

## 花言峭语

## 金庸是一个故乡

## 早闻狄声

## 《如懿传》的时也命也

不知不觉，时间走到2024年，已是金庸先生诞辰一百周年，各项纪念活动已经开始，或者已经在路上，但每次到了这个时候，我们都要思考一个问题，那就是，金庸对我们为什么这么重要。

1955年，查良镛先生以“金庸”为笔名，开始武侠小说创作，首部作品是《书剑恩仇录》。三年后的1958年，香港峨眉影片公司，将他已经写成的《射雕英雄传》《碧血剑》改编为系列电影，从此，“金庸”既意味着小说，也意味着电影，既是文字和想象，也是影像和形象。不论是上世纪五十年代末开始的金庸电影时代，还是从七十年代末开始的影视共举时代，在他的小说还在不断被改编为电影的同时，香港的佳艺、无线、亚视，以及台湾的中视、台视，相继将金庸小说改编为长篇电视剧，我们所熟知的翁美玲版《射雕英雄传》，就出自这个时代，以及从上世纪九十年代开始的以内地影视公司为主的影视共举时代，只要是金庸小说的影视化，都会引起关注与争议。

金庸小说，为什么会受到这样热烈的欢迎？尤其是在内地，他的作品，为什么会被视为不能贸然触碰的经典？如果单从金庸入手，理

解起来恐怕有难度，倒是在我们把金庸和古龙放在一起进行比较的时候，会发现很多有趣的线索。

金庸生于1924年，古龙生于1938年，金庸是在三十岁的时候开始武侠小说创作，古龙是在二十出头开始写武侠小说的，两人开始武侠小说创作的年代，大致相近。1980年，内地的《武林》杂志，开始连载《射雕英雄传》，金庸小说进入大陆，稍晚一点，古龙小说也长驱直入。但他们获得的待遇，却绝不相同。

七十年代，在我们香港和台湾两地，古龙影视剧略占上风，但他的作品数量庞大，良莠不齐，尤其是中后期的一些作品，由弟子或朋友代笔，稀释了他成为经典的可能。更何况，他的“三观”时有不正，故事过于阴森诡异，主人公更看重个人意志的舒展，从不构想融入家国大义的可能。这种气质的区别，在七八十年代并不明显，所以，倪匡既能担任古龙电影的编剧，也是金庸电影的编剧。但在金庸和古龙进入内地后，他们的作品在气质上的差异，却被放大了。

金庸是正大的、圆润的、平和的，他甚至可以算是现实的，他最现实之处，不在于他书写的故事，而在

于他表达了中国人的性格想象，完成了中国人对性格理想的寄托。他在小说里书写叛逆，自己却圆润贯通，他歌颂流浪，自己却平静地扎根，金庸小说拥有的是江湖之形、庙堂之神。

而且，他完整地呈现了一个中国人的成长经验。在中国历史那种由不断改朝换代形成的循环中，中国人的生命体验，也通过一个相似的结构不断循环，每个人的体验，都会在下一代人身上反复发生和反复加深：每个人都要经历觉悟——崛起——参与——幻灭——退隐，在“见自己、见天地、见众生”之后，还多出一部——“见明灭”。尤其是他那些在时间人物上有连贯性的小说（《射雕》《神雕》《倚天》），更是将这种起伏参透、趋向虚无的过程描绘得淋漓尽致。

这种世界观，远比古龙完整和饱满。所以，与其说金庸是进入内地，倒不如说，是回到了内地。八十年代，时机成熟了，他回来了，并迅速和内地读者及观众达成一致，内地观众的视角和喜好，从此决定了金庸武侠剧（乃至武侠剧）的风格取向，取景得在名山大川，光线得明亮，色彩得鲜艳，情节画面得和谐。那之后

的武侠剧，都在贯彻“金庸美学”。两岸三地，在将金庸小说影像化的热情上，几乎达成了一致。但他的作品，也是最难改编的，几乎每个改编为影像的版本，都会引起激烈的吐槽。

不过，金庸作为一个品牌，是能容得下来自不同时代、不同改编者的变化的。一种风格取向占领视野，不但是因为它符合某种期待，某种风向，也因为包容，容得下各种理解，也容得下扭曲、篡改、借光、跟风、仿制，因为，这些理解、扭曲、篡改、仿制，最终也会变成这种风格的一部分。古龙是这样，金庸也是这样。他们的风格、品牌、美学趣味的壮大，和它本身的强大有关，也和这些衍生物的强大有关。只要这种风格（品牌、趣味）成为一个账户，此后任何与它有关的行为，都是往这个账户里进行存储。

所有的武侠故事，也莫不如此，它是我们的故乡，假如出一个幽深美丽的过往，不变，不动，似乎已经进入了永恒，却也容得新新时代的参与和震荡。

韩松落  
作家

## 钱眼识人

## 多么幸运地长大了

香港电影金像奖刚刚颁完，如我之前的预测，很可能影帝还是梁朝伟，而呼声很高的林保怡，能够入围就已经是“影帝级”的嘉奖。我唯一没有估到的是刘嘉玲的出现，直接把老公从“好演员”梯队拉到“伟大演员”梯队，面对“伟大”，争议就相形见绌了。在所有的奖项中，我颇“不平”的是，最佳影片居然给了《毒舌律师》而不是《年少日记》，前者的票房是入围电影里最高的，但本质上它依然是一个大爽片，在影像、叙述结构上没有什么太多的追求，反而对于情绪输出、演员状态投了更多的注。

《年少日记》没有拿奖，并不影响它的“最佳品相”，我这里有一些个人的解读，有机会还是安利给大家。片名中的“日记”是一个跳楼的10岁少年留下来的，所以，日记也是遗书，这是他为数不多且真正起

效的控诉。在片中，还有一篇疑似遗书的文章被校工发现在垃圾桶里，因而引发了男主角对记忆、自我的探寻。如果没有文字的书写，可能还有很多人毫无察觉的悲剧发生。文字，在片中代表着“沟通”和“表达”的需求，是被放在神圣的地位。

当我们走进学校时，如何写作文，本身就是教育的一部分，讽刺的是当我们好好说话，好好写字时，绝大时候又没有机会和勇气去表达内心的纠结、忧伤甚至痛苦。这让我想起姜文在《邪不压正》中和廖凡的调侃，正经人谁写日记啊，那是“不要脸”。闭嘴，成了很多对少年，还有成年人的“警告”，如果要写，就写一些正确而乏味的东西吧，里面没有“自我”。

跳楼的少年叫郭有杰，活下来的弟弟叫有俊，他们的父亲，歌手郭

中基饰演的暴君曾经直接讽刺大儿子，你是垃圾，什么都不会，就是长得靓仔一些，你应该叫有俊。结果一语成谶，弟弟在哥哥活着时是好好读书的，哥哥发生意外之后，他也没有那么“杰出”了，打游戏、吸烟、打架……很讽刺啊，他也差不多就剩一张俊脸了。所以更大胆的解读是，一个男孩从来都是两种人格在纠缠，一个被期待、嘉许；一个被嫌弃、斥责，但不管哪一个，都不是快乐、完整的，哪一个活下去都是抱着残缺的碎片成为鸡零狗碎，远离完美的大人。

少年跑到天台上对自己喊话“你就是垃圾”，导演给了不少背影的特写，人物就在画面正中心，很容易就让人想到杨德昌导演的《一一》（2000年），两部影片都有一张红底色调的主海报，对比看让人唏嘘。24年前男孩背对观众，想的仅仅是自

己已经老了，不想长大；24年后，他转过来了，一脸悲色地垂下了头，心死身灭。

看完《年少日记》，我当然知道绝大多数不快乐的小孩最终还是长大了，悲剧虽然是小概念，但那种受挫感、恐惧感是普遍现象，很多遗憾和伤害再也没有机会在当时得到及时的救助，从这个角度来说，小孩们是一次次地丢弃掉一部分自己，或多或少，成为大人竟然是靠幸运的玄学。丢自己的动作是在稀里糊涂中完成的，谁也不知道它距离反噬的力度到底有多接近。我们感谢这种幸运，与此同时应该努力把这份幸运捏在一起，成为确定的爱的铠甲，穿在我们的小孩身上。

钱德勒  
媒体人

## 情人看剑

## 当熊猫阿宝变成爷叔

似是故人来，八年后熊猫阿宝重返银幕。岁末年初《繁花》里已经有一位阿宝出尽风头，熊猫版阿宝在宣传造势时也要借他的东风。须知《繁花》小说正式发表于《功夫熊猫2》之后，而熊猫阿宝上一次露面已是2016年的事，正所谓此一时，彼一时。当然二者并无可比性，不过是凑巧因为阿宝这个名字，才有这番因缘际会。

没想到的是，在这部动画新片里，阿宝已经摇身成为爷叔——它要寻找继承人。选来选去，谁也瞧不上眼，自觉阿宝无敌，阿宝最棒。此时它已经步入人生后半段，英雄之旅已然完成，其精神状态可说是波澜不惊，风吹不动，就像中年郭靖步入下一个“神雕”故事，如果没有新人加

入，他的故事似乎再无讲述的必要。电影的做法，是为它安排一个终极敌人魅影妖后，及其徒弟狐狸小真。

不少人认为这类动画电影最美的谢幕是在《玩具总动员》第四部。以为故事讲到尽头，难有新意，谁知最后一部依然让人落泪交加，关键原因，还是故事本身的人物关系牢靠，人类与玩具之间，玩具与玩具之间，无数排列组合，一次次反观自我，直面内心，又一次次人间清醒，挥手告别。这样来衡量的话，熊猫阿宝其实势单力薄，因为它的成长说到底是一个人的战争，沿途所经历的亲人、师父、伙伴，乃至敌人，都是以正向或反向力量来推动它前行进步，直至抵达“神龙大侠”这一至尊称号。如你所知，当孙悟空成为

斗战胜佛，也意味着它告别丰富多彩的战斗生涯，那个最宝贵的天不怕地不怕的泼猴就此消失了，熊猫阿宝一旦成为爷叔，也是类似情形，一路成长经验化为满口心灵鸡汤，已有倚老卖老之嫌，以致被接班人狐狸讥为灵魂导师。

实在有些勉为其难，这部告别作只能虚张声势告诉观众，阿宝这次面对的，是史上最强反派。到底有多厉害，就像是武侠小说里练就吸星大法的怪客，把所有天下高手的功力悉数劫取。魅影妖后的形象让人不安，一个变色龙蜥蜴精，冷血阴鸷，没有正常情感，虽然也为它设置了一段不无凄凉的成长史，但也仅止于交代其无情之由来。电影被人诟病相当于一道预制菜，也在

这些主要人物的设定过于套路，套路不要紧，问题在于它们仿佛空心人，无情而已，她的神通其实也不堪一击。不称职的大反派，难以照见主角的光彩与瑕疵，便形同无效人物。

说了这么多反派的戏份，实在是因为此刻的阿宝乏善可陈。所有人在妖后面前输得彻底，但是爷叔力量大，仅凭一根法杖就能拯救天下，绝地反攻的终极大战，也过于潦草。其实不如就把电影视作阿宝谢幕的一场嘉年华表演，过去所有精彩角色最后集体亮相，济济一堂，宾主尽欢，也是说与观众缘分已尽，就此别过。

长风新  
媒体人