

一种关注

武侠还是仙侠：武侠剧的翻拍困境

——评最新剧版《天龙八部》

苏展

观点提要

近十余年以来武侠剧无论在艺术上还是接受度上都似乎在走着一条下坡路。新《天龙八部》与越来越多当下重拍的经典武侠剧拥有的共性问题是，武侠作为一种类型，它越来越模糊了。无论是叙事技法，还是服化道，武侠剧正在向“仙侠剧”靠拢。而翻拍武侠剧的仙侠化，最终导致的是武侠价值的没落。

八月中旬，最新剧版《天龙八部》在视频平台播出了。尽管有历经时间考验、已经经典化的原作故事作为剧本支撑，有近年来在热门剧集中有亮眼表现的杨祐宁、文咏珊等青年演员出演，这一版本的《天龙八部》遭遇观众的“吐槽”却是前所未有的。比如，无论是演员的表演还是服化都没有表现出独特、生动的人物形象；剧集开头主要人物便悉数出场，原著时徐时疾的叙事节奏几乎被打破、时而独立时而交织的叙事线索因改编而变得凌乱，叙事效果大打折扣；再有，就是一些具体的情节，比如段誉初见钟灵和王语嫣的反应等，显得有些荒谬，不符合人物的身份和行为习惯。在观众评价被认为具有参考意义的影评网站上，这部剧集的评分仅获得了不到四分的成绩，可谓“惨淡”、评分人数较同期热剧相比也少得明显。

越来越多当下重拍的经典武侠剧拥有的共性问题是，武侠作为一种类型，它越来越模糊了

观众对此版《天龙八部》的“槽点”综合起来，可以概括为一个问题，即新《天龙八部》不是一部好看的武侠剧。其实，在观众的观感中，不仅2021年的新《天龙八部》令人难叫好，近十余年以来武侠剧无论在艺术上还是接受度上都似乎在走着一条下坡路。以《天龙八部》为例，1997年版本和2003年版本都取得了傲人的收视成绩和观众的很高评价。而2013年的翻拍版本就已难以在市场中掀起什么“水花”了。

从各个版本的叙事重点和服化道的演进来看，这一版本的《天龙八部》与越来越多当下重拍的经典武侠剧拥有的共性问题是，武侠作为一种类型，它越来越模糊了。对观众来说，它“不像”武侠剧、没有“长成”武侠剧该有的样子，剧集似乎也没有按照传统武侠剧的类型来拍。现在的观众面对的是一个相当成熟、专业化的电影电视市场，媒介的发展和变革更让观众变成了阅片/剧无数、见多识广的观众。换言之，他们已经具备了一定的欣赏水平，对影视剧的专业化程度有相当高的要求。

首先，一个高质量的类型剧在叙事上必须是要引人入胜并经得起推敲的。被观众诟病的“魔改”使这次改编没有达到这样的水准。比如，原著的情节安排本来是十分精妙的，三兄弟的故事线相对独立，段誉的串联令它们偶有交汇，直到少林寺大会正式融合在一起。既有悬念，冲突又层层递进。此版本的这种线索的独立与交汇显然没有被呈现出来。再有，就是段誉初见钟灵、王语嫣等人物时的反应。段誉是个多情公子，但出身高贵、受过很好的教育，而这一版本中他的行为完全不符合基本的人物设定和性格特征。

在叙事技法之外，该剧的服化道也显得与武侠剧有些格格不入，总体美术风格颇有网络游戏化的意味。厚重的刘海、高高的颅顶、大而简单的头饰、现代风格的服装，主角们看上去更像网游中的人物。这样的服化道似乎更适用于“仙侠剧”，甚至让人联想到初代网剧《太子妃升职记》。

武侠剧的仙侠化，导致武侠剧的核心——武打、家国情怀和江湖侠义等被一笔带过了

以新《天龙八部》为代表的一系列新翻拍武侠剧表现出的武侠类型模糊，其实正是武侠与仙侠之间的模糊。“仙侠剧”类型获得广泛关注最早是2005年首播的《仙剑奇侠传》，随后又有先后播出的《古剑

奇谭》（2014）、《三生三世十里桃花》（2017）等取得了巨大的收视成功。值得注意的是，在时间上，翻拍武侠剧的没落和仙侠剧的繁荣几乎是同步的。

同样以侠为命名，它们为何是截然不同的两个类型呢？武侠故事设定在庙堂之外的江湖，武侠的人物关系、人物开展行动，就一定要符合现实世界的自然规律和行为逻辑。虽然故事是虚构的，但也一定有设定其中的真实历史背景，故事的展开要符合当时的时代特征和社会现实。另一方面，在江湖中，英雄、平民们通过现实生活演绎和形成一套属于民间的价值和生活法则。这些价值和法则中，有一部分甚至是从无到有并逐渐获得普遍认同的。那些侠义豪情的动机和结果，都是十分积极的、建构的。而仙侠剧脱胎于网络文学或游戏，叙事不一定要符合现实社会的逻辑要求。仙境的目的架空历史，无论是神仙、凡人还是穿越人物，他们无需关心自己的行为逻辑是否在一个历史的环境中行得通。在架空历史中，可以将现代思维作为一个金手指。人物要快速推进情节、升级装备，故事快速圆满，完成人物的成长。通过虚构历史地图、给人物开外挂，实现对现实规则的打破和修正，读者、观众因此获得成就感。

或许是仙侠和基于网络小说改编的众多剧集取得了太多的关注，翻拍武侠剧的仙侠化，导致的是武侠价值的没落。许多翻拍武侠剧将叙事重点放置在主角的情感生活上，像是“披皮”的言情剧，武侠剧的核心——武打、家国情怀和江湖侠义等价值部分却被一笔带过了。

与此同时发生的是接受层面的变化。观众希望在武侠中看到什么？对于这个问题，过去我们可能不太明确。港台武侠剧在二十世纪九十年代集中被引进内地播放，引发轰动和热议。这个时期也是市场逐步建设发展，各个行业摸索自己发展路径、规则的时期，大部分人还不知道自己身处怎样一个变动中，同时又对即将到来的新世纪的新生活充满期待，拥有建构的冲动和信心。在武侠中，他们可以看到民间生活的法则。这种法则不是达尔文式的生存法则，而是指引他们如何成为一个更好的江湖中人的法则。如何形成团队、选择团队，如何进行资源分配达到公平，在感性层面如何将生活过得充满温情，这些问题都可以在武侠剧中找到参照。

而今天的影视剧观众，已经不会想要在武侠剧中追问这些问题、从武侠剧中寻找问题的答案了。获取信息的便利使他们对周遭的生活和世界更了解、更清楚；相比于几十年前的观众想要在武侠剧所传递的道德和温情中寻找力量，并对江湖生活投以浪漫化的想象，现在屏幕前的年轻人更熟悉的是职场的逻辑——秩序趋于稳定，规则十分清晰。而仙侠剧和网络游戏的基本背景也是如此，在程序搭建好的体系中升级打怪就能成为无所不能的巨人。他们对改变自己物质生活和生存状况的愿望也并不如以往强烈，对外部世界的想象自然没有以往充沛。从这个意义上说，一个想象的、离庙堂很遥远的“武侠江湖”对他们的吸引力，就大打折扣了。

当然，这并不是说，无论是创作层面的仙侠化、游戏化或是接受层面的去浪漫化都表明想象中的武侠观众是低龄化的。正如杰姆逊所描述的特征，仙侠化的武侠试图将人们从历史的包袱中解脱出来，想讲更现代的故事。然而武侠真的会失落吗？恐怕现实也并不如此悲观。Y2K风格的走红、世纪之交的文化作品被怀旧，都向我们说明了，大众正在对曾经那种信心和建构性的力量进行集体性的怀旧。武侠的类型是否有符合观众审美心理的

（作者为文艺学博士、北京语言大学人文学院教师）



►翻拍武侠剧的没落和仙侠剧的繁荣几乎是同步的，以新《天龙八部》为代表的一系列新翻拍武侠剧表现出的武侠类型模糊，其实正是武侠与仙侠之间的模糊。图为《三生三世十里桃花》剧照



◀翻拍武侠剧服化道显得与武侠剧有些格格不入，总体美术风格颇有网络游戏化的意味。厚重的刘海、高高的颅顶、大而简单的头饰、现代风格的服装，主角们看上去更像网游中的人物。图为新《天龙八部》剧照

“第三只眼”看文学

云青出走后又会怎样？

——看杜阳林的《惊蛰》

潘凯雄

杜阳林的长篇小说《惊蛰》虽仅有23万字，我读起来却并不十分酣畅，几度停滞又几度硬着头皮重新开始，不是因为作品自身缺乏可读性，而是其内容太虐心，以至于数次不想再往下看。对我这种年龄的人当然或许也限于我自己，现在实在不太愿意心中重现那个年代的生活过得充满温情，这些问题都可以在武侠剧中找到参照。

《惊蛰》的内容不复杂，叙事也清晰。如果大而化之地概括，整个上无非就是乡村题材、励志内涵八个字。故事发生在上个世纪70年代中期至80年代中，那是华夏大地天翻地覆的十年，也是作品主人公、生活在川北阆南县观龙村少年凌云青生命中格外重要的十年。杜阳林以少年云青从4岁到14岁的成长为脉络，从历经磨难、饱受凌辱到贫贱不能移，最终凭借顽强毅力考上西北大学的经历串连起他的一家和“观龙村”的十年故事以及这个村落中的芸芸众生组成了一幅乡村群像图。这样一种大的套路在我们的文学传统中其实并不陌生，自中国现代新文学以降，以“故乡”为轴心，“出走”与“回归”早已形成两大文学母题；而在新时期文学中，无论是四川作家周克芹笔下的《许茂和他的女儿们》还是陕西作家路遥笔下的《人生》和《平凡的世界》，以及其他许多作家的作品中都有诸如此类的母题出现。所谓“出走”，无非是由于家乡的贫困、封闭和一潭死水，这种停滞得让人窒息的环境逼得一些有梦想、有抱负的年轻人生发出“我要出去看一看”的冲动，并在此驱使下走出了家乡；而“回归”则是那些当年已然出走的游子们在外闯荡过一阵子后，累了、倦了、“梦”醒了，于是又思念起家乡的宁静，“胡不归兮，胡不归？”杜阳林的《惊蛰》从根本上讲固然也能在这类作品中找到某些源头，但又清醒地保有自己的个性与追求，虽同为“出走”，但“走”得却掷地有声、不同凡响。

有论者言，《惊蛰》带有某种半

自传性，这一点我目前未曾考据。仅就文本说文本，作品整体虽分为上中下三个部分，但“出走”只是少年凌云青的结果，其余皆为他远赴外乡求学途中坐在绿皮车厢中对家乡过往的回忆。既然是“出走”，那家乡的观龙村自然就既不是一曲自在和谐、乐天安命的诗意的牧歌，也不会是一幅自然美人更美的田园风情画。在作者冷峻的聚焦下，直面乡土当年的贫穷愚昧与落后，以带血带泪的笔墨，开始了我在本文开始不久便描述过的那种“虐心”的回眸之旅。

打记事时起，苦难便与少年云青如影随形。《惊蛰》开篇就是“一阵撕心裂肺的号哭，打破了阆南县观龙村的宁静。那座四面漏风的茅屋传出的悲啼之声，瞬间揪住了人们的心”，“凌云彬这样一个高高大大的汉子，咋说走就走了呢？”四岁丧父的云青的苦难就此拉开了帷幕：不仅是寒冷和饥饿如影随形、乡邻旁亲的冷漠与欺辱时有相伴，更有生命之虞接踵而至地朝他袭来——遭大伯家欺凌而被烧成重伤、因无钱治疗骨髓炎险些失去左腿、家中断粮不得不远赴他乡投奔舅舅又遭遇冷眼……又何止是幼小云青的命运如此多舛？失去了顶梁柱的整个凌家何尝又不是终日生活在极度贫穷和更可怕的人情冷漠这样一个被欺凌与被污辱的环境之中——为了全家的生存，母亲徐秀英终日超负荷劳作不说，遭邻里算计和殴打也是家常便饭，大姐采萍因与小木匠刻骨铭心又阴错阳差的爱情而被迫嫁到势利而粗暴的婆家……这一切固然都是贫穷造成的悲剧，但其实又何止于此？面对这一切，杜阳林在冷眼凝视之时，既没夸饰，也不淡化，更是始终聚焦于藏匿在贫穷背后人情的冷漠和人性的异化。

当然，如果杜阳林的笔墨仅限于此，那《惊蛰》的价值也是有限的，一部长篇小说倘只是一味地重复呈现一种调性，那本身也是一种单调与贫乏。所幸的是，杜阳林的创作能够清醒地意识到这一点，因此，“善”与

“暖”的气息在作品中也时有散出，且常与“丑”与“恶”成双出场。在云青的成长历程中，既遭遇到大伯陈金柱的恶，也感受过堂妹陈吉祥天使般的善良；既有岳红花这类刁蛮泼妇对自己一家的搬弄是非和恶意陷害，也有善良明理的上官夫妇仗义援手；既有孙家“三条龙”的为非作歹，也有韩老师父女对凌云青的默默相助……尽管这些“善”与“暖”的气息比之于观龙村众生灵魂的那种无情与丑陋还显得微弱与稀薄，但有了这样用笔虽不多着墨也不浓的几笔，生活的丰满与作品的厚实度就悄然不同，云青甚至包括他哥哥云鸿的“出走”才有了可能性，且“出走”的目的与意义也不仅仅只是因为逃避。关于这一点，作品虽未给出明确的答案，但读者的想象空间无疑由此而拓宽：在逃避之余，是否又多了一层自赎与自强的可能？一个大写的“变”字影影绰绰地闪烁于其中。

云青云鸿兄弟的双双“出走”固然也是他们个人的一种选择，也有“好人”的无私相助，而更重要的一点作品虽着墨不多，但杜阳林以“惊蛰”这中国农历二十四节气之一来命名作品显然有其寓意之所在。“惊蛰”者，阳气上升、气温回暖、春雷乍动、雨水增多、万物生机盎然。《惊蛰》中不仅有云青兄弟“出走”可能带来的生机与希望，更有他们生活的大时代也在变革，作品对此虽未明写，但一个情节所发出的信号却是清晰而明确：曾经颐指气使的陈金柱在自己老婆刘翠英与云青母亲秀英因两亲家土地间的“界石”发生争执时，之所以不再豪横无非是因为自己曾经拥有“计分员”的那顶“乌纱”已然不复存在，原因很简单，地都分了还要啥计分员？而分田地包产到户则无疑是改革开放新时期到来时的一声号角。没有这个大时代的变革，云青云鸿兄弟依然可能是“十年寒窗金榜题名”式的“出走”，云鸿也只能“去很远的地方看一看”，也不会像现在这样坚定地走向

“遥远的南方”，而“南方”在那个时点显然就是一个十足的隐喻。如此这般，《惊蛰》显然为“出走”这个并不新鲜的文学母题赋予了新的时代内涵，这就是它的重要价值之所在。当然，云青“出走”后又会怎样？这个同样十分重要的问题我们只能期待杜阳林在他的下一部新作中做出回答了。

与《人生》《平凡的世界》等表现“出走”与“奋斗”等主题的文学作品不完全一样，《惊蛰》只是再现了云青的“出走”，作品到云青乘上远去的列车便戛然而止，至于“走出去”后的云青会怎么样？据作者接受采访时称会在以后的创作中来回答。这当然没有问题，但本文开始便提到“这部虽仅有23万字的《惊蛰》我读起来却并不是十分酣畅……不是因为作品自身缺乏可读性，而是其内容太虐心，以至于数次不想再往下看”。这里说的固然是我个人在阅读时的具体感受，但换个角度看何尝又不是作品本身特别是作为长篇小说创作时值得斟酌的一个问题。现在《惊蛰》内容上的绝对主体就是再现云青之父凌云彬身故后凌家遭遇的种种苦难与不幸，一“虐”二“虐”三而“虐”地持续推进，尽管施虐者与施虐方式在变化，但施虐的本质却基本一样。一味地仅仅只是依靠这种方式来推动作品的进程，且不说难免会引发读者的审美疲劳，于作品本身而言，其内容的丰富性与表现的饱满度多少也会因此而打折扣。即便就是为了集中书写云青的“出走”，可选择的内容也绝不是仅限于受虐，如何选取不止一个视角或如何以一个视角为核心再适度荡开一些，其实也是长篇小说创作谋篇布局时值得认真考虑的一个重要问题。我们现在在一些长篇小说看起来总是有中篇小说放大之感，其基本原因恐正在于此，《惊蛰》在一定程度上也中了此招，期待杜阳林在创作它的第二部时能够就此充分斟酌一下。

（作者为知名文艺评论家）