

# 同样改编自漫画《涩女郎》的电视剧《爱的理想生活》为何引发人们对近20年前播出的《粉红女郎》的怀念？

## 翻拍剧难获认可不能全怪回忆滤镜

吕鹏



一种关注

由朱德庸漫画《涩女郎》改编的电视剧《爱的理想生活》播出以来，颇有些“叫座不叫好”。一方面电视剧收获了较高的收视率和网络播放量，另一方面人们对它的评价却普遍不高，并且不可避免地拿它与近20年前播出的同样改编自《涩女郎》的电视剧《粉红女郎》进行比较。《爱的理想生活》及其他大量国产翻拍剧在口碑上遭遇的“滑铁卢”让人不禁反思，为何翻拍的电视剧不论在观众的印象中还是在事实的整体表现上，都难以超越原版，获得认可？

### 原版剧拥有翻拍剧无法拥有的记忆增值

《粉红女郎》作为较早的国内女性群像剧，其最大的贡献之一塑造了四个性格不同但又令人喜爱的经典都市女性形象。这些女性形象是如此深入人心，直到今天依然是相关演员难以褪去的观众认知。

比如剧中“万人迷”的扮演者陈好，之后饰演的所有角色都没有超越她这一风情万种、练达睿智的古早“女神”形象。即便是后来在新版《三国》中扮演了话题度很高的貂蝉，也是负面评价居多，似乎“万人迷”是其影视形象的唯一标签了。而“结婚狂”的扮演者刘若英则借用了观众对这一形象的高度认同，化身文艺版的“结婚狂”，用“恨嫁”这一噱头，不断地在演唱会、书以及各种场合贩卖和营销这种情绪，颇合市场，可见观众对其电视剧形象之买账。剧中的“哈妹”薛佳凝和“男人婆”张延同样可圈可点。

翻拍的《爱的理想生活》延续了原版的角色设定，但与原版保留了一定的夸张的漫画风格不同，新版诉诸纯粹的写实。不过，《爱的理想生活》中人物的落地却没有贴合生活，不如原版那般让人信服，这是其最为诟病之处。比如原版中“结婚狂”龇牙自卑以渴望爱和家，而新版中同样人设的“结婚狂”相貌美丽、家境显赫，却找了一个地位身份能力相貌都与其不匹配的男子，执意要与其结婚；原版中金句频出、玲珑剔透的“万人迷”，在新版中成了到处留情、不断撒播廉价心灵鸡汤，且一遇到妹妹的事就风度尽失的“傻女人”——明明因自己的感情问题搞砸了别人的婚礼，却在这样的场合侃侃而谈自己的择偶观；原版中的“男人婆”打扮中性、只谈工作不谈恋爱、能屈能伸一心只为事业，新版中的“男人婆”美丽干练、桃花不断，但表现其工作能力的样子却只有挑剔骂人捧本子拍桌子；还有《粉红女郎》中那青春张扬、善解人意的“哈妹”，在《爱的理想生活》中幻化成“万人迷”温如雪的妹妹——一个留学肄业归来、热爱漫画的21岁“少女”。

《爱的理想生活》剧情的悬浮及人物塑造的失败，不但让未看过原版的电视剧观众难以接受，更让看过原版的观众倍感失望，而这种失望，会进一步加剧观众对电视剧的批评。翻拍剧常常面临双重检测，既有对电视剧本身的评价，也有对新老两版电视剧的对比，而后者是翻拍剧不可逃脱的“原罪”。公允地讲，《爱的理想生活》如若不与《粉红女郎》相较，仅单纯地解读这部作品的话，虽然故事及人物存在一定的悬浮、混乱，但与一般的同类国产都市剧相比并没有太大差距。但因为是翻拍，则必然失了先机。对于看过《粉红女郎》的观众而言，这种比较是下意识的，并且随着时间的流逝，对原版的认同还会不自觉地加大。

这是翻拍剧必然要面对的悖论：原作的知名度所带来的关注是翻拍剧的先天优势，但同时观众带着对原版电视剧多年的美好记忆的滤镜观看电视剧，会在岁月流逝和成长过程中不自觉地赋予对原版的记忆增值，并因此产生对翻拍剧的认同障碍，此时先天优势就变成了先天不足。

一个有意思的现象是，港版的金庸武侠剧《射雕英雄传》当年在内地播出时，风靡大江南北；所以之后张纪中翻拍《射雕英雄传》就成众矢之的，可待于正版的《射雕英雄传》出炉后，大家似乎又觉得张纪中的版本挺经典的了。电视剧之间的比较以及剧情、表演、制作的优劣是一方面，而时间的流逝所附着在不同时代人心目中的那份独有的记忆，则很大程度上先决了人们对于不同时期翻拍剧的品评。

### 翻拍剧多在制作上提升却难在立意上突破

剧名《爱的理想生活》，突出“爱”这一人世间最重要也最值得表述的主题。其实，爱也好，恨嫁也好，恐婚也罢，都不过是一种隐喻，置换了都市生活另外的焦虑。观众不过是想通过电视剧所造的梦，暂时转移或者逃避焦虑，以换取对于美好生活的期待与信心，更包括“想象”。但“爱”的理想生活显然不可能是有样本的生活，因此电视剧可能在翻拍立意上，相较于《粉红女郎》，就显得不那么明晰。

《涩女郎》是部充满了讽刺意味的漫画。《粉红女郎》去“涩”为“粉红”，改掉原作中“苦涩”“青涩”之意，代之以象征女性及梦幻的“粉色”，又保留了“女郎”，表现的是以上海为代表的大都市中不同性格及样态的女性对于爱情、职业以及友情的看法，在此过程中的成长以及对于更加美好的未来的期许。而《爱的理想生活》以爱为纲，展现的是超越爱情、职业和友情这一相对小的、更好把握的范畴之外的整个“生

《爱的理想生活》延续了原版《粉红女郎》的人物设定，但更加诉诸纯粹的写实。不过，该剧剧中人物的落地却没有贴合生活，不如原版那般让人信服，这是其最为诟病之处。

活”，于是电视剧势必会融入原生家庭及亲情这些更广阔的内容，比如段落父母对外同情心泛滥对内却“吸血”自己儿子的情节。这虽然使电视剧展现人物形象的构成因素更加纵深，但也难免顾此失彼，驳杂零碎，也并不为剧中女主形象塑造增添多少光彩。

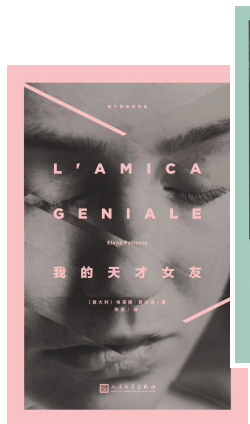
对于电视剧的翻拍而言，大体上有两种套路，一种是比原剧更加忠实于文学原著。比如李少红版的《红楼梦》就更加忠实普及本的《红楼梦》，然而由于演员选角、表演、服道化以及导演本身的调度功力，都有诸多值得商榷之处，以至于虽然在制作上更加奢华大气，但在口碑上却远远不及王扶林执导的87版《红楼梦》。而更多的套路是借原著的名头和人设，发展出一部与原剧完全不同的电视剧，颇有“同人”剧的意味。这种创作的极致，电视剧中其实很少见，大家熟知的印象来自电影——王家卫的《东邪西毒》和刘镇伟的《东成西就》，只是借了《射雕英雄传》的人物的名，但故事则与原著没有任何关系。似这般，很少有人将其视作翻拍，自然也没有烙印。因为电视剧相较于电影的体量至少大十倍，需要有更多的内容和情节进行填充，在翻拍上就需要顾及更多的面相，这也是为什么翻拍的电影效果往往优于电视剧的原因。

极致是例外，而多半的情形是保留原版和原著中的人设，绘制出新的故事。这种改编，既是必然，也是不得已，说不得已是因为新版的电视剧不能复刻原版的内容，否则就只剩嚼蜡；说是必然，是因为相较于原版，翻拍版除非是特殊情况，多数都是播出有年。无论是现代剧的时空，还是历史年代剧的观念，都会有变化，于是做出适当的调整和改变就不可避免。

比如同样是在上海，相差近20年，《粉红女郎》中的女人们住在郊区有问题尚未装修的别墅中，而《爱的理想生活》中的女人们则住在“男人婆”市区四室一厅的大平层中。《粉红女郎》中的女人们是幼儿园老师、模特拒姐、经理以及无业游民，而《爱的理想生活》中的女人们则是基金公司前台和职员、市场总监、高级私人婚礼策划师、留学肄业学生，瞬间“档次”提升，以“迎合”市场的口味。原版中的女人们，或热衷于恋爱结婚，或一心只扑在事业上，剧情发展服务于性格人物的塑造，而新版的四位女主角则迎合“爱”这一主题，都搅扰在恋爱情感的叙事之中，形象就变得不那么鲜明，仿佛都市女性的困境与追求都落脚于“爱”。这种现代剧中时空和社会观念的改变以及故事内容的改编，会在翻拍剧中必然地情势化体现，而历史神话剧等，则会出现范冰冰版《封神榜》和陈国翰版《西游记》这种“魔改”的情形。这种改编在技术制作上都超越原版，但内容创意及立意思想上则远落风下。

概而括之，从已有的国产翻拍剧历史来看，多半评价不高。这自然不乏观众既有的记忆作祟，以致不能更加公允地评价翻拍的电视剧；但更本质的原因在于翻拍剧本身在思想立意、内容生产以及故事叙事上的匮乏贫瘠。虽然翻拍剧有原版电视剧成功的市场及社会表现为基础和铺垫，但是翻拍版能否更新观众的记忆并创制出人们普遍接受的剧情和内容，则又是一把双刃剑。对于国产剧来说，植根在更广阔的社会生活中进行电视剧的原创新产才是正途；即便要翻拍，也应深耕创作推陈出新，而不是仅仅着眼市场的收割，是为正途。

(作者为上海社会科学院研究员)



《那不勒斯四部曲》【意】埃莱娜·费兰特 著 人民文学出版社出版

## “埃莱娜·费兰特是谁”如何成为当代国际文坛的超级谜题

### 文学生产、流通与接受在当下正日益景观化

孙璐

匿名写作在今天被视为一种时髦的文学实验。然而粗略浏览世界文学史，作者“隐身”其实并不是什么新鲜事儿。面对出版商和读者的“傲慢与偏见”，隐身写作的背后有被迫的无奈，也有刻意的戏弄。

有些是出于身份困境的权宜之计，最著名的例子当属勃朗特姐妹迫于维多利亚时期“性别成见”的困扰，分别使用没有明显性别特征的笔名发表作品。有些是出于对“分裂”人格的嗜好，或者抱着“游戏”的心态；葡萄牙作家费尔南多·佩索阿除了用真名创作以外，又为自己杜撰了72个笔名，还为他们纷纷编造了身世，赋予了迥异的写作风格和思想体系，只为更好地表达自己性格的多元面向。

超级畅销作家J·K·罗琳为了摆脱“名人”的负累，希望得到读者“不加修饰的反馈”，在2003年以罗伯特·加尔布雷斯的笔名向两家出版社投稿犯罪小说《布谷鸟的呼唤》，随后不仅遭到退稿，编辑甚至“好心”劝告罗琳应该去报名一个写作班，或者读读出版相关的书籍。小说虽然最终出版了，但一直销量惨淡，直至罗琳宣布真身，《布谷鸟的呼唤》的销量随之陡增，迅速进驻各大图书馆畅销榜单。但埃莱娜·费兰特不同。

### 费兰特的目的

自1992年署名于其小说处女作《烦人的爱》开始，这13个意大利字母(Elena Ferrante)就未曾淡出公众视野。更何况2011年至2014年相继问世的《那不勒斯四部曲》(《我的天才女友》《新名字的故事》《离开的女孩》和《失踪的孩子》)，创下了40多个国家、超千万册销量的出版奇观。

几乎是下意识的习惯，我们会兴冲冲地上网搜寻“埃莱娜·费兰特”的简介，迫不及待地想一睹真人的风采，但注定是失望而归。除了知道这是一个意大利作家的笔名，我们对TA几乎一无所知——真名、性别、年龄、婚姻家庭、职业履历、生平经历等等。于是，“费兰特是谁”成了当代文坛的一个超级谜题。在近30年的时间里，媒体记者、大众读者、专家学者从未停止福尔摩斯般的侦探工作：剖析其小说内部的语言和人物，细查其小说外部的书信和访谈，甚至涉嫌对个人隐私权的侵犯，从房产交易和版权记录中寻找蛛丝马迹，为揭开费兰特的身份面纱乐此不疲。

一边是誓死不露面的作者，一边是誓将人肉进行到底的媒体和大众，双方的“拔着”势均力敌，而这场望不到尽头的“捉迷藏游戏”也意外助推了费兰特现象的存在。随着

2016年增补版《碎片》(第一版于2003年问世)的出版，“费兰特身份之谜”再度受到广泛关注。在这部作品集中收录的30余篇访谈中，几乎每一个采访者都会问及费兰特的真实身份和多年来坚持“隐身”的原因。费兰特同样不厌其烦地重复着那个经典的回答：“我只想通过文字和读者交流……我相信，书写出来之后，就不需要作者了。如果一本书有内涵，它迟早都会找到读者。”费兰特同样坦言，当初做出“不在场”的决定，只是因为羞怯而不愿出现在公众面前。然而，由此收获的自由创作空间使之愈发确信隐匿的重要性。再到后来，出于对“只关心作者形象和声誉、不关心作品本身”的媒体的强烈抵触，费兰特的“个性”试验也逐渐演变为一场“公然”对抗。

可以说，费兰特是为了“隐身”而隐身，并期待由此诠释小说生产的过程和作者的意义。用费兰特的话来说，“埃莱娜·费兰特”所指涉的仅仅是一个作者，就像是一个虚构角色或者一种附体，只有在创作时才会出现。由于作者的血肉和气息统统且仅仅存在于语言文字、思维方式和想象力之中，当一本书结束的时候，“埃莱娜·费兰特”所依附的那个具体的、实在的人也得以解放，重新回到创作之外的自己。

### 费兰特的悖论

当然，费兰特的“隐身”也是一种抵抗的姿态，直指当下日益“景观化”的文学生产、流通与接受——当作品成为作者得以进入公众视野的“门票”，当作者通过不断在社交媒体抛头露面、坦白隐私来提升公众关注度，文学生产便沦为“名人”生产，文学流通便沦为“真人秀”表演，以至于文学接受不再是围绕作品，甚至将文学阅读本身都抛之脑后。

悖论的是，费兰特为了抵制“景观”而采取的隐身策略反倒创造了另一种“景观”——正是“费兰特之谜”助力了“费兰特热”，无论在多大程度上。

费兰特一直宣称：作家的全部身份生于作品也消失于作品；作家的一切只能在文本中寻找；作家的全部功能体现在语言、想象力和故事讲述的真相；作家的全部价值只能由作品质量来评判。但费兰特却又不“自相矛盾”地对外披露自己的创作过程和灵感来源，解释笔下人

物的行为逻辑，声明自己想表达的主题，甚至以“权威”的姿态远程指导自己作品的改编。这些“自我揭露”无疑纷纷成为《碎片》一书的重要卖点。在“那不勒斯四部曲”中，同名的主人公更是令大众浮想联翩，尽管费兰特否认自己与主人公的对等关系，但不知又有多少不明就里的读者正是被这暧昧的“自传”元素所吸引，在窥探欲的驱使下为它们的千万册销量贡献了力量。某种意义上，费兰特从未真正消失在其作品之外的世界，也并未真正履行让作品自给自足的承诺。费兰特的“隐身”不过是隐姓埋名、戴上面具而已，对公众和媒体而言，这意味着“越神秘、越诱惑”。

无论是抛头露面的“景观”，还是隐姓埋名的“隐身”，文学的“景观化”趋势似乎已不可阻挡，这与新媒体的异军突起有着紧密关联。

与传统纸媒时代的精英气质不同的是，新媒体创造了一个“人人皆为读者，亦可成为作家”的新文学时代。随着创作和阅读的门槛越来越低，人群也越来越大，个人化、个性化的写作成了新风尚。加之快节奏、碎片化的阅读习惯和多元化、民主化的评价渠道，文学创作早已不再神秘与神圣，阅读也不再充满仪式感，销量、流量逐渐取代文学性，成为作家被认可的新标志。

与此同时，文学市场表现出更强的消费主义倾向，制造“景观”也成了文学推广的重要手段。相比传统市场对商品品质的关注，消费主义市场同样——甚至更加关注如何创造消费的需求、增强消费欲望、维护消费的可持续性。新媒体时代的作者和出版商显然深谙消费主义逻辑，深知作品的成败很大程度上取决于作品的可消费性。无论是夺人眼球的装帧、被“联袂推荐”和“获奖记录”占据的腰封、被改编成热门电影或电视剧后收获的反向宣传，还是作者频繁站出来袒露创作背景和心路历程、邀请各界名人为作品发布会站台、推出书评人和专家学者的公共阅读课、商品性和事件性逐渐成为文学不可或缺或标识性元素。

不过话说回来，文学真的已被消费主义绑架了吗？当然不是，起码真正热爱阅读的人不会仅仅为“景观”买单，真正热爱写作的人也可以像费兰特那样选择“隐身”，甚至隐身得更彻底一些。

(作者为文学博士，上海外国语大学副教授)