

## 《锦心似玉》输在了哪里？

# 它陷入宅斗的旧套路 却没能打开家宅剧的新格局

李維城

在IP网文改编界一直有一种说法：言情领域的“宅斗文”，就和起点男性频道的“玄幻文”一样，没法改好。目前上线一个月的《锦心似玉》(下文简称《锦》)再次验证了这一判断。《锦》是当之无愧的大IP，拥有极高的起点。它改编自起点女性频道“大神”吱吱的名作《庶女攻略》，光收藏就有20万人次，也在宅斗文界带起一阵“庶女逆袭”的风潮，以至于同类分支直接被命名为“庶女流”。但《锦》开播以后，豆瓣评分从6.5一路稳步下跌到了6.1分，社交媒体上也几乎悄无声息，可谓高开低走。《锦》到底输在了哪里？答案是：它在家庭戏、言情戏和职场戏之间来回切换，从根本上搞错了剧的类型元素。而这个类型混淆问题，正是网络宅斗文影视化中挥之不去的噩梦。

### “宅斗戏”是平民版“宫斗戏”

但宅斗戏的领域里还没有出现任何一部像宫斗戏《甄嬛传》那样的类型天花板

剧情一开篇，庶女罗十一娘(谭松韵饰)落水后，被陌生男子——也就是男主角徐令宜(钟汉良饰)贴身相救。这是典型的古装甜宠戏逻辑：男女交往自由，身体接触是感情催化剂。但紧接着的剧情里，一位名门嫡女被陷害，换裙子时遇到男主角，就只能委身为妾，这又是典型的宅斗戏逻辑：名节第一，男女授受不亲。都说做戏做全套，当剧中人人都讲究“守规矩”“懂礼法”，只有女主一个人的画风是独立大女主，我行我素不受约束时，这种很明显的双标，对类型剧的可信度就造成了不可逆的伤害。

要分析宅斗文乃至于此改编的宅斗戏，首先必须溯源到宫斗文和宫斗戏。

宅斗这个类型，长期一直被认为是宫斗戏的平民版，着力描绘在封闭的小空间里女性间的爱恨情仇。但宅斗戏的领域里却没有出现过任何一部像宫斗戏《甄嬛传》那样的类型天花板，为何？

首先，宅斗戏从来就不是职场剧。无论宫斗戏和宅斗戏，在影视化改编思路上很相像，都力图以“女性职场戏”方向引起当代女性观众的共鸣。但后宫可以类比职场，是因为它争夺的重心不是君王的爱，而是通过攀附皇权获得权力，实现阶层飞跃。而贵族家庭的宅斗显然要生活化、散漫化得多，无论金钱、资源和阶层划分都不能和残酷的宫廷生活相比，并不具备天然的职场特征。

宅斗戏的残酷性，从一开始就是当代人依据阴暗化的职场幻想编织出来的。就比如《锦》中被奉为圭臬的“嫡女一定嫁得好，庶女想嫁得好就只能做继室”，就不是普遍现象。明清时原配是庶女而继室是嫡女的例子不在少数。《红楼梦》中最著名的庶女探春，一样有掌家权，她的尴尬主要还是来源于母亲赵姨娘的不得体，而非嫡庶分明的压抑。

其次，宅斗戏中，缺乏足够明确的主线和升级关卡。

后宫制度十分方便游戏化：多层升级制度、悬殊的权力值差别，这也是一些此类剧目成功的基础；小官女层层过关打怪，最后拿下大boss(皇帝)的心，具备了充分的爽感叠

### 当“宅斗戏”扩展为“家宅戏”

愿意去表现传统文化中的风雅、同时重新正视女性群体本身兼具的复杂性丰富性，就到了诞生精品剧作的时候

这里可以举一个同样是古代后宅生活题材的海外剧作为参照物：《布里奇顿》(以下简称《布》)。该剧改编自一部西方的罗曼史畅销小说《公爵与我》，只专注讲一件事：英国摄政王时期，一位初入社交场的小姐如何赢得了她最珍贵的奖品——一位霸道公爵。这的确很俗套，就像《傲慢与偏见》中那句讽刺：“凡是有钱的单身汉，总想娶位太太，这是一条举世公认的真理。”但该剧所创下的网飞史上最高收视率纪录证明了，搞清楚自己应该如何合乎逻辑地讲一个俗套的故事，是能够化腐朽为神奇的。

《布》也同样面临女主角的求偶竞争、婚前婚后两个场景的分歧。但它给自己的定位很清楚：突出浪漫与激情，而非抢夺配偶的雌雄竞争。婚姻线也很简短：男女主角谈恋爱就谈了六集，婚后甜蜜生活仅占两集，还有大篇幅用于其他支线人物的爱情线。

很显然，爱情戏才是《布》的主类型，婚姻仅仅作为爱情的结果被一笔带过，这就规避了婚前婚后气质、人物割裂的问题。

没有了宅斗戏大量的阴谋和人际冲突，《布》用什么来丰富剧情？它在表现彼时上流社会的社交文化上做文章：女主的召见、贵族家庭的舞会、小姐们的下午茶、男女主角的约会……在爱情戏之外，又徐徐展开了一幅摄政时期的伦敦风情画。

加。但后宅之中并没有后宫那么细的阶层划分，也不存在通过个人奋斗从庶女变嫡女的可能。

这是网络宅斗文先天就存在的问题：小说里可以有大量心理描写，或针对某个人的一句话做长篇大论鞭辟入里的分析，但转换为影视语言，却意味着情节节点不足，主人公的行动散乱，不能从小关卡堆积到大高潮，很难让观众一直保持兴趣。

所以《锦》在改编时为了突出大女主，让她一再做出与这个危机四伏的宅斗世界相冲突的行为，又毫无道理地化险为夷，结果就是塑造出了既无生活逻辑，也缺乏戏剧魅力的角色。

第三，宅斗戏的主角缺少真正贯穿的主线动机和内在欲望。

大部分宅斗文都需要划分为两个明显的阶段：娘家的闺阁生活和婆家的婚后生活，这其实是两种类型剧的嫁接：前者是言情戏，主线动机是择偶；后者是家庭戏，主线动机是维护、稳固婚姻，处理家族关系。两者主打的气氛、卖点截然不同。

评分高于《锦》的《知否知否应是绿肥红瘦》，选择了同时保留女主角的少女阶段和婚后阶段，同样没能避免前半截少女轻快、缓慢的闺中生活和后半截主妇斗继母、斗外室的琐碎操心发生割裂，剧情也变得拖沓糊涂。

而《锦》选择了大幅缩减婚前生活，开局没几集就嫁给了姐夫。如果按照原著那样，女主本就是披着少女皮囊的成熟女性，嫁过去把丈夫当做上司一样伺候周到，也算统一在家庭戏的视角内。偏偏《锦》在感情主线上，还是遵循的偶像言情戏原则——一个年近而立、有妻有子的侯爷，像从来没接触过而立性的少年郎那样，喜欢上一个大胆地反驳他、拒绝他的女主角，成为一个温柔专情的丈夫，完全忽视了这种转变的不合理性。同时这种浪漫轻喜氛围，也和家庭戏强调的婚姻的现实性大相径庭。

庭内部组织了诗学沙龙，她的女儿、几位儿媳都参与其中，“每假日登临，令她女辈床帐砚匣以随，角韵分题，家庭之间竞相唱和，一时传为盛事。”(《静志居诗话》)

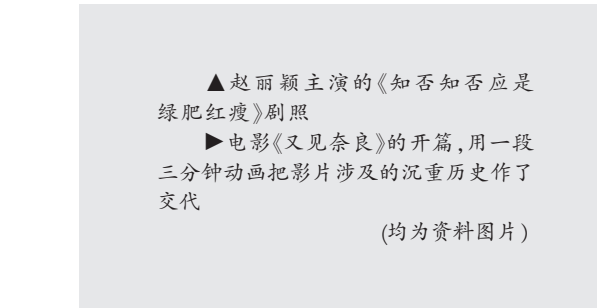
相比之下，《锦》剧写阴谋层出不穷，却在表现传统文化上频频露怯。让一群夫人带着未婚小姐看《牡丹亭》这类描写少女春情的戏，既不合身份也不配情景，风雅半点没有，笑话却有一担。

与此同时，将古代后宅生活窄化为一个“斗”字，这种想象的背后折射着创作界一种女性意识的倒退：除了唯一善良美好的女主角和她的少数朋友，其他女性都是阴险刻薄的邪恶代表。更可悲的是，善良一方的胜利也需要依附于父权、夫权的背书。这在消解了人性的复杂性之外，也否认了女性作为个体的才华、自我追求。自我实现，不可谓不是另一种“厌女”。

宅斗戏是否只能以嫁得有情郎，成为老封君为最高目标？是否只能表现女性犹如困兽，在封闭环境的“大逃杀”？是否只能以依附父权、夫权等既有权力体系，获得权利？自我成长又是否只能通过踩在同类的头上，获得更多男性凝视来实现？

当“宅斗戏”扩展为“家宅戏”，愿意去表现传统文化中的那份风雅、同时重新正视女性群体本身兼具的复杂性丰富性，也许就到了诞生精品剧作的时候。正如珍妮丝·拉德威在《阅读浪漫小说：女性、父权制和通俗文学》所写：“假如我们能够在我们文化中的‘粉领聚居区’内开始相互交谈，那时我们或许才能真正了解如何‘让理论付诸实际行动’。到那时，我们或许也会知道如何激活至今仍深埋于浪漫小说(它是少数对父权制的矛盾和代价做出女性的评注、同时又被广泛分享的形式之一)之中的批判力量。”

(作者为文艺评论人)



## 世间缘分草蛇灰线，孤独是永恒主题——

# 三月新片《又见奈良》 用什么戳中了你的心？

陈熙涵

《又见奈良》的班底不容忽视。贾樟柯、河濑直美是该片监制；摄影指导是蔡明亮的御用摄影师廖本榕；剪辑陈博文有代表作《牯岭街少年杀人事件》(《一一》)在手；配乐铃木庆一，《东京教父》《座头市》中的乐章都出自他之手。而驾驭这套豪华班底的，是1982年出生的中国导演鹏飞。他的作品不多，但都可圈可点。该片将那段沉重的战争历史遗留问题娓娓道来，既看不到自怨自艾，也没有过于强烈的批判色彩。大量的生活细节像镜子一般照出了历史，而用喜剧的方式拍悲剧，则是一种高级的表达，需要一定功底才能够实现。从电影创作的角度，观众对这样的本土导演一直都抱有期待，但令人遗憾的是，《又见奈良》上映至今已467万的票房成绩，注定了大多数人与这部作品的错过。

电影讲的是一段残酷历史的后遗症。战败的日本，要撤出当年从日本迁移到我国东北的“垦荒团”，规定五周岁以下的幼儿不许带回国，弃置在中国的国土上，听天由命。这些留下来的孩子，便成了日本遗孤。

电影上来用一段动画片，“轻灵”地把这段沉重的历史，在短短三分种里交代得一清二楚，同时让观众看到了遗孤们的成长环境，诸如被同龄小孩欺负、被大人指指点点，而给他们关心和爱护的，是收养他们的中国养父(动画片里交代了丽华过了念书的年纪，养父母为了送她上学买掉了家里用来耕地的牛)。几十年后，随着中日邦交的恢复，这些长大了的遗孤们得以回日本去寻找失散的亲人。这部电影，就是在这样的情境下展开。

电影里的寻亲之旅，说的不是遗孤寻找在日亲人的过程，而是中国养母思念失联的养女，仅凭几封通信和照片，万里迢迢跑到日本寻亲的过程。从头到尾，那个被寻找者“陈丽华”始终没有出现，因为不知道她的日本名字，寻找她的过程充满波折。名字，是一个人的安身立命的根本。家，是一个人的心安之所。国，是承载着一个人家和名字的邦。电影里的陈丽华，三样统统失去了。虽然有一个疼爱她的养母，但返“乡”后的她，无法找到身心的归宿。

纵使如此，她写给养母的信里，依然一遍遍告之：我很好，我很好。因为，中国她也“回不去了”。丽华在日寻找亲人多年后，突然失去了音讯。因缘际会，来日本寻亲的养母陈丽华和二代遗孤小泽、退休警察一雄为了寻找她的下落一路同行。在这里，电影借用了公路片的范式，通过三个人的寻找之旅，一点点拼凑出丽华之前生活的原貌：站在日本的土地上，她是个“外国人”，不会说日语，融入不了主流社会，找不到像样的工作……被人赶来赶去，打工的甜甜圈

自己，更是所有遗孤及他们的后代。就这样，一部电影串起了三代人。看似是简单的一场寻亲之旅，又何尝不是每个人在寻找自己生活中缺失的那部分呢？纵使世间缘分草蛇灰线，孤独却是永恒的主题，从这个意义上，《又见奈良》实际上超越了“反战片”的主题，触及到了一个更广泛的表达层面。它既是创作者在替历史发声，也是在表达人不可避免的宿命：孤独。它的难能可贵，还在于没有让这样一个故事落入俗套，滑向愤怒。当你以为它是一部悲剧片时，它却有很多的场面时不时引人发笑；当你以为它是喜剧片时，它却分明告诉你，银幕的后面是一条“巨流河”，奔流到此，万马齐鸣。

鹏飞在影片中出色地运用静默来呈现由文化隔阂和语言不通带来的内在戏剧冲突，而不是靠刻意编织情节。比如刚到日本的陈奶奶去肉店买肉，不会讲日语，情急之下只能学羊叫来表示要买羊肉，有意思的是，店员(导演鹏飞本人出镜)也用牛和马的叫声来回应。两个人一句话没有，一个“咩咩”，一个“哞哞”。幽默的氛围里带出了人在异国他乡的陌生感，以及由此而生的孤独与茫然。像是这样的机巧在电影里还有很多。有一场戏，陈奶奶与一雄坐在枫树林下，因语言不通，只能用交换年轻时的照片来进行笨拙的交流；尾声那场祭祀的戏，就像两个知情人，带着一个不知情的人，一起参加了一场她最爱的葬礼，有种子无声处听惊雷的炸响；小泽发现奶奶拍了一路的相机其实并没装上胶卷，暗示了“白照了”就是“白拍了”之意。

这是一个懂得静默有时能发挥比语言更重要功用的聪明人。《又见奈良》淋漓尽致地展现了电影通过镜头捕捉动作来进行叙事的天然优势，想必看过该片的观众都印象深刻。从某种意义上说，从《米花之味》到《又见奈良》，鹏飞褪去了他作为蔡明亮副导演的风格沿革，逐渐找到了自己镜头前的呼吸节奏。

最后，影片在邓丽君的歌声里缓缓结束。夜的老街空无一人，一个长镜头始终跟随着三个人步履不停，背景音乐响起了邓丽君唱的日语版《再见我的爱人》，人生况味及情绪全藏在了这样一个长镜头和配乐里。

这里再现了该片的一大特点：留白。真正好的作品不能够只去呈现残酷，还要留下悲悯，它一定是要给人留下一些希望的。影片中的三个人在这趟旅程中都有所收获和成长。妈妈完成了女儿的心愿，小泽重新审视了自己的身份，一雄也得到了来自陌生人的慰藉。而底下坐着的沉默的我们，在那一刻，多多少少感受到这个作品爆发出的强烈后坐力，这股力量把观众死死地钉在座位上，在散场后长久地“不得”起身离去。

随着寻找的深入，一代遗孤的命运线一点点展现。当“丽华已死”的消息传来的刹那，小泽在车里失声痛哭。她哭的既是“丽华阿姨”，也是