

# 用理想性的浓情抚慰大都市人心

——《故乡，别来无恙》为都市剧带来的创作启示

桂琳



《故乡，别来无恙》剧照

情感是一种保持观众对银幕注意力的黏合剂。作为一种与时代发展紧密联系的剧集类型，都市剧总是紧跟时代热门议题，直面各种社会矛盾和焦虑，所以话题式操作也成为近些年都市剧的主要手法。但随之而来，书写和安放情感反而变成它的一个软肋。很多都市剧集由于过于张扬矛盾、冲突，甚至失去了应有的情感分寸，导致最终的大团圆结局也变得勉强和虚假。

刚刚播完的《故乡，别来无恙》作为一部都市剧集，讲述了四个女孩重聚阔别多年的故乡成都后的工作与生活故事，其中的情感表达比较成功。它的情感表达有哪些独特之处呢？

## 生活流温情取代了情节剧激情

作为“他乡”系列第二部，《故乡，别来无恙》延续了《我在他乡挺好的》生活流手法的优点。该剧剧情依然不缺议题和热点，而且还与时俱进地加入了更多时代内容。但该剧依然把大量的生活流细节编织进这些社会议题剧情中，“都是在小细节处被看到”“看普通人如何过日子，谈恋爱”，豆瓣网友的这些评论说明该剧的生活流手法依然是成功的，有力的生活细节不仅弥补了剧情的俗套，也让观众信服。

但《他乡》主要以都市职场内容为主，《故乡》则在职场内容中又加入了年代怀旧剧的类型元素，使得该剧的表达重点从讲故事更多转移到谈感情，除了都市剧最常见的爱情和友情，还有亲情、师生情、同学情等更丰富的情感内容需要处理。面对如此多的情感，该剧最大的特色是用生活流温情取代了传统影视中最常见的情节剧激情处理方式，将各种情感内容处理得不温不火又细腻感人，可以说为都市剧找到了比较合适的情感表达方式。

情节剧激情是从19世纪戏剧、小说迁移到20世纪影视中的一种情感处理方式，并逐渐成为影视情感表达的主流。这种情感表达方式诞生在法国大革命之后，承担着在一个已经非宗教化的世界为人们提供调整道义感情的任务。由此，这种情感表达偏爱有着清晰

善恶冲突的人物角色，其中突出表现的核心就是受难的主人公和对他们善的确认。如《芙蓉镇》《芳华》《人世间》等都是情节剧激情操作的成功作品，其中的主要人物都是情节剧激情中不断受难的主人公，最感人的部分也是对他们善的确认。

但随着时代的发展，情节剧激情中过于强调人物的善恶对立、道德的非黑即白就显得过于简单化。对于处理复杂时代议题的都市类型剧来说，很多新的时代问题并不是简单的道德判断可以解决，人物之间更不是善恶分明，所以必须寻找更妥帖的情感表达方式。《故乡》中出现了一种有别于情节剧激情的情感处理方式，我称之为生活流温情。这种情感处理方式有两个特点：一是将情感表达建立在以生活细节呈现复杂现实的基础上；二是加入幽默元素来调和情感，将激情变为温情。

以《故乡》中的亲情处理来说，父母与独生子女之间的“相爱相杀”是我们时代才有的新型亲子关系。一方面是父母对孩子强烈的责任感、过度的关注和

超量的爱；另一方面相伴的又是父母与孩子之间缺少边界感，对孩子过度控制等问题，导致子女对父母的感受十分复杂。如果采取情节剧激情的处理方式，将亲子关系进行简单的道德判断和善恶对立，显然是不妥当的。而改为生活流温情处理方式，分寸感就会好很多。亲子关系内容虽然复杂丰富，剧中最终都是以肯定与和解来努力发掘亲子之爱和家庭之美。

张沛有一对强势父母，事事都要干预，这也是她离开家乡的主要原因。回到成都后，她更是因为父母每每的越界行为与其矛盾不断。但剧中并没有一味将这些矛盾激化处理，而是采取时而不吵不闹，时而调侃嬉笑的生活细节来表达。张沛也是时而因为父母的爱而感动，时而又因为父母的越界而烦恼，这反而是更真实的亲子关系。

董家希因为是单亲妈妈，同时妈妈又是老师，所以妈妈对她的控制与她的反抗都更加激烈一些，似乎非常容易滑入情节剧激情的表达模式中。但《故乡》比较成功地避免了这种简单化，而是耐

心铺陈这种控制与反控制的多层次内容。妈妈的控制欲中有对女儿超量的爱，超强的责任，也有属于她自己的强烈不安全感。女儿在与妈妈的长期斗争中养成了撒谎不脸红的我行我素，但她对妈妈的爱也同样强烈。

除了生活细节的真实呈现外，幽默也极大地助力了剧中的温情表达。几位主要演员都有喜剧表演的经验，任素汐是开心麻花出道，她有一种生活化的冷幽默才华，在剧中会时不时来一点小调侃，往往让人会心一笑，很好地调和了情感的强度。李雪琴上过脱口秀，史策参加过《一年一度喜剧大赛》，这些丰富的喜剧舞台经验让他们的表演自带一种幽默松弛的气质。所以剧中的情感哀而不伤，喜而不顾，观众的观剧感觉十分轻松。

## 都市剧时代感调和了怀旧滤镜

影视作品在情感表达上除了真实，还必须具有一定的理想性和超越性，以

弥补观众在日常生活中的情感匮乏与渴望。《故乡》对这一点十分自觉，剧情自始至终都充满了理想性浓情。

该剧采取的主要手段是在都市题材中有效调动怀旧元素。研究者已经发现，“工业化和现代化的迅速步伐增加了人的向往，向往往昔的较慢的节奏、向往延续性、向往社会的凝聚和传统”，所以“在一个生活节奏和历史变迁节奏加速的时代里，怀旧不可避免地就会以某种防卫机制的面目再现”。返乡和重建失去的家园都是对大都市辛苦打拼的个体一种想象性满足，张沛和苟丹丹的爱情就是这种怀旧理想情感的体现。两段青少年时期萌芽的爱情在返回故乡后成长开花，有一种强烈美化旧日时光的愿望，为当代大都市中孤独打拼的年轻人提供他们渴望的温情与抚慰。

除了爱情，因为怀旧的加入，亲情、友情、师生情等所有的感情几乎都被理想化处理。以苟丹丹来说，从剧刚开始，她的完美生活就被掀翻，然后一路倒霉，一路走下坡路，完全是标准的情节剧受难女主人公人设。但剧集在她周围却

放置了亲情、友情和爱情的三重情感呵护，让她最终从低谷中走出来。她原本是个十分独立的女性，凡事都是一人扛，不愿父母因为自己蒙羞。但在她被迫出轨、丈夫车祸而死、丢了工作、成为单亲妈妈这一系列人生打击之下，父母给她的鼓励和无条件的接纳成为她最大的精神支撑。其他三个姐妹的陪伴和帮助则让她并不孤单。小男友齐璞对她的崇拜和无微不至的呵护更是让她重获爱情。除了苟丹丹之外，剧中其他三个姐妹在共享姐妹情谊的同时，最终都收获了完整的爱情和温暖的亲情。

但理想化的怀旧情感表达也存在一定的危险，就是由于过于理想化而变得不可信，其中分寸的把握显得尤其重要。《故乡》于是转而又用生活流细节和都市剧的时代感来调和怀旧理想情感。

从生活流细节来说，剧中啰嗦的日常口语，不经意的日常小动作，温暖或戏谑的小表情等，这些生活中的自在现象就是剧作的现象学。它们看起来微小和不起眼，却能够有力地引导着观众对“这就是生活”的认知，从而像一种黏合剂，把不能编的生活与能编的故事和人物关系粘连起来。

从都市剧的时代性来说，《故乡》并不仅仅只有怀旧的理想情感，都市职场剧的时代内容依然在发挥作用。几位女主人公都是都市独立女性，张沛在自己的工作领域有着娴熟的业务能力和领导才能，苟丹丹虽然接连遭受命运打击，但总是打扮得漂漂亮亮，一副满不在乎的表情，云淡风轻地处理各种难题，代表了当代都市女性的一种力量感；董家希面对强势的妈妈，依然坚持自己的戏剧梦想。她的爱情观也是非常现代的，在事业与爱情的选择中，她会毫不犹豫地选择事业。

综上所述，在我们目前这个飞速发展、变化剧烈的时代，情感满足是普通观众的观剧刚需，如何书写和安放情感更是剧集制作中不可忽视的重要问题。《故乡》中的这些尝试可以为其他都市剧制作带来很多启示。

（作者为中国社会科学院大学文学院教授）

# 《拿破仑》：在分裂中给出关于伟大和耻辱的完整画卷

柳青

86岁的老导演雷德利·斯科特的新作《拿破仑》过去一周陆续在英国、美国、法国和中国上映，影片争议巨大，风评两极分化。不断有历史学家非议“电影违背史实”，华金·菲尼克斯扮演的这个衰老、怪异、暴躁的“拿破仑”，伤害了诸多拿破仑崇拜者的感情。不夸张地概括，这部电影是带着冒犯色彩的，它对历史、对观众，以及对拿破仑，都是挑衅的。一位英国影评人调侃“雷德利·斯科特电影界的威灵顿”，威灵顿在滑铁卢击溃了拿破仑的军队，斯科特用电影瓦解拿破仑死后的威名。

## 成为符号的约瑟芬

电影开始于拿破仑目睹了玛丽·安东瓦内特被斩首。历史学家们说的没错，这个开场是“错误”的。按照史实，年轻的拿破仑没有机会见证皇后被砍头，他大概率是在尚未被摧毁的杜乐丽皇官花园里看到被推翻的路易十六遭批斗。在法国大革命爆发后来到巴黎的拿破仑，当时是24岁的青年，而电影里扮演他的华金·菲尼克斯，现年49岁，导演在拍摄现场没有对演员进行年轻化的化妆，于是观众看到年龄错位的拿破仑出现在错位的历史现场。

所以，讨论这部电影的“失真”和“歪曲”是多余的，导演在第一个场景就事先张扬地宣告了，这不是一部以还原或再现真实形象为目的的常规传记片。拿破仑出场时已经定格在他一生的终点——一个被欲望支配的枭雄，他是完成式的。这不是对拿破仑人生故事的叙述，而是历史观层面的评论和非议。

影片拍摄期间，导演曾对外宣称他要从约瑟芬的视角认知拿破仑。这是一个狡猾的老艺术家撒了模棱两可的谎。电影里不存在约瑟芬的视角，甚

至，约瑟芬根本失去了一个正常人物的主体地位，她自始至终是拿破仑目光下的所有物。电影的最后一个画面是空镜头上的字幕：拿破仑去世前说了三个词，法国，军队，约瑟芬。确切说，这部电影把约瑟芬彻底地符号化，她首先是情欲的对象，同时成为法国的象征。约瑟芬这个名字，被当作撬动拿破仑神话的支点，作为女人的她和隐喻着法国的她，都是拿破仑欲望的对象。这也不奇怪电影里的约瑟芬和拿破仑违背了历史中的“老妻少夫”，年过半百的男演员扮演青年得志的拿破仑，本该年长拿破仑六岁的约瑟芬却由年轻得多的女演员扮演。

电影里，在约瑟芬和拿破仑正式相识前，她亮相的形象是被裹在披风里的劫后余生的美丽女子走在满目疮痍的巴黎街头。这个画面既描绘一个具体的女人，放在电影上下文的语境中，又是高度隐喻的，指向大革命后陷于动荡中的法国。之后，导演把拿破仑追逐权力的上升之路和他与约瑟芬的情感轨迹进行了平行并置的对照。他在远征意大利途中给约瑟芬写过醋海波澜的书信，也在埃及战事中趁秘密返回法国发动雾月政变，电影对此做了移花接木的嫁接，造成一种错觉，仿佛他回国肃清保皇党和回家捉奸是一件事的两面。电影利用平行剪辑给观众众盖弥彰的暗示，这位伟人的围猎趣味和他的军政决策是互为表里的：他走到权力巅峰时，对约瑟芬说出“到你身边来”；他四方征战时在家书里写着，“纵然你放荡不羁，我依然被你的优雅所吸引，要回到你的怀抱”；以及，他和约瑟芬在官邸的每个角落相爱，仍无法得到一个“继承人”，离异后的约瑟芬抱着拿破仑的私生子说出，“为了你，我付出了多大的代价。”这台词字面说的是“儿子”，弦外之音更在“儿子”之外。拿破



电影《拿破仑》剧照

## 重述拿破仑的故事是困难的

雷德利·斯科特导演在不止一次的访谈中表达了对拿破仑的“厌憎”，他拍摄《拿破仑》，不是出于“热爱”，而是为了表达愤怒。他对拿破仑的“非议”，当然也是可以非议的。然而在指责斯科特在创作中放纵自己对历史人物的

“私怨”、在解构中滑向历史的虚无时，也有必要意识到，在当代欧洲的语境里，要重述拿破仑的“真实人生”是非常困难的。

围绕着拿破仑的叙事，在20世纪的欧洲经历过倾覆。

1921年，法国艺术史学者艾利·福尔发表了《拿破仑论》，表达出渴望一个超人英雄来统一战后裂变的欧洲。他无法否认拿破仑掀起的战争，指出“他的事业是不道德的，因为它打破了一个时代所有的社会习俗，它使整个世界陷入战争、荣誉、苦难和幻想的深渊。”但他无所保留地赞美：“他以自己的方式达到其权力的极限，走向一个他所看不见，我们也看不见的目标。”六年后，法国导演阿贝尔·冈斯执导了电影《拿破仑》，这部长达330分钟的电影至今仍是关于拿破仑的最好的传记片。冈斯花了大量的篇幅描绘拿破仑的少年时代，并且把叙事侧重于他在法国大革命时期的经历。剧作试图去解释“一个一无所有的赤子为什么主动选择追逐权力”。扮演拿破仑的阿尔伯特·迪阿多内是个极为英俊的年轻人，他用隐忍的表演把拿破仑塑造造成一个男版的贞德，是为了法国和法国人的命运而赴汤蹈火的苦行僧。这部电影结束在拿破仑远征凯旋、即将登顶权力巅峰时，在衣衫褴褛的法国军队队伍中，他被视为“人民的英雄”。导演冈斯在这里让拿破仑面对欧洲的群山说出：“这样，欧洲就只有一个民族，并且任何人在任何地方旅行，总是觉得自己是在共同的祖国里。”这个细节严重违背史实，事实上，这是拿破仑经滑铁卢兵败被流放至远离大陆的圣赫勒拿岛上，他写在回忆录里的一句话，谈论的是远征俄国——那是一场侵略战争，并且可悲地惨败。

1927版《拿破仑》上映20年后，欧洲经历了第二次大战，那位把欧洲拽入深渊的德国人，视拿破仑为偶像。这直接导致二战后，欧洲从政治到文艺界对拿破仑的“叙述”显得谨慎且为难。库布里克导演狂热崇拜拿破仑，他声称“拿破仑的每一场战役都如优雅的芭蕾舞”，他一生最想拍出来的电影是拿破仑的传记片，但他的立场和他的剧本最终被制片厂决绝地否定了。

1966年，俄罗斯导演邦达尔丘克把托尔斯泰的小说《战争与和平》改编成电影，获得巨大声誉。由于电影受限于时长，小说中正面描写拿破仑进军和败退莫斯科的内容被缩减。几年后，邦达尔丘克拍摄《滑铁卢战役》，可以看作在托尔斯泰小说的框架里续写拿破仑的形象，延续了托尔斯泰对拿破仑的评述：“人们个别意志的总和，造成了革命和拿破仑，只是这些意志的总和，先容忍了他们，后来又毁灭了他们。”在史诗中，历史的要点集中在英雄人物的身上，在人民的时代，这种历史是没有意义的。”

无论赞美或质疑，不同时代的艺术家们构建“拿破仑”的过程中总是矛盾的，他们在赞美时不得不警惕或掩饰他的残酷行为，他们在质疑甚至讥讽时，却无法否认他一生壮烈的底色。这种矛盾性延续在斯科特导演的《拿破仑》中。他可以让男主角在桌布下爬向约瑟芬，把他塑造成匍匐于权欲膝盖下的小丑，但是当画面转向冰雪覆盖的奥斯特里茨战场，画面背叛了导演——特写镜头下的拿破仑残忍地主导着流血漂橹的场面，但这一幕流露了不道德的黑暗。与其说电影里的拿破仑在小丑和英雄之间分裂，不如说，作为艺术家的雷德利·斯科特才是分裂的，他恨他的拍摄对象，又无法不欣赏他。

这份同时存在于艺术家及其创作对象中的不可调和的矛盾，造就了电影《拿破仑》特殊的观感：它在分裂中给出了关于伟大和耻辱的完整画卷。