影文学, 2023(23): 163-167.