

把脉国产剧

在熟练掌握了一套风格化“国风”语法的同时，也暴露出叙事上的短板

古装剧陷阱：精美、精致却不够精彩

韩思琪

用精良的制作和上佳的表演等高配置来包裹一个经不起推敲的剧本，正在成为当下一些国产剧创作的“捷径”。这就好像是一道摆盘漂亮、调味丰富但食材不怎么新鲜的菜肴，乍尝之下也颇有滋味，但终究无甚营养。

由此便出现了一种新的需要关注的现象，即“精美、精致却不够精彩的剧”，其中以长篇古装剧为“重灾区”。《天盛长歌》的播出让观众大叹可惜“爱也难，弃也难，偏偏是部精致的烂剧”，《海上牧云记》因“注水严重”而被电视台退片，《鹤唳华亭》俄罗斯套娃式反转看剧体验“比搬砖还累”……为何画面精美、制作精良却反而遭遇“叫好也叫累”的质疑？这首先与国产剧开始逐渐告别粗放式制作时代有关——现在的古装剧几乎有了一套风格化的“国风”语法，从景别景深构图到考究的服化道，但也折射出古装剧在叙事上的短板。

这类“精致剧”的沉与闷虽拒斥抛抛的爽，却终究不能真正地打动人

叙述短板主要表现在两方面：一是剧情拖沓，二是叙事混乱。举例来说，“九州”系列剧《海上牧云记》有着打造中国版“中土世界”的野心，原著小说中“如军与湖北八部会战”二十个字，在剧中被拉长为五集、号称斥资一亿。而在同一导演执导的《长安十二时辰》中，剧情虽然提了速，然而节奏却乱了。“神童与临危受命的死囚联手，在十二个时辰内拯救长安”，一句话简介便引人入胜的故事，到了剧中，剧情每每提起一口气猛冲时，便突然地自己泄掉半口，转而用大量“风情”冲散了叙事节奏。如上元节张小敬与人前往景云寺途中遇到点烛行人，张便开始“导读”：“看见他们吃盐闻蜡烛了吗？这在长安流行很多年了……盐者，延也，烛者，寿也，吸足一根蜡烛的香气，这就叫吸寿烛”，很长知识，然而这段“风物大赏”没有引出任何案件线索，像是剧中一条突然的“插播”，难免生出出戏的违和感。

正如观众所言，“如此炫耀是中了我很有知识”诅咒，又即“我查到的资料一定要塞进台词”诅咒。除了此类“缺少契机，飘在空中”的台词让人每每要跟紧节奏便会被卡出戏之外，还有一种台词属于创作者的故作高深。如正在热播的《鹤唳华亭》，文官陆英在剧中感叹：“京城雪深啊，我们的储君恐怕还不如这鹤自由潇洒”，此时其女陆文昔接上一句：“啾清响于丹墀，舞飞容于金图。鹤，实为猛禽，可以搏鹰！”确实在这点上，然而仔细思忖却构不成有效的对话——毕竟这是台词对白而不是古诗接龙。

由此带来的负面效应即是观看疲劳——并非是“烧脑”产生的累，而是视觉刺激与头脑调用的不匹配性，即饱满画面和苍白叙事产生的落差。《鹤唳华亭》的“俄罗斯套娃式权谋”极具代表性：

主角：我设下一个这样的计谋。
反派：我看破了你的计谋，我将计就计。
主角：我知道你看破了我的计谋，也会将计就计，所以我根据你的将计就计来将计就计。

反派：我知道你看破了我的将计就计，也知道你会根据我的将计就计来将计就计，所以我也根据你的对我将计就计的将计就计来将计就计。

如此往复循环。剧情十分“忙”，然而高密度的节奏给出的却是失衡的信息量。“忙”都成为自说自话的“乱”，屏幕那头的观众并不能真切地共享这一份危急，自然也无法真的进入角色的世界、看到他们在命运里的挣扎、选择与人性，但这些才应该是经典剧作真正的生命力之所在。经典剧作如《康熙王朝》《大明宫词》，前者式的正剧或如后者舞台剧质感台词，都并不会因题材内容、文白夹杂而使人感到疲劳，原因就在于此。

通常，以叙事见长的电视剧展示出风格化的画面往往是被赞有“电影质感”的加分项，这是对镜头使用的褒奖。当观众的注意力如同观影时一般高度集中时，满满的画面会调动观众更深度地卷入故事，此时若剧情不能“拉住”人，尤其悬念与危机被“忙乱”的节奏稀释，无效叙事的着恼感就会被放大。对于已经抬高了期待感的观众而言，手中握住的线索缠成一团，高潮处突然哑了火，这类“精致剧”的沉与闷虽拒斥抛抛的爽，却终究不能真正地打动人。

所以说，精美的包装只能是锦上添花的操作，却不能真正地雪中送炭，甚至可能将瑕疵更多地暴露。《海上牧云记》里“贵重”的航拍镜头虽精美，但与故事完全两张皮，既不服务于人物，也不作用于叙事，更像是“镶”浮在剧情的表面。《长安》中铠甲上的花纹雕琢精细，炫技般的操作力证作品细节精致。然而，长安街上的市井生活气息与崭新光洁的城楼格格不入。



▶《鹤唳华亭》剧照

▼《海上牧云记》剧照

精美包装，毫无力量感的故事，就像是沙堆出的建筑模型

今天，观众的审美正在快速升级，对镜头、构图、画幅等工业化表现都有着更为专业的渴求，并形成了工业化水平升级的驱动力。从表面上看，这些剧作在技术上十分过硬，其“精致”的皮相被认为是高度工业化的成果。然而所谓“高度工业化”，并不只有精良制作，而是首先以坚实的故事与逻辑为基础，在流畅而勾人的讲述中完成故事，其中深刻与意义不是干巴巴的主题先行或喊口号。制作上“过度包装”不能替代故事内核的坚硬，也无法完成真正有力量的讲述。

就拿《长安》原作“致敬”的那部海外剧来说，同样是一个24小时内“反恐”的故事，矛盾冲突、事件线索、多视角叙事，不仅有紧凑的节奏与巨大的有效信息量，完成事件后转场自然，人物行动线索清晰，并在一集的剧情内铺好反转，最终在制造视觉冲击的同时将人性的痛苦抉择直接拎到了观众面前。当危机出现，单数与复数的生命孰轻孰重？“应该撞死那个人吗”的电车难题拷问着每一个人。反观《长安》人物却稍显拧巴，同样的“救百姓还是圣人”的道德困境，在这里不是一道选择题，而是直接塞给观众要救主。观众自然难免感到困惑：开篇伊始便铺垫大量情节立起来张小敬“讲道义”但“办事没规矩”的人设，最后却跳线到结局“卖队友”而“忠君救主”。人物内心的复杂与挣扎便显得十分做作，其所要表达的主题，也因人物的单薄扁平与状态的摇摆变得“可疑”，无法令人信服。

于是，配角被矮化为“工具人”，如同游戏中那些不受玩家控制的功能性角色，正义只在于主角的“天降正义”，而“正义”的逻辑也不是故事里生长出来的，而是硬塞给人物再由他们表演出来而已，其中原本可完成的厚重思考、故事本应有的复杂性，总会被“主角正义”的“设定暴力”所打断，被“真爱无敌”的鸡汤所牺牲。同样的，《鹤唳华亭》中君臣父子，家国天下的宏大追问，在剧情中也降级为“太子委屈，爸爸为何不爱我”的撒娇；还有《九州缥缈录》里无论主创如何硬性灌输也无法被有效识别的“英雄个人意志成长史”，都无法让观众对剧作力图传达的信念感同身受。原因就在于观念本身的讲述，连自洽都困难，遑论取信于观众。精美包装，毫无力量感的故事，就像是沙堆出的建筑模型。

在今天，仍要强调“剧本作为一剧之本”与叙事，其重要性性与必要性。“讲好一个故事”其重要性高于“讲一个好故事”的原因在于，一方面，随着媒体技术的发展与内容的极大丰富，当媒体不再是稀缺性资源，电视剧这一题材最重要的竞争力正是取决于“如何说故事”。另一方面，电视剧区别于小说、电影、舞台等其他媒体艺术，“叙事”的要求内在于电视剧的“分散投入”特性中。如果说书籍是“选择性投入”，通常是“挑了一本书以后一口气就读了”，而电影则是“强迫性投入”，在电影放映的一两个小时之内会被限制在某个空间内观看，电视剧的时长与播出方式决定了观众的观看投入度会相对分散，因此做剧必须将重点放在主要剧情的呈现上，故事永远是落脚点。

我们要做的是，精致、精美同时还可以精彩，国产剧的良心制作才能更上一层楼。（作者为北京大学艺术学院在读博士生）

“第三只眼”看文学

一部向死而生的安魂曲

——看阿来长篇小说《云中记》

潘凯雄

十年前的5.12汶川大地震时，我恰在离那里100来公里的地方带着一个百余人的团队在做一套大型丛书的营销推广活动，虽没有亲历那地裂山摇的惊恐，但大地震强烈地晃动则是有了真切切切的体验，团队中也有被砸破了脑壳划伤了脚的。至今我还清晰地记得：当时身为四川省作协主席也是人民文学出版社的好朋友阿来在震后第一时间就赶过来安抚我们，而到了5月13日傍晚，他再次来到我们的驻地，在看望的同时神色凝重地告知：因明天就要自驾进灾区救灾而没法陪伴我们了，于是只能互道珍重而依依惜别；两周后，阿来应我们之邀出现在北京西单图书大厦，参加了由人民文学出版社在那里组织的部分作家义卖赈灾活动。

再往后，以5.12汶川大地震为题材的文学作品如雨后春笋般涌现，而阿来这个四川的作协主席竟始终“缺席”。直到十年后的5.12，阿来才为《云中记》正式开笔。在谈到何以如此时，阿来直言：“我宁愿写不出来一辈子烂在肚子里，也不会用轻薄的方式处理这个题材”，“因为这作品如果没有写好，既是对地震中遭受灾难死伤者的不尊重甚至是对他们，也是对不起灾后幸存者的人”。由此我们是否可以这样认定：阿来此前为5.12汶川大地震所做的种种只是在尽一个公民所承担的社会义务，而直到这部长篇小说《云中记》的面世，才是终于完成了自己作为一位优秀作家为此而承担的文学责任。

据阿来自己裁定，这部《云中记》就是他“目前最高水准的小说”。既然如此，我也无妨坦陈自己的阅读感受。面对阿来这样一位认真严谨的作家，读他的新作，尽管每次都会在某一方面有所悟有所思，但这次读

《云中记》所带来的情感与理性的冲击则是多方面的，无论是构思的精巧与严密还是情感的充沛与控制抑或是哲思的穿透与扎实都着实令人心动，这又谈何容易？

与5.12汶川大地震后随即陆续出现的诸多以此为题材的文学作品不同，《云中记》则是一直到距离这次人类大灾难十周年后才落笔。这样的时间差直接决定了阿来笔下的5.12汶川大地震只能是历时的回溯而不可能是共时态的追忆，因此如何回溯、怎样结构就成了直接关系到这部作品成败极为重要的一个因素。于是，在《云中记》中我们看到了阿来的智慧：处于震中的云中村在震后因其继续面临着次生灾害的巨大威胁，已不具备原址重建的必需条件。为此，云中村的幸存者们不得不背井离乡，整体搬迁到政府在山下新建的移民村集体安置。然而，四年后，一个人、两匹马重新回到虽空无一人却充满大自然生机的村落，这个人就是云中村的非物质文化遗产传承人——祭师阿巴。回村前，阿巴对移民村的乡亲们说：“你们在这里好好过活，我是云中村的祭师，我要回去敬奉祖先，我要回去照顾鬼魂。我不要任他们在田野里飘来飘去，却找不到一个活人给他们安慰。”再往后，阿巴更是坚决地对自己的外甥也是乡长的仁钦说：“我也要跟你分个工。乡长管活的乡亲，我是祭师，死去的人我管。我不要再有那么多牵挂。”在我看来，正是这样以此为轴心搭起的历时性结构至少比那种共时性的追忆具有以下优点：一是阿巴在云中村的这一去一返使得作品对那场大灾难的回溯十分真切与自如；二是叙述的空间与传递的信息被大大拓展，在历时性回溯的同时还自然带入了共时性的叙述，于是，灾后的重建以及重建过程中的种种感动与变异同时得以呈现；三是阿巴这个人物的特殊角色和传奇经历决定了作品不可避免地引发出对有关人与自然、有关生命、有关生存与死亡这些人生终极问题的思考。

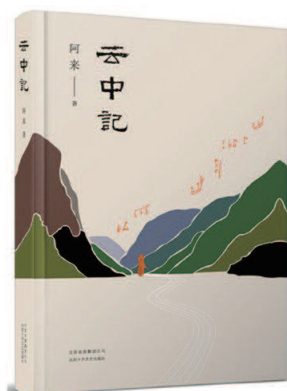
阿来之所以没有在第一时间以5.12汶川大地震为题材进行创作，除去有些问题“没有想得很清楚”外，还有一个重要原因就是担心自己因“情绪失控”而导致“没有节制的表达”。正是由于这种清醒，《云中记》总体上呈现出的确是一种平静的叙述和克制的笔触，但这并不妨碍这部作品情感的充沛，好几处的描写读起来催人泪下。比如乡长仁钦因默许自己的舅舅阿巴回到云中村而遭到县里停职反省的处理，比如在大地震中失去了一条腿却又偏爱跳舞的央金姑娘回到云中村的种种表现，比如云中村大限来临之前阿巴的慷慨赴死、央金姑娘搬到移民村、仁钦乡长面对隆隆滑坡体的内心活动……在这些场景的处理上，阿来的文字并不煽情，整个叙述调性平静而克制，但阅

读体验则要么是怦然心动，要么是潸然泪下。我想这或许就是因阿来整个场景设置的合理性以及相关情节的铺陈到位而瓜熟蒂落到渠成的必然反应吧。

大地震、祭师，这种特定的场景、特定的人物角色，必然会触及人类与自然、生存与死亡这类世界共同面临的终极问题。当然也可以说，面对5.12汶川大地震如此惨烈的现实，文学除去讴歌灾区民众的顽强、抗震志士的英勇和全国人民的爱心外，是否还有值得进一步思索与挖掘的内容？而正是这样的问题苦苦萦绕了阿来十年，直到他有所心得有所感悟才刻意营造了这样的场景和这样的人。而无论是哪种情形，《云中记》中所呈现出的对这些问题的思考则无疑是十分个性和极为深沉的。关于人类与自然，作品清晰地呈现出了这样一种逻辑：自然为人类的生存提供了各种不同的庇护和资源，但它一旦发“神经”，人类就将面临灾难。因此，人类只要在这片大地上生存，那么在尽情享受自然恩赐的同时就必须承受它说不清什么时候就会发作的“神经”。人类提倡“环保”，固然可能减少大自然“神经”发作的频次，但却无法从根本上抑制它。看上去这是一种消极的宿命论，但又何尝不是对自然规律一种冷静而清醒的认识呢？而关于生存与死亡，《云中记》将对这个问题的思考全部灌注在对阿巴这个特定人物的塑造上。这是一个“死”过两次的奇人，第一次面对“死”，身为电站管理者的他竟然奇迹般地生还，只不过一时失去了记忆；而第二次，阿巴则是面对被大自然击倒的众多亡灵以祭师的特定身份主动选择死亡。作品中呈现出阿巴的行为逻辑就是：活着的乡亲们有政府管，而那些死去的人我是祭师我就要管。于是，出于对家乡的眷恋和对亡灵的关爱，阿巴毅然离开移民村子然一身回到云中村与亡灵们相伴，在自己的行动中思考和悟透了生死，参透了其中的关系与秘密，于是面对自己最终的结局，阿巴的内心如此平静、行为那般淡定，这种向死而生的选择堪称进入了一种伟大的境界。姑且不论阿来这种思考的是非曲直，但称其为独特而深沉绝对恰当其分。

一部《云中记》，地震、记忆、人心、自然、生命……一曲《安魂曲》，肃穆、沉重、庄严、壮丽、升华……这就是阿来在其长篇小说新作《云中记》中呈现出的多声部多色调。阿来说“这次写作其实就是记录一段我与那些受难的人们、小说中的人们共同的经历，记录我们共同的沉痛的记忆”，而我们则从这段记录中获得了超越记忆之外的更多更多。

（作者为知名文艺评论家）



▲《云中记》

阿来

北京十月文艺出版社