

# 现实骨感与理想光芒交融处的力量

## ——评上海出品的网络剧《在希望的田野上》

王一川

24集网络剧《在希望的田野上》通过叙述主人公被退回乡驻村工作的故事，突出了现实骨感与理想光芒交融的力量，在乡村振兴题材创作领域实现了一次新的美学开拓。

这部剧的最显眼地方和最大悬念都在于被退回乡的情节设计上。与大多数同类题材作品都叙述上级派来的工作队下乡不同，这里叙述的是大学生回乡工作的故事，一旦回乡就必然会面临本土、熟人熟事、举贤是否避亲、做事是否涉嫌报复等种种乡情或亲情的干扰，无论怎么做都必然牵涉难以化解的矛盾。同时，该剧也与去年的同类题材电视剧《我的金山银山》叙述大学生汤亮主动申请回乡担任下派第一书记不同，它的主人公张楠回乡却是被逼无奈的：他原本是要义无反顾地逃离家乡铜江市白果村而留在上海与女友下筱筱一道生活，村里给他六岁起心灵上铭刻下因母亲犯过失杀人罪而造成的挥之不去的深深伤痕。而当他为母亲治疗癌症四处借钱不成而被迫回乡担任驻村干部时，村里等待他的又会是什么呢？这种万般无奈下才被逼离开大上海和恋人而回乡工作的情节设计，就没有打算遮盖或回避当前乡村振兴工作面临的诸多难题，而是选择直接将它们逐一掀开来，暴露在光天化日之下，给工作队制造难题。

确实，引人注目的是，张楠随工作队从一回村起就接连遭遇来自村民的种种困扰：被原支书之妻张发花泼一桶泔水、村民围攻村主任张志华家索要树苗赔偿费、张楠被张志华之妻徐树经责骂忘恩负义、贫困户档案弄虚作假以及清理、王京生的赡养、李世涛的教育体制改革举措受阻、裴妹复学的周折、缺水危机以及打井和搬迁等，村民因争水而打架、张楠为打井甘愿挨裴春扁扁打、工作队多次被举报、督查及李涵被撤职处罚、支教教师下筱筱被毒蛇咬伤等。正是通过这一连串的富于现实骨干的故事情节，该剧把当前中国社会乡村与城市间正在经历的种种困难和矛盾尽情揭露出来，如同镜子一般唤醒人们的现实记忆。这一点正是中国艺术的现实主义精神传统的一次当代写照。

与此同时，该剧没有停留在以被退回乡而揭露当代现实的矛盾上，而是注意运用理想主义的光芒去驱散富于骨感的社会现实中的种种迷雾，让其沐浴在理想阳光的照射下。我们看到，张楠和工作队从一进驻白果村时，就主动地运用国家乡村扶贫与振兴政策，千方百计地替村民化解难题、解决矛盾、推动扶贫和振兴工作的进展。张楠不计前嫌地做村民和亲友的工作，他的身旁一直有李世涛的伯乐加领路人的双重支持，还有李涵、刘曼青等工作组队友的相互帮助和支持。再有就是张楠的女友下筱筱敢于放弃上海的工作而前来支持丈夫工作。工作队在工作中不是没犯过错误或遭遇危机，而是总能化险为夷、转危为安，而这些除了他们自身的努力外，也与他们的前台市委书记王启发的关键环节时的力挺分不开。这一点正展示了当前乡村振兴大环境下全社会的协同支持的效力。

正是在现实骨感与理想光芒的交融中，该剧塑造出回乡驻村干部张楠、教育局局长李世涛、驻村第一书记李涵等当代乡村振兴工作队的一组人物群像。张楠身上的自强不息精神、处置关键事件时的果断和坚毅品质、对村民的关爱和责任感、对父母的孝敬品德、对女友的爱

都给人们留下难忘的印象。特别是一开头叙述他为了改变家乡教育面貌而大胆发表揭露小学教学楼危楼的调研报告，在引发轩然大波后竟然被家乡派出所所长带人非法拘押的情节，既对于当代现实生活同类原型事件的真实反映，更有助于突出张楠的热爱家乡的责任感、匡扶正义的意志品质以及他回乡工作即将面临的种种阻碍。该剧还注意塑造张楠的领导者李世涛敢于担当和开创、智勇双全、委曲求全的性格特征，李涵全心全意为村民着想、即使受到处分也要为乡村振兴出力的精神，以及下筱筱为了爱情和乡村振兴而放弃大上海优越生

活的果断选择等，这些人物形象同样能给观众带来励志的精神力量。这些人物群像刻画表明，真正具备乡村振兴推动力的干部不是一开始就神奇、崇高或伟大的，而是当他们深入村民的具体生活境遇中、在为他们化解一道道生活难题时被逼迫奋力创造、提升或升华出来的。由此可见，真正富于感召力的人物形象不是凭空虚构出来的，而同样也是被逼创造出来的，也就是在通过面对生活挑战的积极的应战行为而塑造出来的。

还有一点值得称道：该剧中当地村民说话时一律用西南地区方言，而且这些方言大多使用准确，产生了粗粝、生

动、形象的力量，从而让全剧增添了当地地缘生活气息。

总之，这部网络剧通过被逼回乡的情节设计，塑造出理想骨感和现实光芒相交融的一组人物群像，属于当前乡村振兴题材网络剧领域的一次富有美学价值的开创。当然，从更高标准看，该剧还有可进一步斟酌之处，例如工作队下乡后面临的难题或矛盾设计即现实的骨感还可以更严峻些，而白果村当地民情风俗刻画还可以体现更加深沉的地缘美学力量。

（作者为北京师范大学文艺学研究中心教授、中国文艺评论家协会副主席）



网络剧《在希望的田野上》剧照

一种关注

# 《兰心大剧院》中的文本上海和文本姜焯

丁亚平

纵观姜焯导演的影片，都市和欲望是一直贯穿其中的母题。在他新上映的《兰心大剧院》中，仍旧承袭了这两个母题，前者指向文本上海，后者意指个体困境。正如影片中引用尼采的话：“最终，我们爱的是自己的欲望本身，而非欲望对象。”这实际上也是姜焯电影长期以来试图在表达的意义。为什么非这样讲故事？无论是《兰心大剧院》里的文本上海还是文本姜焯，都是导演“感觉还原”的风格本意，是其新感觉电影美学的一次延续。

## 文本上海的多义性与新感觉电影美学

伴着竖排字幕的缓缓出现，电影《兰心大剧院》在念念不忘中终成回响，在大银幕上与观众见面。在黑白画面的暧昧中是一段来自数十年前的历史，是关于“孤岛”的历史，而它的另一个名字是上海。

《兰心大剧院》根据华人女作家虹影的小说《上海之死》和日本作家横光利一的小说《上海》改编，上海作为三者共同的叙事对象形成有趣的互文关系。概括而言，在叙事情节和人物关系层面，《兰心大剧院》基本上沿用了虹影的框架。在叙事结构上则在戏中戏的部分嫁接了横光利一的些许情节。然而，要注意的是，三者之间并不仅仅存在这样有确切意义的文本呼应，而是在多个面向中呈现出复杂的氲氤的文本上海。换言之，《上海之死》是《兰心大剧院》的故事外壳，国际语境下的1930年代上海的意蕴则构成实际上的连续性，并成为它的灵魂。这种标示突出的超历史主义感性的新感觉电影美学及其气质，蕴含鸳鸯蝴蝶派、新感觉派的审美趣味，在姜焯等人的电影中始终一贯，并和近年社会场域多元位置变动形成独特的交织，召唤出迷人影像。

生于上海的姜焯很早就已表现出对老上海的兴趣，他曾坦言：“因为在上海长大，所以潜移默化地接受了一些信息。我对鸳鸯蝴蝶派、新感觉派、横光利一的东西感兴趣，这些东西一直在脑子里，有一种感受凝聚在那儿。”姜焯对彼

电影《兰心大剧院》剧照



时的中国文学有着独特的看法。他认为它们可分两类：“一类是用外来人的眼光来看上海，比如马尔罗和横光利一的作品；另一类是本土的文学作品，比如鸳鸯蝴蝶派、中国的新感觉派。”某种意义上，《兰心大剧院》恰是这两重眼光的结合，而经过改编后的电影《兰心大剧院》较之小说要更繁乱和多义。姜焯将文学的可读性转换到银幕时，在很多细节中巧妙地加入了个人对那个时代的认识，繁乱和多义也就此形成。《兰心大剧院》的英文翻译是“Saturday Fiction”，正好对应了戏中戏的《礼拜六小说》，谭呐选择执导这样一部话剧，剧中的男女主角因罢工而相识，与同空间的爵士乐、狐媚步构建了一个焦灼的上海。同样的，华餐饭店奢侈华贵的另一面是在洗衣间、烫衣间不停工作的女工。这些多义共同呈现出那时上海作为本土题材和政治题材的两种完全不同的经验，以及它们的凌乱和滚烫。

## 竖排字幕、文本姜焯与个体困境

电影家的任务是要发现银幕的电影性，电影符号学家克里斯蒂安·麦茨说：“电影的表意过程必须谨慎地区别于文字语言的表意过程。”不可否认的

是，在电影美学风格和意思上，姜焯依旧自成一贯，却未必称得上谨慎。除却文本上海，《兰心大剧院》中的文本姜焯亦有迹可循。

《兰心大剧院》中竖排字幕的处理很容易使人联想到老上海老刊物或五色斑斓的苏州河，于董和白芸裳的故事背景、人物设置与其过往影片中出现的角色有着几分相似。当然，更多的文本姜焯来自于招牌的手持摄影、虚实、跳转叙事等电影性因素。电影的开头，于董和谭呐正在排戏，接着两人联合杀死来谈判的工厂头子并一起逃走，叙事在不留痕迹中从舞台空间进入现实空间，就此定下了迷惑的时空基调。这亦是电影在改编时有意设置的双重性迷样叙事，戏中戏的结构使观众难以辨别真实空间和虚构空间，当真实和虚构之间被抹平了界限，主观的感觉便成为对真实把握的钥匙。姜焯在采访时强调，他要的正是这种黑白的色彩，或者更确切地说，是一种介于其间的灰——不完美的黑白。这种灰的营造将观众拉回历史的现场，感受个体在历史中的困境。

作为一个多重身份的人，于董在多方势力中周旋，与时代、政治和文艺互为镜像，而无疑，女性身份则为她更添一份悲剧性的抒情风格和混溶的

味道。在台上，她是戏中人，是秋兰，演绎着摩登上海的革命力量；在台下，她仍是戏中人，走进历史舞台，继续着作为特工的表演。在这里，黑白电影的处理让于董的两个身份交汇了。一如电影开头的基调，整部影片中戏与现实的界限并不清晰，枪战戏反显精彩，随之形成的个体矛盾与困境则趋于浑染、暧昧。于董究竟是谁？是那个享誉上海的大明星，抑或身手利落的特工？或许，电影已给出了某种参考，“双面镜计划”暴露后，原本可以离开于董依旧前往兰心大剧院找谭呐，选择与真心爱的人在一起。最后，在船坞酒吧，于董和谭呐依偎在一起，等待前来抓捕他们的日军。接着，镜头缓慢旋转，爵士乐响起，似乎是戏还在演出。这样超现实的处理与开头形成了有意味的对照。事实上，片中的每个人都在困境中挣扎，他们都主动或被动地拥有多重身份和角色，折射出时代的无常和现代的情感张力。

## 在某个既定时刻，电影如何看到观众？

显然，在两个小时的电影中，很难承载原著中想要表达的全部信息。因此想要确定这样一部不无灵韵的作品在寻求创新方面究竟是成功还是失败的努力几乎是徒劳的。在不少地方舍弃了前因后果

的《兰心大剧院》需要前文本进行信息补充才能顺畅理解，因此难逃叙事上散乱的话柄。再加上大量执着的摇晃镜头、黑白感的画面、夹杂着机器声响的声音和虚实难辨的剪辑效果，碎片感更加呼之欲出。

作为一部谍战题材的电影，《兰心大剧院》是反类型的。就像巩俐所言：“按照商业片的逻辑，这个故事可能会讲成一个职业间谍如何拿到情报，如何成功逃离，但导演拒绝‘顺滑’的讲法，在最后还要翻一番。”姜焯也坦诚并没有用类型框住拍摄的手法或技巧。因此，故事就这样发生了，并没有在类型常规里纵向推进。要承认的是，影片对观众并不算太友好。大约是囿于时长的制约，叙事的过度暧昧很大程度上影响着观众对剧情的认识和理解。人物关系需要从只言片语中拼凑连接，否则很难厘清故事的逻辑。比如，于董和白芸裳之间关系的微妙变化是值得反复琢磨的，这般叙事的割裂，难以解释后面白芸裳为于董做事甚至客观上因她而死。再如，于董和谭呐的爱情线是相对薄弱的，在叙事上与其他几条线索并无直接联系，因此导致两人的感情戏部分显得拖沓和多余。此外，如果说前半部分是在娓娓道来中架构故事，那么后半部分则将这一调性扁平化了。此番种种均使《兰心大剧院》在叙事上更加碎片，拉开了与观众观看的距离。

在这个层面上，要讨论的是，在某个既定时刻，电影如何看到观众，电影是否需要观众的理解负责。姜焯曾表示，姜焯是无所顾忌的，什么都可以违反或打破，“只选择准确表达自己精神状态的东西”。尽管姜焯如电影中的谭呐相似，选择了较柔和的姿态，然而，顺应了电影文体和电影语言需要观众从理解导演或理解影片之外的信息开始观看，在这种情况下，电影艺术不可还原的本质，让观众仍会出现水土不服，也同样可以理解。对于一位优秀导演来说，考虑比较多的应该是，什么构成好的电影的发现？作为一个电影家，如何才能拓展他接受的艺术范式和观众的边界？

还是电影和观众关系的那个老问题，这也是关于中国电影向前发展需要思考的重要维度。

（作者为中国艺术研究院研究员）

“第三只眼”看文学

# 他们活得咋就那么拧巴

——看文珍的《找钥匙》

潘凯雄

这似乎已是文珍出版的第六本中短篇小说集，收录的差不多是她上一个十年间创作的11篇中短篇小说，绝大部分都创作于她在人民文学出版社工作期间。以前我也零星读过文珍的一些作品，虽有比较精致细腻之感，但似乎又总觉得缺了点冲击力，而这次得以集中阅读的总体的感觉则颇不一样。或许是以前自己读得比较草率，但至少似乎可以说明一点，在人文社工作的那些日子，文珍并没有被琐碎的编辑工作废了武功，相反功力还有增长。这其中到底有多少环境的因素当然是无法量化分析的，但我想“耳濡目染”“近朱者赤”之类的说法也是会有自己存在的依据。

闲话打住，还是老老实实地回到文珍的文本来“找钥匙”吧。文珍作品的出版为她下了个“定义”——“城市缝隙中的漫游者”，这应该还是很准确的。我一时也反应不过来这个印象中比较文静的小说小丫头，脑海里咋就一古脑地塞进去或冒出来了那么多平庸普通得可无视但又奇葩得令人侧目的精英古怪：暴食者、廉价品囤积狂、快递小哥、护猫吃货、单身独居男、公务员、丁克已婚女、北漂编剧、广场舞大爷、杂志插画者……我之所以要在这一系列出《找钥匙》中11篇小说主人公的身份特征，无非是想证明下面要陈述的三个事实出之有据：一是展示了文珍笔下呈现出的社会生活面貌

之自己的过往有了明显的拓宽；二是在这种宽度的背后，既展示出文珍对社会生活的观察具有一定的敏锐度，更体现了她在这方面某种程度的自觉。面对这些自己“生活之外的‘他者’”，文珍“已经意识到了‘正面强攻’的巨大难度。我尚且可以想象一个卖麻辣烫的姑娘的心理，因为我每天都可以看到她，在排队时听她和旁边人闲聊。但要写好一个农村来的快递员就很难，为此我也跟来自我们单位的快递小哥一块派过几天件，坐着他的三轮送货车在我们朝内大街上招摇过市。”这种做法用官话讲就是自觉地拓宽生活、深入生活。三是除去《张南山》中的“快递小哥”和《有时雨水落在广场》中的“广场舞大爷”外，其他九部作品中主角儿的职业身份虽还未必够得上“白领”，但至少也不是“蓝领”，姑且就算是“灰领”吧。他们的基本特征大抵就是比不上不足比下有余，

衣食虽无忧，精神却程度不同地陷于困境；日子天天过，但过得又不尽舒心中，极端者还近乎身心俱疲。这样一群“灰领”何以不约而同地、集体无意识地沦陷于这样一种状态——活得如此拧巴。对这种现象的追问以及对其缘由的寻求就落在了《找钥匙》的这个“找”字上，如此也就造就了这部小说集的厚度与深度。

文珍之所以将这11个中短篇“编入同一本书，是因为都与北京有关。”而且在她看来：自己笔下的这些个角儿“常被目为边缘、同样参与于构建这座城市，却始终难以真正融入主流的族群。但‘他们’同时也有一部分属于更广阔的‘我们’。一个字一个字写下这些故事的时候，我时常有感同身受的痛切。”这些规范矩矩、太过普通的人，日子一个个的都过得如此拧巴：衣食无忧者精神困顿、有精神追求者又受困于身外

物。而他们这种拧巴的日子，还都是在北京度过。

在这里，以“北京”为故事发生的场景，未必就是一种写实，更是社会转型与走向现代化进程中的一种隐喻。这里虽然不是中国经济发展得最快最好的地方，但绝对隶属一线大都市，更何况她当仁不让地还是这个国家政治与文化的中心，是中国社会转型与走向现代化的缩影与象征。文珍将自己笔下那些生活于北京的“他者”安置于这样一个带有某种“符号”性的场景中，所带来的冲击力和所引发的思考，其强度与深度显然更胜一筹。

早在1995年3月，联合国在丹麦哥本哈根召开的社会发展世界首脑会议上就通过了《哥本哈根宣言》和《行动纲领》，这两个文件阐发了社会发展要以人为中心，并与其所发生的文化、生态、经济、政治和精神环境等不可分割的重

要观念。将这些归结为一点就是要以现实人的全面发展作为社会发展的出发点与落脚点，在这个过程中，人文精神、人文关怀与人文教育当必不可少。回望过去，环顾全球，我们不难发现：历史上曾经发生过的某些成功的社会转型和经济发展历程，恰好也是人文科学、文化大师灿若群星之际，意大利文艺复兴、法国启蒙时代、德国古典哲学那些至今还在令人受益的伟大文化成就都是一个典型的例证。正是他们用自己的人生和精神维系着人类精神于不坠，这才有了人类历史上那一段灿烂的史诗。以史为鉴，处于社会转型期的我们同样需要人文精神的滋润，否则就很容易沦为纯粹的经济动物。基于这样的思考，再来想想文珍笔下那些主人公的日子何以过得十分拧巴？《雾月初霜》之北方有佳人》中的朱佳琦，身为电影学院编剧系的才女，也曾经有过一个月要写十

几集电视剧的小辉煌，可近况却是沦落到近十个月没收入、银行账户里的钱大概只够勉强花到月底。到底是自己心高气傲还是和舆论开始排斥宫廷戏、市面上大多“流量鲜肉”有关？《淑媛梅捷在国庆假期第二天》中的那个丁克家庭，他们曾经也是出国深度游的爱好者，但这两年竟然就消停了，然而到了国庆长假第二天梅捷却又被朋友圈中的热闹给闹得惶惶然起来，只不过被丈夫轻飘飘的“要加班”三个字打回了头，于是，自己也心一动决定去公司加班。但结果却是平日每天都要路过的那条街道自己竟然也可有滋有味地逛上一番，到自己已是中午，磨磨蹭蹭将电脑打开却又昏昏欲睡，一觉醒来竟然已近黄昏……在《找钥匙》中类似这样的“拧巴”几乎比比皆是，那些个主人公生活虽无大虞，但又各有各的不快乐，将日子过得拧巴巴的表象固然似乎都是自己“作”的结果，但在这种“作”的背后何尝不是社会转型期中人文精神缺失所造成的某种精神空虚与迷惘？

就这样，《找钥匙》在对北京城众声喧哗的日常生活描写中，不动声色地形成了一种强度虽不高但却令人小有荡气回肠之感的审美效果。平静的文字背后隐藏着厚重的社会现实问题，怎样才能活得拧巴巴？尚需继续寻找打开这把生活之锁的钥匙。

（作者为知名文艺评论家）