

《繁花》 與當代中國電視劇生產

● 張楊思頤

一 「上帝不響，像一切 全由我定……」

「書的名字想好了伐？」

「沒想好。不過第一句是，獨上閣樓，最好是夜裏。」

上面的對話出自王家衛導演的電視劇《繁花》開場片段。這個題為「引子」的段落被置於《繁花》第一集正片之前。在「引子」第一個鏡頭中，男主角——上海演員胡歌飾演的阿寶（寶總）快速攀上螺旋狀的樓梯。下一個鏡頭，寶總走進一間堆滿書籍的屋子，看出房屋主人是個作家，便主動與之交談。這位不具名的作家由《繁花》原著作者金宇澄本人飾演。而上引兩句台詞便出現在二人對話的末尾。聽完作家回答的寶總笑了笑，寫有「第一集」的字幕卡出現在畫面上，隨後正片開始。

為甚麼王家衛要在全劇開頭讓劇集主角與原著作者在「引子」中相遇？思考這個很難找到標準答案的問題，一定程度上有助於理解王家衛改編原著小說的策略。

讀過金宇澄原著的觀眾不難發現，在內容上，電視劇《繁花》與原著小說大相逕庭。原著小說有阿寶、滬生、小毛三個主角；而在電視劇中，阿寶（或者說寶總）成為串聯全劇敘事的核心角色。小說中，上世紀60至90年代上海市民生活的方方面面在各條敘事線索的交織下得到細膩而不失整體性的呈現；而在電視劇中，寶總90年代在商界奮鬥的歷程構成主線，上海的其他維度都是在與這條主線的交互中才能得到呈現。喧鬧的視聽與敘事（特別是前四集）似乎也與寫有一千多處「不響」（上海話中「無語」之意）的原著迥異^①。這樣大刀闊斧的改編自然引起許多原著讀者的不滿。2023年12月起，共三十集的《繁花》在電視及串流媒體平台播出後不久，許多「原著黨」觀眾批評王家衛的改編不貼合原著，是對原著的「魔改」。

此類批評固然可以理解但稍顯偏狹，遮蔽了文學作品影視化改編的多樣潛能。觀眾在批評電視劇不符合原著時其實都持有一種未經仔細審視的預設觀點：對原著文本的還原程度是評價文學作品影視化改編的根本甚至

唯一標準。然而，影視作品和文學文本的傳播與接受基於完全不同的媒介。影視作品以影像、聲音激發觀眾的感受，文學作品借助文本的形式、內容對讀者施加影響。觀眾／讀者與兩種不同媒介互動的經驗無法互相還原。在這個意義上，所有改編自文學文本的影視作品必然涉及影視創作者自身在原著基礎上的創作。

電視劇《繁花》的「引子」由此似乎可以看成王家衛對「原著黨」觀眾的預先回應：導演讓原著作者本人出馬向觀眾「保證」，儘管劇集徹底改造了小說的敘事結構與角色關係，儘管劇集參考的文本不只是金宇澄的小說^②，但其改編和創作都得到作者認可。不過，這種闡釋依然試圖為文學作品影視化改編尋找某種穩固的權威作為評價依據，而這仍然限制了理解與感受《繁花》影視化改編的潛在可能。

字幕卡打出「引子」二字之後展示了全劇第一個鏡頭：身着黃色外衣的阿寶迅速攀上螺旋狀的樓梯。觀眾還沒來得及看清楚，阿寶的身影便躡出畫框，然後畫面切換到下一個鏡頭。此時，衣冠楚楚、身着黑色大衣的寶總身處鏡頭中央，雙手提着手禮背對鏡頭緩步走入房間，與作者金宇澄相遇。細心的觀眾大概會注意到王家衛通過剪輯，在「引子」段落的時空構建上耍了一個小花招——阿寶爬樓梯的鏡頭與寶總走入房間的鏡頭乍一看在時空上是連續的，但角色的衣着與手中的道具表明這種時空上的「連續性」只是剪輯造成的「假象」。在爬樓梯與走進房間的兩個鏡頭之間，阿寶變成了寶總。

「引子」中寶總與作者偶遇的地點就是正片中他初次拜訪經商導師爺叔（游本昌飾）的住所。儘管在劇中寶總

與作家相遇的時間並未得到明確交代，但結合劇情、地點與寶總的穿著不難推測，他與作家的這次相遇極有可能發生在全劇主線故事結束之後。劇集末尾，寶總與爺叔因理念不合分道揚鑣，寶總重訪故地可能是為了尋找與爺叔的回憶。在此基礎上，就可以對「引子」與正片的關係給出另一番闡釋：劇集的正片部分，可以被理解為寶總在與作家相遇後向其回憶往事，那些由胡歌朗讀、串聯起時代背景與角色經歷的旁白，既是面向觀眾的敘述，也是在對劇中的作家回憶往事。在王家衛構建的劇集影像時空中，似乎是寶總的回憶啟發了作家，並為他完成小說《繁花》提供了素材。角色與原著作者的关系由此發生了顛倒。但這並不意味着王家衛的改編無視作者創作的原著文本。

劇中那位尚未完成寫作的作家，儘管由金宇澄本人飾演，但不能直接將他視為現實中的金宇澄。《繁花》原著中，金宇澄在「獨上閣樓，最好是夜裏」這句話前面實際上還寫了下面這句似標題又不是標題的句子：「上帝不響，像一切全由我定……」這難道不正是金宇澄本人的創作宣言嗎？這句話中的「上帝」大概並非宗教信仰中的「上帝」，而更接近斯賓諾莎（Baruch Spinoza）在其著名宣言「神即自然」（Deus sive Natura）所表述的那個唯一實體。而句子中的一個「像」字精準地抓住他作為創作者與「上帝」或者說「自然」的互動關係：在作者意識到「像一切全由我定」並將這種理解付諸寫作實踐時，也改變了不響的「自然」本身，然而他的創作實踐事實上仍然在與「自然」的互動關係中，因而仍然在「自然」內部，只能「像」一切全由作者定。小說作者的創作實踐在這個意義上不是對客

觀實體或者說「自然」的再現與復原，而是在「自然」之中促成「自然」生成（becoming）的動力。「上帝」不能完全決定作者的寫作，而作者也不真的是決定一切的「上帝」。

在《繁花》的原著小說中，如下面引文這樣的句子數以千計^③：

阿寶對蓓蒂說，乖囡，下去吧，紹興阿婆講了，不許爬屋頂。蓓蒂拉緊阿寶說，讓我再看看呀，紹興阿婆最壞。

角色對話的直接引語不用引號，而僅僅使用逗號與其他句子作區隔。這就為讀者構建了一種獨特的閱讀效果，作者的敘述與角色的語言在小說的文本內部呈現出平等的樣貌，無法僅僅通過引號等符號和形式來區分彼此，但由於引語中的人稱保留了直接引語的樣貌，角色引語與作者敘述之間的分界線不像自由間接引語（free indirect speech）那樣難以與作者敘述分別開來。金宇澄與他筆下的角色，始終在以平等的身份相遇、對話。

在電視劇《繁花》中，王家衛延續了他在《花樣年華》（2000）等作品中的改編—創作手法，不時在關鍵段落引用《繁花》小說文本中的句子，以字幕卡的形式插入劇集的影像—文本之中。這種做法讓小說文本脫離原著語境，在與劇集敘事語境及影像的交匯中獲得全新的感受與理解可能。可以說，王家衛堅持自己創作習慣的同時，亦在影像創作層面向金宇澄獨特的語言風格致敬。在此基礎上重看電視劇《繁花》的開場，就不難發現王家衛構建的「引子」，實際上在形式和內容兩個層面用影像重新敘述了小說開頭那句「上帝不響，像一切全由我定……」

「原作」在二人對話的場景中尚未完成，而剪輯構建的連續時空體驗，亦不聲不響地暗示了阿寶與寶總之間的斷裂與連續。作為「上帝」的原著小說「不響」，而寶總與作家的相遇則構成了「像一切全由我定」的重述。角色與作家關係在影像中被顛倒，既不是對作家地位的貶低，亦不是對改編者地位的拔高，而是呈現了這樣一種事實：改編者具有創作的自由，但這種自由的可能性條件恰恰是改編者與原作的相遇和對話。「像一切全由我定」已經表明，忠於（faithful to）原著的改編，不是忠於文本字面意義、內容和所謂作者原意，而是忠於原著文本潛在的意義、情感、感受可能性，並盡力為讀者和觀眾呈現出一些原著文本內部難以察覺，只有在同改編作品的並置、比較中才能被把握的潛在意義空間、感受效果。

王家衛在《繁花》劇集的宣傳短片中直言，他的改編就是要用「響」來補足原著中那一千多處承擔着小說文本幾乎所有表意與感受豐富性的「不響」。至少在改編策略的選擇上，王家衛尊重金宇澄原著，也忠於自己。

二 女性角色的構建與情感互動

在中國內地的互聯網社交平台上，有一部分持女性主義立場的觀眾指責電視劇《繁花》對男主角寶總與諸多女性角色的關係構建，沿用了韋小寶式一男配多女模式，但這樣觀念化、概念化的批評或許遮蔽了《繁華》最出彩的維度：用影像與文本構建溢出觀念與思辨的經驗與感受。

女性主義、女性題材影視作品無疑是當代全球（自然包含中國）輿論



寶總偶遇作家（圖片來源：騰訊視頻截屏）

場與文藝實踐中的熱點。但是，特別在最近十年中國電視劇生產與創作實踐中，對女性、對男女關係的呈現很難說足夠出色。儘管女性主義、女性題材影視作品的數量愈來愈多，十多年來在《潛伏》（2008）、《山海情》（2021）、《漫長的季節》（2023）等國產精品電視劇中，也能看到個別較為出彩的、超出既定觀念限制的女性角色，但不可否認，女性角色的豐富潛能並未在當代中國電視劇影像生產中被完全展現。

一定程度上，當代國產影視作品對女性角色多樣生命體驗和可能性的呈現，甚至未必比「十七年」（1949-1976）的社會主義電影出色。在當時的影像生產中，女性的生命經驗、能動性可以被置於各種各樣的社會關係中得到呈現：女性可以是劳模（《黃寶妹》，1958），可以是戰士（《戰火中的青春》，1959），可以在家庭內外積極爭取平等（《萬紫千紅總是春》，1959）……而真正建基於女性視角，讓女性角色獨當一面的當代國產影視作品在數量上還太少。大量女性角色被置於庸俗化的愛情關係中。不少試圖拓展新表達可能的女性主義作品又

往往在挑戰、對抗傳統父權制觀念和思想的過程中，潛移默化地接受了父權制的思維模式，僅僅從女性與男性的二元性別對立關係來理解女性自身，用觀念化甚至基本上是模仿男性角色塑造模式的方法來構造「大女主」，而圖示化、概念化甚至展示角色的所謂「主體性」，恰恰錯失了女性經驗在影像構建中的豐富潛能。當然，這並非只是中國影視作品生產要面臨的難題。《芭比》（*Barbie*, 2023）這樣基本僅在思辨與觀念層面，以無害、安全的方式嘲諷父權制與資本主義的女性題材電影能在全球電影市場收穫票房、樹立口碑本身就說明，女性題材、女性主義影像的構建在全球範圍內仍然任重道遠。

而《繁花》恰恰為中國乃至全球的觀眾都提供了極為豐富且具有生命力的女性群像。確實如部分女性主義批評所指出的那樣，《繁花》裏三個主要的女性角色玲子（馬伊琍飾）、李李（辛芷蕾飾）、汪小姐（唐嫣飾）的形象，很大程度上是在與男主角寶總的互動特別是情感互動關係中被構建出來的。前述觀念化的批評忽視了劇集對這三位女性角色的呈現其實也

包含了很多寶總無法囊括的向度。玲子、李李、汪小姐與寶總產生情感糾葛並不意味着她們依附於寶總。在劇集中，寶總事實上並不能填滿這幾位女性角色生活的全部空間，她們在與寶總的情感互動之外都保有自己獨立的生活領域。對汪小姐而言，她與商業合作夥伴范總、魏總，直屬領導金花（吳越飾）以及工廠工人的互動，都是「排骨年糕」（汪小姐與寶總談生意時必吃的傳統小吃）之外構成她生命經驗與能動性的必要組成部分。李李則自始至終牢牢把握着自己生活與生命的前進方向，與寶總的交情並未讓她喪失自身的獨立性，她從沒有因寶總而停下自己的腳步。

最特殊的是玲子一角，在劇集的前半段，她在經濟層面確實很大程度上依賴寶總。寶總在第一集遭遇車禍後，她還幫助寶總墊款還賬，之後也應寶總的要求盡力幫助汪小姐擺脫工作上遭遇的麻煩。玲子似乎真的把寶總設置成她生活的中心。但是，玲子種種看似為寶總犧牲自己的行為恰恰是其主體性的獨特實踐。在第十六集的東京閃回段落中，玲子表面上只是把虛無的「運氣」借給寶總，就「空手套白狼」，從寶總那裏獲得了貨真價實的飯店「夜東京」。但玲子在東京的所作所為絕不僅僅能用借「運氣」給寶總這一件事來概括。她用實際的陪伴與行動幫助初來乍到的寶總按時與日方人士見面，完成第一單外貿生意。在劇集中，玲子對寶總的付出從來都只是為了證明自己的真情與真誠，當意識到與寶總無法修成正果後，玲子果斷還完自己的「欠債」，獨自闖蕩江湖。

更難能可貴的是，《繁花》在呈現女性角色時，並沒有將她們塑造成觀念化的「大女主」，或者依照男性的

模樣塑造女性，反而毫不避諱在影像和敘事層面呈現這些角色在現實生活關係中的缺陷與局限，使得這些女性角色的形象與觀眾真實的經驗互聯，及物又及身。玲子兼具利己與樂善好施的維度，汪小姐兼具直率與略顯幼稚的天真，李李兼具工具理性和赤子之心。即便是相對次要的女性角色，也在王家衛的影像中展示出自身的尊嚴與生命力。插足陶陶婚姻的小阿嫂、一心想往上爬的小江西、為私利舉報同事汪小姐的梅萍、檢舉爺叔的金花，在一般國產電視劇編劇與導演的手中恐怕都會淪為扁平、趨同的反派形象；而在《繁花》中，這些形象都顯現出可以被觀眾理解、共情的可能。小阿嫂的情感需求正當且美好、小江西擺脫命運束縛的進取心至少真心實意、梅萍的自尊本就不應該被主角無視，而金花對制度與原則的堅持顯露出不可詆譟的英雄氣概。

《繁花》總是將角色置於關係之中，特別是在「情」這一特殊紐帶中呈現。「情」婉轉曲折，難以用「愛情」、「友情」等更加明確的概念囊括，描述的是一種帶有古典文學氣息的關係與體驗。而王家衛圍繞「情」展開的影像與聲音構建，都是使《繁花》角色塑造與影像表達得以在觀眾體驗層面落地的關鍵媒介。演員用上海話唸台詞便是最突出的例子。對上海本地觀眾而言，這些熟悉的言語就是日常生活本身，至於聽不懂吳語的外地觀眾，亦能從演員講上海話的音色、音調、語氣、節奏、響度中，直接體會溢出台詞與影像表面的情感與力量。第十集中進賢路上玲子、葛老師、陶陶、菱紅四人互相用上海話撕破臉皮、拆台對罵的段落，在視聽調度、表演、文本層面都堪稱近幾年來國產電視劇中最優秀的片段。這一段落裏四個角



進賢路上的爭吵（圖片來源：騰訊視頻截屏）

色在話趕話中同時破壞和證實四人友情。這些虛構的影像解釋了真實的生活本身。

三 影像拜物教與情感以外的維度

在中國內地，《繁花》的收視和口碑都獲得成功。《繁花》完播近一周後，到上海黃河路「打卡」參觀的人潮仍然一眼看不到盡頭，和平飯店門前亦一直排着長隊。在內地觀眾常用的電影評分網站「豆瓣電影」上，《繁花》的評分一路從剛開始時的8.1分上漲到8.5分。《繁花》無疑是中國電視劇生產史上重要的現象級作品。而王家衛的拍攝實踐也為中國影視產業培養了一批懂得劇集製作、生產的成熟流程的團隊。如編劇秦雯就提到，王家衛在劇本創作階段，就在思考與創作雙重維度上構思人物與空間的關係：「剛開始跟導演聊劇本的時候，見面他就問我：你覺得李李平時是站在至真園幾樓的甚麼位置望向窗外？」「當時還沒有故事，我們甚至

不知道至真園該有幾層，但後來我知道他其實是在用三維的方式，把我帶入到畫面中去。」④編劇要懂得實際製作，這在香港和美國的影視產業實踐中是基本要求，曾在香港無線電視參與電視劇編劇工作的王家衛自然也向內地電視劇製作從業者分享了他的經驗。

但是，批評的聲音一直存在。在《繁花》剛播出後不久，就有不少觀眾在網絡上批評《繁花》對上世紀90年代上海的電影化呈現過於浮誇，劇集中（特別是前四集）很多關鍵場景都出現在夜晚，似乎用「夜上海」代替了整個上海。故事主線聚焦在黃河路各餐廳的生意場，也不能整全、如實地呈現上海的多重維度。批評聲在電視劇播放到第十至十四集時一度減少。寶總與李李的雨夜互動，進賢路上眾人談話、對罵的場景給觀眾帶來的觀看體驗豐富而切身，改變了不少觀眾剛開播時的看法。但在最後幾集播出後，批評的聲音因劇集中一些關鍵情節的設計而再次增多。

在騰訊視頻平台釋出的幕後訪談中，王家衛指出，《繁花》對上世紀

90年代上海黃河路的視覺呈現，並沒有完全追求現實主義、自然主義意義上的還原，而是力求呈現黃河路帶給人們的主觀體驗：「也許觀眾在看我們的劇的時候，會認為某些場面太過繁華，那是因為我們要還原的是當時人，當時的感受。」^⑤王家衛指出了一個重要的事實，影像媒介不僅僅是信息中介，也直接參與構造現實。影像的建構性在這裏並不意味着被建構的影像之外有某種更為根本的真實性。觀眾實際上無法擺脫建構的中介（如影像、文本）來把握直接、真實的歷史，毋寧說這些中介帶來的體驗本身，一定程度上就構成觀眾所能直接把握到的那部分真實；摒棄這些中介，也必定會錯失真實的特定維度。因此，在實證層面批評《繁花》對90年代上海的呈現不符合歷史現實，缺乏說服力。

儘管批評《繁花》不寫實的觀點意義有限，這些批評意見卻也在無意識層面捕捉到了《繁花》影像與文本表達的限度所在。歷史「不響」，像一切由導演定。王家衛在積極運用視聽手法呈現個體真實經驗複雜性與豐富性的同時，也暴露出他的影像拜物教（fetish）傾向，這一傾向在《繁花》前四集與最後十集十分突出。王氏招牌的抽幀手法在剪輯中被不加區別、沒有層次地運用。此外，音樂亦鋪排過滿。在《繁花》第二十集以後，《再回首》、《偷心》等90年代的時代金曲被導演反覆使用。這些音樂第一次出現在劇集中時確實恰切地呼應了角色狀態，但當編導反覆用這些歌曲召喚觀眾的回憶、激發觀眾情感反應時，就有濫用之嫌。

第二十集之後，故事逐漸回歸所謂商戰主線，角色關係的表達被簡化，

敘事節奏出現明顯失調。第二十六集為了表現寶總對汪小姐情深意篤，在把商戰過度浪漫化、兒戲化的同時，也破壞了前二十集對汪小姐、寶總關係的呈現。寶總不惜破壞爺叔為他設計的後備計劃，而幫助此時已成為其商業競爭對手的汪小姐的情節設計，不管如何理解都顯得過於粗糙。無論寶總是想以幫汪小姐做生意的方式幫她，還是想以幫助來逼迫她徹底與他一刀兩斷，做到真正獨立，都不是深情，而是自戀（根據第二十七集情節，他就是想幫汪小姐）。王家衛對「情」之外人與人互聯的其他維度，特別是經濟、政治維度的呈現過於簡單。「情」彷彿統轄了一切，這是《繁花》的優點亦是其缺點。也正是由於過於重「情」，《繁花》最後兩集構造了一個看似失落但實際近乎「大團圓」的結局。李李、汪小姐、玲子都走上為自己鋪排的人生道路，寶總也抓到了時代的下一個轉折點。眾多角色關係轉變、斷裂所應具有的悲劇性力量被大大削弱。《繁花》在結局淪為完美契合主流歷史敘事的商戰童話。

藍祖蔚在採訪王家衛時曾詢問他執導的電影《2046》（2004）的標題是否帶有政治意涵。王家衛在坦承《2046》靈感確實來自政治語言的同時，迅速將話題轉移到「愛情」之上^⑥：

當初，我為甚麼要挑「2046」這個號碼呢？因為大家都說2046年前不變是很重要、很嚴肅的政治議題。問題是，第一，變或不變這個問題不是我們可以決定操縱的；第二，我們根本看不出改變的會是甚麼。所以我就用這個數字來講一個愛情故事，對每一個人而言，甚麼叫不變呢？我們如果很愛一樣東西，當然希望它不變；

或是已經失去了某樣東西，我們更會希望說它如果永遠不變會有多好呢！

所以我就創造了一個地方叫作「2046」，在那裏甚麼東西都不變。因為在愛情故事裏，大家最敏感也最在乎的事情就是：你會不會變？我們對愛人的承諾，不也一再保證着自己絕對不變？但你真的不會變嗎？電影從情人的變與不變出發，不也很有趣嗎？

王家衛看似躲閃了關於政治的問題，但他對愛情的強調事實上（也許他自己也沒有完全意識到）卻恰恰點出了政治與情感的隱秘關聯。哪些構成情動（affection）之可能性條件的畫面、聲音在影像與文本中呈現，哪些被消隱、刪除？正如法國哲學家朗西埃（Jacques Rancière）所指出的那樣，「感性的分配」（*partage du sensible*）就是政治本身^⑦。而《繁花》對一部分過去的忽視與另一部分過去的重視，某種意義上正是我們這個時代的症候。有趣的是，被《繁花》忽視的過去在去年另一部收視與口碑俱佳的國產電視劇《漫長的季節》中被置於中心情節。

以下是《繁花》結尾胡歌唸出的旁白：

過去無所不在。遇到過的人，發生過的事，組成我們的身體髮膚，呼吸心跳。生命之樹循環往復。我們知道自己在每個春天會開出甚麼樣的花，也知道秋天一定不會結出甚麼樣的果。但我們依然會期待下一個冬去春來。繁花似錦，赤子之心常在。人不響，天曉得。

而《繁花》正是一朵中華人民共和國前三十年與後四十年歷史張力在我們「身體髮膚」上開出的花。

註釋

① 關於金宇澄原著小說中的「不響」，張旭東曾有精要的描述：「某種意義上，整部《繁花》都是一種顧左右而言他的方式，通過種種『不響』記錄自己的經驗、表達自己的內心、發出自己的聲音。」參見張旭東：〈如果上海開口說話——《繁花》與現代性經驗的敘事增補〉，《現代中文學刊》，2020年第5期，頁6。

② 在電視劇《繁花》片尾的字幕明確聲明：「本劇部分內容來自木心先生著作《上海賦》（收錄於散文集《哥倫比亞的倒影》）；馮侖先生《野蠻生長》、應建中先生著作《故事中的紅男綠女》和《股市中的悲歡離合》，以上內容均已獲得作者或出版社同意。」

③ 金宇澄：《繁花》（上海：上海文藝出版社，2013），頁13。

④ 〈他們做了「難」而「正確」的事——電視劇《繁花》研討會側記〉，《文藝報》，2024年1月24日，<https://wyb.chinawriter.com.cn/content/202401/24/content73307.html>。

⑤ 〈繁花還原黃河路傳奇〉，騰訊視頻網。

⑥ 藍祖蔚：〈所有的記憶都是潮濕的：王家衛談文學與美學〉（上），載李惠銘、李沛然編，邵逸譯：《王家衛訪談錄》（南京：南京大學出版社，2022），頁218-19。

⑦ 這個法語概念有時也被譯為「感性的分割」。朗西埃（Jacques Rancière）在多部著作中對這一概念作出闡釋，以下引用他在《文學的政治》（*Politique de la littérature*）一書中給出的說明：「這種對空間和時間的分配與再分配，對地位和身份、言語和噪聲、可見物和不可見物的再分配形成了我所說的感性的分割（*partage du sensible*）。政治活動對感性的分割進行了重新配置。它向公共事務的舞台引薦了新的客體和主體；它讓不可見變得可見，讓那些曾經僅僅被當作吼叫的動物成為可聽的說話生靈。」參見朗西埃著，張新木譯：《文學的政治》（南京：南京大學出版社，2014），頁4-5。

張楊思韻 華東師範大學中文系中國現當代文學專業博士生