



《我亲爱的朋友们》剧照

《亲爱的她们》剧照

辣评

明星「人设」背后的陷阱

边远

最近一段时间以来，明星“崩人设”成为娱乐圈热词。多位经由成功人设走红的明星，其苦心经营、颇受认可的人设相继崩塌，让人目不暇接。但在人设崩塌的惨烈表象之下，究竟什么是明星人设？明星人设在新媒介时代有何意义？也成了我们不得不思考的话题。

“人设”一词是“人物设定”简称，本是日本漫画创作时的术语，指在创作漫画人物时要对其进行性格特点、外貌特征、服装造型、身材比例、表情眼神等方面的设计；而发展到动漫游戏阶段，还要再加上速度几分、力量几分、武力值几分等设定。在影视文化的范畴内，“人设”其实与我们熟悉的“类型演员”更为近似，如前些年的“婆婆专业户”“国民媳妇”等。在好莱坞电影类型化与明星制的双重作用下，约翰·韦恩的“西部牛仔”、玛丽莲·梦露带有天真气质的“性感女郎”、施瓦辛格的“硬汉”等都成了难以逾越的经典“人设”。

可以说，“人设”最初的出现是为了角色扮演的需要，但在娱乐工业化的操作路径中，推崇角色专门化、明星类型化的明星人设已演变成了“明星制造”的重要环节。英国学者理查德·戴尔在《明星》一书中曾指出，明星作为一种典型形象，只有在特定的空间中才有意义，比如在影片、电视节目、报纸报道、广告等媒体环境中呈现出的明星形象，对普罗大众来说，我们只认得置身于媒介环境中明星，而并不认识作为真实的人的明星。因此，经纪公司为了明星打造出一个高辨识度的典型人设，更符合娱乐工业产业合理化和系统标准化的运行逻辑。

但在泛娱乐化的新媒介时代，镜头无处不在，媒体无处不有，微博、街拍、自拍……自媒体的广泛运用使明星的形象经营从舞台上之延伸到了日常生活里，使明星人设进入到作品之外的社会语境。于是，本存在于虚拟空间中的角色与现实世界中的明星本人被人融为一体对应了起来，明星的角色和私人形象高度重合，相互强化，以至于明星的银幕角色看上去只是其个人气质的精准投射。

换言之，在新媒介环境下，虚拟与现实的界限被打破了，明星“人设”让明星本人永久扮演、维护着他的舞台角色，虚拟的舞台角色绑架了真实的明星本人，明星被他的角色架空了。这样一来，“明星制造”的重中之重就不在于精益求精的演艺水准，而在于如何快速发掘到一个辨识度、关注度、传播率高的“人设”，这个“人设”甚至得以突破了影视剧的媒介限制，变成了一个可供扮演“标签”。于是，明星的人设可以接地气，也可以是人人羡慕的“暖男”“贤妻”，也可以是最为传统的“霸道总裁”“玛丽苏”……人设本是为了角色扮演的需求应运而生的，但考虑到明星自身所携带的商业光环、消费属性，明星人设的确立更增添了为粉丝大众量身定制的意味。

新媒介时代里，粉丝经济日益权重，明星拥有成功的人设，就有了自动加持的“卖点”，数量庞大、组织严密的粉丝们通过群体行为认同和自媒体的运营推广，将与明星相关的一切转化成了热搜、榜单、大数据，进而转变为代言、广告，将“偶像崇拜”变成了实实在在的经济利益。

在此情况下，经纪公司、明星、粉丝三方联手，共同打造、维护着明星的“人设”，而人设终究以明星的长远发展为献祭，将明星固定在了他的人物设定里。对明星来说，迅速找到适合自己的角色人设是一种幸运，也是难以打破的桎梏。一方面，娱乐工业的成熟更青睐有“人设”的明星，公司只需将其嵌入相应的产品链即可运转，明星可藉由人设迅速成长，这对资历不深的明星来说更为重要。另一方面，从长远来看，“人设”也限制了明星未来发展的诸多可能，在短期巨大的戏金与戏路双重效应后，我们会发现具有“人设”的明星是相对单一的、扁平的，简单、明确、直接，但缺乏可供阐释的深度与丰富性。

细想之下，近年来走红的多是定位精准、形象明确的明星，即拥有固定人设的明星。明星的人设是如此精准和深入人心，我们难以接受一个定型为喜剧演员的明星去扮演英雄人物，也难以认同一个如邻家大叔般唠叨温暖的明星去演绎寡言的神秘男子。

在此情况下，明星人设的崩塌就成了高悬在明星头顶的达摩克利斯之剑。不仅如前文所述对明星的角色拓展产生了限制，更在于虚拟的明星人设与真实的明星本人之间可能存在的裂隙与矛盾，毕竟，永远扮演一个完美的虚拟形象实在是件太难完成的任务。而新媒介时代将明星的一举一动都推到了受众面前，一旦发现反差，势必引起争议。

当代粉丝对明星的态度既深情又薄情。粉丝本来瞩目的就是媒介环境中的明星，也切实参与到了明星人设的建构过程中，而明星人设一经崩塌，即意味着粉丝苦心经营的完美人设被破坏了，于是立马“粉”转“黑”，生动演绎了水能载舟亦能覆舟的关系问题。更何况粉丝自身的口味在不断成长和变化，一个固化的“人设”纵然再完备，也难以满足粉丝动态的好喜变迁。放眼明星制、类型化最为成功的好莱坞，就算是人人爱戴的“赫敏”艾玛·沃特森、“完美”的安妮·海瑟薇都曾因人设的局限而备受粉丝的苛责与抨击。

即便如此，明星人设依然是娱乐工业化的必然产物，它的短期性、过程性突显了明星的消费意义，将明星打造成了可以嵌入、可供替代、可消费的产品，这也意味着娱乐产业的成熟。但在内心深处，我们仍然会对那些技艺精湛的老艺术家心存敬意，也会对年轻的面庞心怀期待，期待他们能无人问津、闪亮登场，也期待他们能突破人设、化茧成蝶，毕竟，技高一筹才是最为成功的人设。（作者为文学博士、文化评论人）

人生已到秋冬，仍要夏花般绚烂地活

——看中韩题材电视剧《亲爱的她们》和《我亲爱的朋友们》

邵岭

她们是母亲、婆婆和妻子。可是，在所有这些身份之外，她们是谁？正在播出的国产剧《亲爱的她们》，讲述的就是“她们”的故事。在年轻漂亮的女明星一茬茬出现的当下，它的出现，显得无比珍贵。

1

剧中的主人公，是五位一起长大、如今已年过五旬的老姐妹，以及其中一位的女儿——30出头的顾嘉一。顾嘉一是作家，妈妈希望她能够为自己和朋友们的故事写一本书。这是一个非常特别的设定，顾嘉一由此成了一个在观众和剧中人之间建立纽带的人物。借助她的视角，观众得以进入这一群年过半百的女性们的世界：开面馆的马卫华，单身一人把女儿养大，表面大大咧咧热情豪爽，其实始终无法摆脱丈夫出轨后病故的伤心过往；家庭妇女石慧珍，永远对坏脾气又小气的丈夫逆来顺受，内心却从未放弃周游世界的梦想，因为这个梦想，她才觉得“自我”的存在；从来被丈夫捧在手心的顾舜华，因为丈夫去世而试图自杀，被人拦下之后开始学习独立生活，却被诊断出了妄想症；还有大明星邱婕，艺术商店老板木子，在她们的光鲜外表下，有着各自的脆弱和恐惧。

随着剧情的逐渐展开，你会发现，那些被母亲、婆婆和妻子这样的概念模糊了的面孔逐渐清晰，回归成了一个在海海人生中浮沉的生动个体，带着她们一言难尽于是欲说还休的前半生；然后，当你听到剧中人问着彼此：你这辈子，什么时候最快乐？哪一刻最难过？你在那一瞬间被击中，惊觉这是你应该问却从来没有想到过要问的问题。

你想到身边那个熟悉又陌生的“她”。在加拿大作家加布里埃罗·伊的小说《阿尔塔蒙之路》里，主人公克里斯蒂娜在幼年时常常抱怨生命的不公平：“为什么所有人不能都从一岁开始，每一年一起往上长呢？”父母子女一场，最让人唏嘘的莫过于，在人生这条路上，出场永远有先有后，错过了是永恒的主题；哪怕“长大后我就成了你”，也永远没有办法跨越时间的鸿沟，追上前面那个人和他/她同行一路，对他/她说：嘿，我终于懂了。

而这些“亲爱的她们”，让我们看到错过之后仍然可以相遇的可能。

2

《亲爱的她们》的原版，是2016年播出的高口碑韩剧《我亲爱的朋友们》，由制作方买下版权之后进行翻拍。以购买版权的方

式翻拍日韩影视剧正成为当下国内影视圈一股潮流，然而成功者寥寥，此前由日本影视作品翻拍而来的《嫌疑人X的献身》《深夜食堂》《麻烦家族》等都遭遇比较大的批评。其中很大原因，在于这些作品的原版中带有非常典型的日本社会和文化基因，移植之后很容易水土不服。

《我亲爱的朋友们》却不同。它所涉及的老龄话题，具有更为广阔的文化背景和情感基础，不说全世界，至少在亚洲范围内，是能够引发广泛共鸣的。这可以说是《亲爱的她们》的先天优势。当然，翻拍并不是原样照搬，就日前播出的剧集来看，《亲爱的她们》在本地化方面有可取之处。特别是人物塑造上，几位主人公虽然和原版有对应关系，但并没有完全沿用原版的性格设定，因此看上去更像中国人。

但也有些改变值得商榷。《亲爱的她们》中的主人公普遍比原版要年轻——几位老姐妹的年龄从70多岁降到了50多岁，女儿的年龄从“奔四”变成了31岁。如果比较两个版本的演员年龄就会发现，原版中出演五个老姐妹的演员，年龄最大的出生于1941年，最小的出生于1951年；翻拍版则分别是1958年和1968年。这不能不让人想到当下国内中生代和更为资深一代女演员的困境。

更重要的是，主人公的年轻

化直接导致了原版中的苍凉意味在翻拍版中打了折扣，也造成了剧中不少地方对人物复杂心境的简单化处理。联系到翻拍版中大量增加了女儿顾舜华的感情戏，我把这理解为制作方基于对观看心理的预设而做出的调整，其中在特定的空间中才有意义，比如在影片、电视节目、报纸报道、广告等媒体环境中呈现出的明星形象，对普罗大众来说，我们只认得置身于媒介环境中明星，而并不认识作为真实的人的明星。因此，经纪公司为了明星打造出一个高辨识度的典型人设，更符合娱乐工业产业合理化和系统标准化的运行逻辑。

然而这是对观众多么大的误解！王朔有一句非常著名的话：谁没年轻过？可你们老过吗？而那些没有老过的人，是多么渴望了解老之将至的况味；多么渴望看到这样一种老去的姿态：哪怕生命已近秋冬，也可以活出夏花般绚烂——以一种走过大山之巅、行至孤独深处之后的了然。

而这正是《我亲爱的朋友们》做到的。看这部剧，你能感受到创作者对于人间世的深刻体察与深切同情，所以它在豆瓣上的评分高达9.5分。

无论如何，作为国内荧屏上少有的以这样一个女性群体为主角的作品，《亲爱的她们》值得我们给予敬意——至少是现在。《我亲爱的朋友们》总共16集，而《亲爱的她们》为41集，目前刚刚播出了不到一半，整部作品的品质如何，还需观望。

多么希望，你是一曲人生暮年的青春赞歌。

书间道

在“文学父亲”的巨大谱系中，创造属于自己的那个“父亲”

——读梁鸿长篇新作《梁光正的光》

金理

“他戴着黑布小帽，穿着黑布大马褂，深青布棉袍，蹒跚地走到铁道边，慢慢探身下去……穿过铁道，要爬上那边月台……他用两手攀着上面，两脚再向上缩；他肥胖的身子向左微倾，显出努力的样子。”想必大多数读者与我一样，最初通过朱自清先生的《背影》，记住了“文学父亲”的形象。

不过，这个具有持续生命力的文学形象完全出自独特的个人记忆，并非文学史上的主流。20世纪中国文学史上更多的是这样两类“父亲”形象：一类是在启蒙和现代性的视角下，把父亲作为某种落后、保守、有待革新的对象，比如《家》中的高老太爷和《创业史》中的梁三老汉。这一类父亲的旁边，必然会有代表“新人”和变革力量的“儿子”，作为比照的对象，比如觉慧、梁生宝。另一类是在保守主义和田园浪漫主义的视角下，把父亲作为乡土中国及其伦理世界、“超稳定结构”的象征，比如《白鹿原》中的白嘉轩。

现在，梁鸿要从巨大的父亲形象谱系中创造出属于自己的那个“父亲”……梁光正的首要特征是“折腾”，“把生活过成一个舞台，是他的终极目标”。这是一个在传统乡村书写模式中看不到的人，他的身上绽放出中国乡村内在的欢腾和生命力，这是无待外部赋予的。这也是梁鸿为父亲形象谱系和乡土写作提供的新异因素。

不妨再作比照，此前张炜就是一位诗意而热情地书写乡村内在生命力的作家。但是二者也有不同。张炜笔

下展现的，是现代文明对大地和自然的肆意索取、破坏。也就是说，现代性和乡村之间总是断裂、对立的。然而梁光正却不是一个传统意义上的农民，从头至尾他都是以一种经济活动、计算效益的眼光在打量土地，再联系到他喜欢看报纸、关心时事的特点，这就很耐人寻味。梁光正似乎告诉我们，现代性可以内生于中国乡土，至少，二者的关系是可以交融、磨合的。

青年学者杨庆祥认为梁光正身上叠印着“梁三老汉和梁生宝”，这是非常独到的发现，那么多对立的矛盾，居然和解、落实为一个“具体的人”。进一步说，梁光正既在化合梁三老汉和梁生宝，也从他们的身影里顽强地选择出自己。梁光正有着参与公共事务的强烈激情，完全不同于梁三老汉

身上浓缩的数千年来小农经济条件下的“生存智慧”。同时梁光正是穿着他心爱的、与周遭环境格格不入的“白衬衫”来参与公共事务的。这是他自带的荣光，象征着个人不可让渡的内心空间。因此，尽管解读梁光正总会让人联系起一系列的文学形象谱系，但我还是想说，梁鸿可不是在面对文学史写作，而是突破种种文学形象的面具和文学书写的模式，在面向真实写作。

那么，这个小说的叙述者是谁？这看上去是一个文本形式问题，但又不仅仅只关乎形式。我的阅读感受，小说前两章和后面几章有个分裂，这个分裂的原因就是，小说中的叙述者发生了转换，前两章的叙述者是冬竹，从第三章开始叙述者则转换成了虚化

的“我们”。判断依据是，前两章中冬竹丝毫没有出现，就好比，电影银幕上是不会出现摄影机的，隐藏在摄影镜头后面的那个观察者，就是叙述者，就是冬竹。而从第三章开始，叙述者在“我们”四个子女之间移动。为什么会这样？我想形式和内容是融合在一起的，且作一个大胆的猜测，也许梁鸿一开始设计的叙述者是冬竹，但是随着小说的进展，她发现单一而固定的叙述视角根本无法承担书写父亲的重任，所以需要转换，需要有一个自由出入所有子女内心世界的视角，为探索父亲之迷“聚力”。就好像盲人摸象，叙述者在每个子女身上流转，但以此聚合起来的力量，以此所拼接出来的父亲形象，依然无法穷尽父亲的复杂性。

这个独特的叙述者还可以和对于“光”的辩证理解结合起来。理性不知节制的延伸，甚至不肯在人的精神世界里留下不能认知的疆域——这可以视作现代性、现代性的文学的扩张性表现之一，内心世界恰恰是到了现代以后才被作为文学的主题和描述对象而被“发明”出来的。人们往往要求小说去揭秘、去勘测真相的方方面面，去“穿透”“把握”人物的心灵角落……理性、现代性、小说探触的视角，无不是“光”所生发的隐喻；但是梁鸿了不起的地方在于，她写出了“光”是探索，也谨守“光”隐没于暗处、“止于所当止”式的谦卑。“梁光正的世界，梁光正的儿女们知道得并不多。”书中的这句话，让我想到张兆和说起沈从文，“我不理解他，不完全

理解他”……无法理解身边的人、无法有效沟通，尤其对于文学者而言——文学应该具备所谓“他者的共感”吧——似乎不是件值得说的事；但我想这也许是对最近的人、乃至对根本上意义上“人”的尊重，因为尊重、明晓：每个人的生命历程中总有未被发现的角落，沉默而幽暗，无法被表面化、无法被语言穿透、也没有必要在他者的注视下被意义赋予。

最后想说的小小说结尾与后记的内在呼应。小说终结于父亲的葬礼，在葬礼上，一众儿女既听闻“低语和哭泣”，也感知到田野、春水、阳光……这番“阴阳复”的气象，在后记中得到扩充，后记止笔于“梁光正幸福生活即将开始”的时刻——那个16岁的少年，爬上麦地里挺立的柳树，大声呼唤自己的爱人。我的意思是，最后一章和后记共同构成了小说奇妙的结尾，这个结尾，让我想起里尔克笔下“坟头上的一棵树”：“枝繁叶茂，在风中沙沙作响，/用温暖的根须拥抱那逝去的少年”（《我爱生命中的瞬息时刻……》）；想起巴赫金分析陀思妥耶夫斯基时出现的“孩子在坟墓上游戏”的形象，这一形象中显现出原始生活“本身当中”存在的诞生与死亡的“毗邻关系”（《长篇小说的时间形式和时空形式》）。没错，这是终章，也是起点，是死亡与再生、寂灭与欢腾一体混成的自然与生命真相。梁光正、父亲，从历史背影和现实深处走出，将一次次地再生于我们的记忆之中……（作者为复旦大学中文系副教授）