

《雪中悍刀行》：400万字网络小说和电影化思维的跨界爱恨

马伦鹏



网络作家烽火戏诸侯逾400万字“爽文”大IP《雪中悍刀行》被搬上荧屏，本被寄托跨年度武侠扛鼎作之厚望，却在热播过程中毁誉参半——因武戏、滤镜等突出问题，一星差评不在少数；拥趸们看到的却是另一番景象：想象丰富，角色丰满，意境深远，侠义精神塑造更是近年少见。

武戏、文戏评论呈现出巨大差异，不仅在观众对剧中武打的高期望以及受到武侠/玄幻的类型固化影响，更深层次症结在于文学创作和影像表达这两者之间的转化机制和跨界爱恨。导演宋晓飞之前在专访中明确说武侠部分“级别越高越看不清招数”，需要很大想象力去补充，他是在用电影化的思维和手段去塑造一部基于爽文的IP大剧。笔者认为，问题并不能简单归结于类型固有模式或受众的审美单一与疲乏，而是无论网络爽文、IP大剧，或者文艺电影，都不能脱离这个鲜活而奔腾的大时代，要在时代需求中找到不同艺术间最合理的分界线和契合点。

爽文原著，胜在想象力 江湖与写意化武术

网络爽文最重要特色在于敢想，敢写，敢发挥，尽力弥补读者心中达不到的现实缺憾。《雪中悍刀行》原著第一章“小二上酒”把北京王世子徐凤年刻意贬为满脸胡渣，市井衫麻，被父亲三年外放历练，逃荒般回城，被小二低看。但出生决定论，人风终究是人风，一步步从不会武功到江湖巅峰，终成北京王接班人，所谓“白衣仗长剑，公子世无双”。

原著在历史想象力上也是恣意妄为。借助春秋战国诸侯争霸的历史背景，实取魏晋南北朝时期的典章制度、文化精神等，并杂糅儒道释三者的哲学内涵。烽火戏诸侯刻意打通武侠和奇幻两个不同领域，虚实掺杂，独创了武功九品制，春秋十三甲，细草一品四境，金刚、指玄、天象、陆地神仙之奇妙。

小说《雪中悍刀行》行文随意中带着洒脱，戏谑中常有意外转折，爽文典型的短句和短兵相接的对话加快了节奏感。而其武打场面风格言简意赅，重写意，着神韵，几笔呵成，胜负刹那已分。既没有金庸武侠中各种门派渊源和招式介绍，也少见古龙江湖中剑光斗法的细腻和你来我往。所谓“一招便败”在《雪中悍刀行》中是屡试不爽的套路，留下无数遐想空间。

IP剧改编，夹在网络爽文和电影化追求间

如何将这种想象力江湖和写意化武术转为视听符号为主的电视剧，是横亘在《雪中悍刀行》面前的核心问题。虽然

当下IP跨界改编，或者更具体说武侠、仙侠、修仙、神怪电视类型都是在观众的爱恨交织中收获流量和资本，但这次《雪中悍刀行》里“文戏在线，武戏坍塌”争议尤其分裂和喧嚣。

改编的IP剧沿袭了原作的独特主观想象。徐凤年依然充满主角光环，膏粱子弟，武学奇才，王室继承，大黄帝一功成名就。对比同一时段湖南卫视播出的《小敏家》的再婚家庭打断骨头连着筋的纠葛，《雪中悍刀行》一路开挂，无限风光。但其人物塑造并非走《扶摇》《天盛长歌》这样“大男主/女主”路数，而是靠前后反差来完成，就像徐凤年从天下第一纨绔到世间奇侠的踏雪修炼之路，其父亲徐骁、第一配角老黄/刘黄，武当掌教洪洗象，以及女主西楚公姜泥皆张力巨大。

同时，《雪中悍刀行》在文化形式上出现了诸多有益尝试。如来自先秦的《土冠辞》与晋代的《抱朴子》的言辞，水墨国风片头，张渔手绘的丹青配合悠扬诡异笛声透出肆意潇洒的江湖味，而片尾“雪中说书”，不仅填补情节空白，还将剧情整体氛围拉向传统说书匠的章回体意境中。所以，文戏在角色塑造、感情发展、文化氛围，甚至服装、道具、舞美等方面都可圈可点。

但想象力不能拯救“武戏坍塌”的诟病。身肩跨年度武侠扛把子的重任，不少观众眼中《雪中悍刀行》的最大败笔就在这想象力过于丰富的武打场面。如果说新版《绝代双骄》和《倚天屠龙记》里的动作戏像“舞千年”，《雪中悍刀行》前十几集的武打如“慢动作”，悍刀成钝刀。张天爱饰演的南宮仆射一出场

刀都没出鞘，就凭“内功”把一圈人掀翻，慢镜头动作再配合尴尬的Pose，很多打戏基本正反镜头都省了。

原著中省略式的武打场面被导演宋晓飞刻意转为“写意”风格，或者说他心中追求的“电视剧电影化”的浓烈体现。宋晓飞毕业于北电摄影专业，此前参与的都是电影，《雪中悍刀行》是他首次执导电视剧，他骨子里还是想用电影的灵魂和手段来淬炼剧集。

前段时间宋晓飞曾在访谈中谈到这种“电影感”在武戏上的体现是写意和留白：“可能人物一拳过去你看不到他是怎么挥的，但我们做了一些面部的变形等身体反应，让观众去不由自主地思考刚刚那一瞬间发生了什么，两者都是什么级别的高手。这其实是基于写实原则采取的写意手法”。宋晓飞对电影化的追求让剧中文戏更精炼、曲折、角色对比强烈，却可惜武戏处理得并不完美，写意有时显得随意，留白变成空白；武戏多采取快速剪辑，省去短兵相接的过程，只有动作的发出、落点和结果；而升格摄影（拍摄时速度高于正常每秒24帧速率以达到慢动作效果）则用来强化渲染原著中“一招落败”的感觉。这样刻意的“飘逸感”被反复使用，形式单一，几乎每一场打斗如出一辙，完全撑不起本该丰富多样、具有视觉冲击的江湖武戏。

其实，作为“最中国化”的武侠电影，从来都有“写意”和“写实”两种，此间转变既根植于艺术家的主观审美与执镜能力，也依赖于观众随着时代变化的接受意愿和程度。1920年代末《火烧红莲寺》系列的第一代武侠片就是神剑乱舞、大侠飞跃的特效展示，这种“怪力乱神”的影像表达反映了当时军阀的混战，也是对时代英雄的呼唤。李小龙在1970年代掀起的是写实风格，讲究硬桥硬马，拳拳到肉，风格硬朗扎实，充满力量感，“功夫片”一度风靡全球。而李安的《卧虎藏龙》在新世纪带来的则是武侠的回归，虽然当时在国内影迷中也遭到“不真实”的嘘声，但威亚运用、数码技术的创新、传统剑棍棒的招式展示开创了飘逸、唯美的新武侠。

在时代大潮中找到爽文、IP剧、电影的分界线和契合点

武侠的写实或写意并不是问题，关键是如何形成确定的个人风格，得到观众认可，并在风格之上契合时代大潮，平衡时髦的爽文、最大众的电视，和最个人的电影三者之间的不同诉求与受众心态。

所有改编都是现实的反映。由是观之，就相对容易理解舆论对《雪中悍刀行》的口诛笔伐和毁誉观：观众抱怨《雪中悍刀行》的武戏如此拉胯，慢镜头大招频出，因为我们生活在维利里奥所言的“加速”社会，各种视频号都强调“短平快”，只能象征性去怀旧“从前慢”；导演宋晓飞怀疑大数据推演和拒绝“注水”五六十年集去扩大经济效益，是想在电视剧播映普遍浮躁的大环境中“敢把自己的诚意拿给观众”，实现电影的个人风格化追求。快意江湖实则是时代映射。传统金庸、古龙味的“主流”武侠，其历史寄托和武功谱系都已成广陵绝响，各类新武侠和改编影视剧更像是喧嚣的社会寓言，而爽文、IP剧以及文艺电影之间的“跨界融合”“优势互补”才是这个时代的最优方案。前有李少红将古典美学和女性视角注入《大明宫词》《橘子红了》等一系列兼具艺术性与影响力的电视剧，海外有网飞、迪士尼、HBO不断用电影的标准来策划和制作各类剧集，同时吸纳优秀的爽文，由《冰与火之歌》改编的《权力的游戏》就是最好的例子。网络武侠的奇幻化、风格化是大势所趋，电视剧的精致化也是必然，如何把网络爽文拍成符合铁粉期待、极具个人风格又蕴含文化魅力的电视剧，是巨大考验。这一探索过程不会一帆风顺，可能就像如今的《雪中悍刀行》一样，但天下武功，万变不离宗，其秘诀就是向这个时代寻求最真实的答案，最热烈的受众，最合理的分界和契合。

(作者为浙江传媒学院副教授)

《爱情神话》中的上海：世俗空间的拓展或想象

崔辰

电影《爱情神话》让观众感到久违的，除了活色生香的饮食男女，还有极具人间烟火气的世俗空间——甚至，从某种角度来说，世俗空间也成为了这部电影中一个非常重要的“角色”。

电影是表现上海这个城市世俗之韵的绝佳载体。不仅上海本身的城市性格恰如其分地回报电影以丰富的创作空间，其城市空间中的“世俗”亦正是电影镜头所擅长表现的对象。这是一种洋溢在镜头内外的既市井又优雅的生活气息。那么，《爱情神话》中的种种场景，是对上海影像中“世俗”空间的拓展，还是一种想象？

导演李莉曾言，写上海应该从房子写起，把不同的房子写好了，其实就写好了不同的房子里不同的人。事实上，在上海电影影像中，“房子”一直参与着叙事本文，在早期的影像中，可以发现不少利用上海建筑本身的特色空间来建构情节、镜头的例证：《十字街头》已经相爱的小杨与老赵其实只有薄薄一板之隔，相互却不知，当对方是“恶邻”时，把垃圾扔来扔去；又如《马路天使》中小陈和小红的窗口正相对，仅隔一小巷之宽，两人隔窗相对，脉脉含情，一曲经典的《天涯歌女》正是在这样的空间环境中一唱一和，也为后来小陈从窗口救出小红的情节安排提供了可能；至于《七十二家房客》《新旧上海》石库门房子中丰富复杂生活场景的展示更显示了传统的上海居住空间提供的多种叙事可能，通过摄影机的熟练调度，上世纪三十年代上海的市井生活鲜活呈现。

不过，自上世纪九十年代重新走向国际化后，关于上海的电影叙事中对上海空间的表现往往重点放在富有典型城市特征的景观呈现上。而《爱情神话》恰恰是去都市化的，这部电影的影像，去除了陆家嘴、外滩视野等公众熟悉的上海符号，而是聚焦到日常化的上海老建筑空间：弄堂、石库门、亭子间。

同时又是一个文化的交汇点。早期的中国电影就是上海“弄堂文化”的产物。弄堂由石库门房子组成，其结构样式是把许多差不多一样的单体民宅连成一片，再纵横排列，然后按照总弄和支弄作行列式的毗邻布置，从而形成一个个社区，且多在上海人口密度最高的中心地段。这种建筑结构所体现的上海城市的文化模式是：个体直接而不是通过圈子与社区认同，个人在保存自己私有空间的同时必须面对一个敞开的公共空间。

而经过多年商品房的普及，上海很多传统空间被改变。这使得在一段时间以来的“上海”电影中，老弄堂在电影中所指发生了变化，曾经代表着市民生活、意味着风俗民情的老弄堂变成了生活条件低下、狭小困顿的生存空间，与宽敞现代化的现代公寓形成对比，因而在叙事表意中成为窘迫生活的指代。许鞍华的《上海假期》中，从美国回上海探亲的小孙子首先对爷爷居住的石库门房子的种种“不文明”之处提出了强烈的批评，爷爷津津乐道的上海传统文明的一点点声色马上就承认同西化生活方式的下一代发出的异议所淹没。

《爱情神话》则欠意识地呈现上海传统市民空间里的优雅和愉悦。老白家的花园完成了社群聚集的功能，他白天在这里画画，来参加的多是附近社区的邻居各色人等。老白家的客厅作为私人休憩、用餐的场所，同时也是会客室，作为私有空间的同时也保留了一些公共性，因而也成为社群生活空间的一部分。在这个半敞开的空间里，格洛瑞亚常常不请自来，前妻落蒂随时推门入室，隔壁的老乌更是每天日常串门。这种敞开、接纳式的人情关系包容了不同人群：人到中年一点不精明，被英国前夫骗取两套房产，只能和女儿一起蜗居在母亲家窄小楼道同度日的李小姐；没有自己的住房，被一神秘雇主提供住处的老乌；真情假意风情万种的格洛瑞亚；包括即将继承家产产业，但房租总是交不出来甚至如老白所言“也没收他什么钱”的租户亚历山大。电影中的一些关键桥段也在此上演，诸如

《爱情神话》去除了陆家嘴、外滩视野等公众熟悉的上海符号，而是聚焦到日常化的上海老建筑空间：弄堂、石库门、亭子间。右图为徐峥在影片中饰演的上海爷叔“老白”，下图为马伊琍、倪虹洁分别在影片中饰演的李小姐和格洛瑞亚



众人晚餐时话语机锋不断，结尾为老白开追思会时一起看费里尼的电影等。如同老白人设不像一个典型的精明上海收租公一样，老白的家也不是一个精明的、市俗的空间，更不是公众熟悉的与周围人保持一定疏离感的上海式现实的人际空间，亦不是资产相近的中产阶级共同的游戏圈，而是由不同人等构成，充满温情和包容性的人情空间。这份温情，久远地来自早期电影诸如《七十二家房客》《乌鸦与麻雀》通过社群共情凝结而成的人情空间，这种特有的上海生活空间构成一种现实中难得一见的社群链接的氛围，充满人情味和余韵，对于习惯快节奏生活的都市观众来说，是耳目一新的。

《爱情神话》不仅在空间上是“去都市化”的，而且充分体现了“消融”：各色人等，自由发展，公平竞争，但最终却把

他们统一于上海的社区性。我们在电影里看不到鳞次栉比的高楼大厦，也看不到高科技的参与，自然看不到阶层之间的分离和对立。一群人聚集在一起，老白家成为了某种人情的核心。编导的本意也不在雕琢空间的现实性对人的影响，只是点到为止，诸如外表光鲜的房子，里面可能生活空间极为紧张，比如李小姐家。

除了老白家半敞开的客厅空间，电影中叫“夜奔”的咖啡馆和叫“红拂”的杂货店也都呈现为半敞开的空间，以顾客的视点，从马路外延向内拍摄，而非完全封闭的内部空间，就像开头的小剧场和老白办画展的美术馆的展厅一样，构成一种强烈的观众的参与感，如同最后一场戏主人公们围坐看电影的视点（即投射在屏幕外的观众身上）构成的戏剧化的人等，自由发展，公平竞争，但最终却把



半开式的社区空间氛围构成一种呼应。上海是一个现代与传统并存、中西图景并蓄的城市。《爱情神话》也想象了充满情感爆发力的异域空间，那是世俗上海的另一重镜中映像。电影中的多位角色并未在镜头里呈现的“欧洲”地域有着深刻关联：李小姐关联着一段失败的异国婚姻，混血女儿玛雅对去往伦敦称为“回”，而那异国盛景是她一败涂地，无法“去”往的爱情神话；格洛瑞亚高调地宣扬她丈夫消失在土耳其，陌生的地域关联着一段形迹可疑，有疾但暂且未必了了的婚姻；老乌的罗马则是—一个中介，是他穿行于现实上海和奇幻上海间的穿越门——在世俗的人生中，谈论奇遇可以化解平凡与无趣。老乌时一场戏主人公们围坐看电影的视点（即投射在屏幕外的观众身上）构成的戏剧化的人等，自由发展，公平竞争，但最终却把

在中国的异质性。上海也是一个欢迎世俗的地方，最具世俗气息的就是上海这个城市本身所散发的韵味和光环。而这种韵味呈现在文字中，和呈现在影像中又是两回事。海派文化作为一种特定历史条件下的特定文化，的确趋于淡化。但是“海派文化”作为一种“意识”却长久地积淀下来，成为上海人、上海文化最稳定、最基本的精神内核。《爱情神话》中的上海图景，对于陌生于上海或者并不熟悉这一地域景观的观众，也是某种程度的想象、浓缩。创作者通过表现为“生活化”的高度戏剧化，打造出—一个在情感上带有复古般温暖的“慢上海”的世俗空间，足以慰藉当下的都市观众群体。

(作者为上海交通大学媒体与传播学院副教授)