

■ 锐观察

《菜肉馄饨》：

一碗海派电影的新汤旧酒



《菜肉馄饨》剧照（图源官方微博）

孙雁冰

百年光影，海派回响

要理解《菜肉馄饨》的海派属性，我们不妨回顾上海和电影的百年情缘。上海是中国电影的发祥地——1896年8月，上海徐园放映了来自外国的风光纪录片，让国人第一次接触到电影这门新兴艺术；1913年，在上海诞生的中国家庭新剧《难夫难妻》，更是正式揭开了中国电影故事片的序幕。

海派电影历经百年发展，自成开放性与创新性。20世纪30年代，《乌鸦与麻雀》《一江春水向东流》等创造了彼时的“票房神话”。50年代中后期，随着“百花齐放、百家争鸣”的文艺方针，海派电影迎来新高峰，谢晋导演的《女篮五号》在清一色的工农兵题材中脱颖而出，展现出别样的都市气息。

20世纪80年代是上海电影制片厂的黄金时期，1982年初谢晋导演的《牧马人》和年末吴贻弓导演的《城南旧事》，几乎横扫当年国内所有重要奖项，被电影界戏称为“红烧头尾”。这一时期的上海电影，在保持地域特色的同时，将目光投向了更广阔的人文视野。

从20世纪90年代至21世纪，传统意义上的海派电影日渐“希声”，但上海这座城市始终是银幕上不可或缺的风景，海派文化的阴柔性、开放性、包容性已悄然泛化，影响着更多电影创作。2021年，《爱情神话》横空出世，山西籍导演邵艺辉用沪语对白和咖啡馆、弄堂阳台，重构一种精致、节制、略带自嘲的都市质感。随后推出的《好东西》即便不再用沪语表演，也意外地实现了地域性与普世性的统一，引发了关于“新海派”的美学讨论。

《菜肉馄饨》的出现，既乘着“新海派”的东风，也是传统海派电影的叙事题材和表现形式的某种回归。

群像新篇，暮色生情

银幕上的“海派”群像向来丰富——石库门亭子间的人间烟火、外滩万国建筑群里的觥筹交错、陆家嘴写字楼中的职场浮沉，众多耳熟能详的角色共同构建了“海派”特征——精明而不刻薄，务实而不失浪漫，在时代洪流中恪守生活尊严，在方寸之间活出各自的体面与韧性。

《菜肉馄饨》为“海派”群像完成了新时代补充。电影将镜头对准了老年群体，聚焦他们的情感生活。丧偶的老汪前往人民公园相亲角，本意替儿子征婚，却意外结识了美琴、老金和阿芳，四人一起吃饭、跳舞、喝下午茶，学会放松自己与享受生活的过程中，老汪也和美琴渐生情愫……

上海是中国老龄化程度最高的城市之一，60岁以上人口超过三分之一。这代老年人亲历了社会数十年的深刻变迁，拥有较强的自主意识与传统观念并存的复杂特质。于是，单身老年群体的再婚再爱问题，已经成为当下上海城中的一个热点民生话题。

电影敏锐地捕捉到这一社会现象，正视了单身老人的情感需求——他们并非只是孤独或需要被照顾的对象，而是依然拥有爱与被爱权利的个体。电影还通过老金利用相亲角寻找伴侣的情节，既微妙地呈现了社会对老年人重新建立亲密关系的隐性排斥，又诙谐地激发了观众对“老不正经”这种污名化标签的重新审视。

更有趣的是，作为电影艺术作品的《菜肉馄饨》，其真正谋求的是观众在情感上对单身老人再婚再爱的认同。一旦老汪们在银幕上成功实现再婚再爱且获得观众认同，便相当于用

弄堂深处，锅铲声起，一群上海演员用吴依软语烹煮着一段都市黄昏恋，恰如一碗菜肉馄饨，馅料熟悉，味道依旧，却隐隐缺少了几分惊喜。

退休工程师老汪穿着熨帖的格子衬衫，坐在窗前与幻觉中的亡妻素娟对话，他每周六雷打不动等待儿子回家，只为给儿子煮一碗亲手包的菜肉馄饨，这便是沪语电影《菜肉馄饨》的开场。影片中，周野芒、潘虹、茅善玉、陈国庆、王琳，这些熟悉的上海面孔讲着一口又糯又嗲的上海话，镜头游走于长乐路、永康路、东平路那些充满风情的小马路，共同调制出当代“海派电影”的新滋味。

艺术的手段完成了一次观念上的民生宣教。

从这一点来说，《菜肉馄饨》深得海派电影关注当下、敢于革新的精髓。

馄饨虽暖，火候未足

尽管《菜肉馄饨》选择了一个绝佳的题材，触及了深刻的老年情感问题，却在艺术表达上显得力有不逮。

老汪作为因为思念亡妻而产生幻觉的痴情男人，其情感转变的心理轨迹本该是影片的重头戏；美琴发现老汪服用精神类药物后内心的纠结与担忧，本应是值得展开的线索。然而这些值得大写特写的戏剧性段落，连同它们的解决过程，都被影片一笔带过。而老金和阿芳因一张街头拥抱照片引发的次要矛盾，更是与主线若即若离，仿佛仅为活跃气氛而设，顺便作为片尾的彩蛋。至于老汪儿子对父亲情感生活的态度转变，以及他与美琴女儿为何产生交集等支线，则完全被忽略或随意安排。

说透矛盾、解决矛盾的过程才是老年人情感生活的深水區，电影却选择绕道而行，不仅规避了财产、子女态度等现实因素，就连当事人自身是否受困于传统观念的内心挣扎也未能深入挖掘，导致整部作品“不够味、太嗦”。

除了故事本身的缺陷，电影的表现手法也留有遗憾。

亡妻素娟在片中仅仅作为被回忆的客体存在。她以幽灵形象出现，似乎只为向观众强调老汪的深情——老汪不愿痊愈是因为害怕再也没见到亡妻。这种安排虽能减少观众对老汪开始新恋情的心理抵触，却牺牲了角色立体化的可能性。

笔者认为，何不把亡妻处理成老汪内心矛盾的外化？通过她体现老汪面对新感情时的内心波澜，充分展现其在传统观念与真实情感间的挣扎。以潘虹与周野芒的演技，一定能让这种“精神分裂”演绎得有血有肉。

同时，亡妻的设置本身也蕴藏着

更大的戏剧潜力。若影片开局不直接告知观众老汪妻子已逝，而是采用悬疑手法，通过视角变换让观众自行“破案”，戏剧张力必将大增。

影片结尾，老汪与儿子、新朋友围坐一桌，一起包菜肉馄饨，随着热气腾腾的馄饨上桌，所有矛盾仿佛随之消解。菜肉馄饨固然是上海人的情感符号，但反复强调这一意象，反倒失了含蓄美，加之众多沪上名人的“亮相式”客串，让影片里外都停留在“包饺子”式的团圆套路中。

这种和谐结局回避了老年情感的真实困境。虽能带来片刻温馨，却削弱了作品的现实主义力量。真正的老年情感问题涉及财产、子女关系与社会偏见，是一场需要精心烹制的“大宴”，绝非一碗馄饨所能简单化解。

综合来看，《菜肉馄饨》如同上海老字号的新品：滋味传统，用料扎实，却少了些惊艳的创新火候。它证明了海派电影在当代的生命力，也提醒我们，海派精神的本质不仅是怀旧，更在于直面现实、勇于创新的艺术勇气。

在石库门的炊烟与陆家嘴的霓虹之间，上海的故事仍在继续，我们期待未来的海派电影，能如这座城市本身一样，既承袭市井烟火的人文关怀，也具备直面现实、解构现实的勇气，端出更多味道醇厚、火候十足的精彩之作。



《菜肉馄饨》剧照

《唐诡3》确实唤起了不少观众对于传统文化的热爱。在播出“旗亭画壁”这一案后，很多人猜测故事里三位诗人的历史原型是谁？“旗亭画壁”乃一典故。说的是大唐诗人王昌龄、高适和王之涣在酒肆畅饮，席间命歌女唱曲。在诗歌的国度，但凡有诗人的诗作问世，立刻会被谱曲传唱。三位诗人雅兴勃发，比赛谁的诗最受推崇、最广为流传。结果王之涣的“黄河远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关”胜出。“唐诡”以此典故为基础，衍生出一个能自圆其说的精彩案件，同时又展现大唐诗人的豪迈气魄，真是气象不凡！

观看《去天尺五》单元，可探究人才选拔制度。在隋朝开创科举制前，封建社会盛行“九品中正制”和“上品无寒门，下品无士族”，世家大族的地位无比尊崇。所谓“城南韦社，去天尺五”，就是说韦家和杜家，离“天”（指天子，即皇家）只有五尺的距离，足见身份极贵。剧中韦家发现“阅阅”后邀请的范阳卢氏、清河崔氏、荣阳郑氏、太原王氏都在世家之列。由此，商人和士族的矛盾也愈加激烈。商人觉得自己腰缠万贯，却不能通过参加科举改换门庭，大过无奈；而士族单靠一个姓氏，倚仗祖上荣光，就能门荫入仕，实在不公。其实农业社会对商人的轻视自秦汉就存在了——“七科谪”规定征发到边疆去服兵役的七种人，其中就包括商人、罪犯和逃亡者等。

“唐诡”系列还开播了类似于“番外”的《唐朝诡事录之长安县尉》，轻量化篇幅的竖屏微短剧与长剧一脉相承。笔者以为，只要主创团队怀揣对艺术的敬畏与对观众的尊重，潜心打磨作品，将传统文化精髓与类型叙事巧妙结合，观众必会报以最大的热情。这无疑是一场创作者与观赏者之间真诚的“双向奔赴”。

古风探案剧里的文化含量

——《唐朝诡事录之长安》观后有感



《唐朝诡事录之长安》海报（图源官方微博）

清 宸

热播剧《唐朝诡事录之长安》（以下简称为《唐诡3》）是“唐诡”系列的第三季。这部古风探案剧靠着编剧扎实的底本，演员精湛的演技，契合史实的服化道，成了很多观众废寝忘食追看的“硬核爆款”。笔者也是“唐诡”系列的拥趸之一——从第一季一直看到第三季。确实，《唐诡3》不仅打破了“续集必拉胯”的影视魔咒，还在综合呈现上更为精益求精，其情节内容也更富有传统文化的含量。

《唐诡3》成功的原因有很多。比如它既吸取了之前同题材优秀剧集《大宋提刑官》《神探狄仁杰》等作品的优点，还别具特色，紧扣剧名地在故事中加入了不少诡事、诡物、诡境，初看光怪陆离、反常荒诞，谜底揭晓时却能给予观众合理解释，并给

出“最诡是人心”的结论。

由于案件大都有着以古喻今、以古讽今、以古鉴今的用意，观众很容易产生同理心和共情心。如西域进贡的“金桃”本是至珍美食，背后竟深藏了一个异邦小王子在国破家亡后经历的悲惨际遇；深挖成佛寺内恐怖的“夜半哭声”，观众看到了两种爱，一种是对逝去过往的执念之爱，一种是母亲对女儿过于呵护、管控而令对方深感窒息的愛；被誉为“该季最佳”的《诺皋记》，看上去每个当事人都有作案动机，且善恶难辨，然迷雾散尽，观众不禁为高智商小吏对妻子那份无以复加的真情所感动。《借龄者》揭露人心险恶，但它不刻意说人性的坏话。在此案中，凶犯狠辣残忍，作案不断，但观众在发现“恶”的同时，也看到了一个哪怕终身是贱籍，但仍敬畏弱小生命，坚持职业操守的老件作。

■ 鉴赏与收藏



清代甬作罗汉床

李渔的床榻美学

应敏明

他自称“湖上笠翁”，梁实秋赞其“正合我意”，林语堂称其为“中国人生活艺术的袖珍指南”。他，就是李渔。

李渔（1611年—1680年），明末清初文学家、戏剧家、美学家，其代表作《闲情偶寄》堪称中国生活美学宣言。《闲情偶寄》共分八部分，内容涵盖戏曲理论、生活美学等多个领域。第四部分是“居室部”，探讨园林建筑、室内布局及家具陈设，其中对床榻的论述尤为精妙：“人生百年，所历之时，日居其半，夜居其半。日间所居之地，或堂或庑，或舟或车，总无一定之地，而夜间所居，则止有一床。是床也者，乃我半生相共之物，较之结发糟糠，犹分先后者也。人之待物，其最厚者，当莫过此。”意思是，床榻是与人相伴最久的器物，从另外一个角度来说，其重要性犹胜配偶，人生伴侣，莫厚于床。

李渔自幼聪慧，少年时便在家庭院梧桐树上刻下“小时种梧桐，桐本细如艾。针尖刻小诗，字瘦皮不坏”的诙谐诗句，他是一位性情浪漫率真且修养极高的人文。在明末清初时代变迁的动荡岁月，他未退隐乡野、寄身禅林，而是正视生活的本真，以近乎现代艺术家的姿态，游走于市井与文人之间。他组家班、编戏曲、造园圃、写文章，将生活本身活成了一件艺术品。

明末清初文人参与家具设计是一种普遍的文化现象，家具以简约、自然为特点，形成了独特的审美风格。李渔身处那个时代，自然遵循这些美学要求，但其又有强烈的个性追求：不是单纯地追求器物造型或礼制规范，而是充分考虑人的切身感受和需求，增添人文关怀要素。他深切体会到夏暑冬寒给人带来的苦楚，并致力于解决这一问题。他匠心独运，另辟蹊径，设计出“夏日之冬”与“冬夜之夏”的凉床与暖床。其凉床“面下有抽屉，抽屉之内，置冰其中”，上开透气孔，使凉气自下而上徐徐散发；暖床则“设床于室之南隅，而于壁间凿孔，引入隔壁炉灶之暖气”。这种关怀是具体而细微的。李渔认为，生活的舒适和愉悦是雅趣的重要组成部分。将难熬的夏日变为“冬”，将寒冷的冬夜变为“夏”，这是一种将日常生活升华为身心和艺术享受的实践，是其“闲情”哲学的完美体现，在十七世纪的中国具开创性。

但仅限于舒适和实用对李渔作为美学家而言是远远不够的，他懂得美之于生活的意义。他提出，如果只能御寒而不美观，“则犹之茅檐草舍而已”。他创新设计出“活檐”床，于床架四角立柱之上增设一层可拆卸的雕花“活檐”，美观雅稚。李渔主张“床令生花，帐使有骨”，强调帐幔应挺括有型，色泽宜淡雅忌浓艳，帐檐须精巧拒俗，认为“绣蝶恋花、凤穿牡丹之类，皆俗不可耐”，这些设计和观点，体现了对生活细节之美的追求。床帐用今天的话来说便是“软装饰”，“软装饰”的功效，具有实用、美化和温暖的作用。

床榻在李渔的眼里，还是传统文人的私密空间，为文人提供了脱离社会角色束缚的一个场所。李渔说床是“屋中之屋”“床居室之内，如屋之有天”。垂帐之内，自成天地，休憩、阅读、沉思与会友。他指出：“床第之间，乃最能见人性情之处。”一个人如何对待床榻与睡眠，直接反映其生活态度与审美品位。如《韩熙载夜宴图》中展现了榻作为社交场景的核心地位。李清照“今夜纱厨枕簟凉”，苏轼“罗帐垂垂银烛背”等，在作品中多次提及床榻的场景。这种于卧榻之上寻求精神栖居的现象，并非中国文人所独有。在西方，普鲁斯特《追忆似水年华》、卡夫卡《变形记》的创作也受益于床榻的独处环境。

李渔对床榻的痴迷是其整体生活美学的有机组成之一。在《闲情偶寄》中，他从房屋、窗栏、器物到饮食、种植，构建出一套完整的生活美学体系。而床榻作为与人最亲密的家具，自然成为这一体系的核心具象。

李渔说：“人之一生，莫不有一痴。”他对床榻的痴，实则是对生活本身的热爱。在一个动荡的时代，他借经营日常之美，找到安顿自我之法。在这里，我们看到的不仅是一位文人对家具的迷恋，更是一种生活哲学的彰显。在他笔下，床榻超越了实用之器，成为文化与美学的载体，彰显的是一种栖居于世的生活态度。

时至今日，李渔所痴迷的床榻美学并未随时光褪色。许多古代床榻遗存：拔步床、架子床、罗汉床、美人榻等，它们材质不同，形制不同，式样多种。这些床榻被收藏家和博物馆收藏、展示，既是对李渔为代表的古代文人的生活美学的致敬，更是中华优秀传统文化的重要物质传承。

（应敏明 供图）



清代东阳朱金架子床