

呼唤从“年代剧”到“时代剧”的跃升

张富坚

《人世间》《大江大河》等剧的成功，让年代剧这一久违的类型重上巅峰，也让其创作方式延伸出新的方向，催生出多部同类型作品。它们在一定程度上承载了年代剧“家国天下”的精神寄托，但在收视表现上却不温不火，难以企及《人世间》所达到的高度，为重申年代剧创作提供了契机。

年代剧对日常生活的映照，具有显著的“当代史”或“当下中国”的印记。以往的成功作品表明，年代剧在表述策略上采取以历史回应现实、以现实观照历史的方法，在充满强烈历史感的叙述中，呈现生活的方方面面，探寻社会发展轨迹，将历史与现实勾连。在年代剧类型框架内，家庭(或家族)的传统伦理和形态变迁成为戏剧冲突的基本来源，塑造出原汁原味的年代景观。

因此当我们观察年代剧创作的深层问题时，作品通过何种情节、何种价值观介入时代的精神气质并表现日常生活就成为创作的重点。毋庸置疑，年代剧重在反映现实生活，但现实将成为历史的一部分，历史来自现实，现实与历史是密切的互文关系。无论是时间流变、人事变迁、悲欢离合或是喜怒哀乐，以及具体历史背景下的社会风气，它们都可能不同程度上塑造与其相遇的个体本身和社会生活。

年代剧创作的轻逸化倾向

要肯定的是，包括《我们的日子》《情满九道弯》等在内的几部近期播出的年代剧制作精良，无论是布景、道具还是表演都很逼真、专业，在中国电视剧创作的平均水平之上：从三轮运输车、大街上的爆米花、推小孩的竹车、蜂窝煤到煤炉子上烤焦的馒头，当年生活的各种细节在剧中逐一呈现，就连那个年代街头巷角常见的公共电话机也是原样复原……但若以更高标准来要求，就会发现，这些都只是面子，一旦探视到其内部，就会遗憾于里子的不够充盈，缺失了厚重的历史意识和文化记忆。

优秀的年代剧要把特定时代的悲欣

离合真实地展现出来，才能引起观众的共鸣与反思，并从中找到生活的力量，无论他们有没有经历过那个时代。《我们的日子》这样一部背景扎根于上世纪八九十年代我国东北地区的电视剧，理所当然绕不开的话题是“下岗”，其对国企工人信念的冲击、对社会秩序的影响都是值得书写的，即使不浓墨重彩，也须勾勒其大概。然而创作者的处理方式却给人略有轻逸化之感，我们看到，这段历史对主人公家庭的影响仅仅是王雪花、东方宏、杨思宇等人把上大学的目标从北京换成了离家近的大学，然后欢天喜地去追逐大学梦了——这无疑弱化了该剧的时代特质。在全剧的后半段，叙事重点又转到了几个青年的爱情、理想与现实的矛盾，成为放在任何时代、任何地方都能成立的伦理叙事。可以看到，该剧的核心情节是三个不同模式的家庭处理事业、婚姻、爱情的难题，但历史意识和文化景观的旁落，造成情节的展开在大部分时候仅局限于家庭与家庭之间的摩擦，而不是在时代洪流中的铺陈。

《情满九道弯》则是一部京味年代剧，以青春情感为主题，但又多了一层青春偶像剧的底色。该剧以1979年知青返城为开篇，是一群带着时代印记的年轻人走向新生活的励志故事，未必像像路遥小说那样深沉厚重，但同样能够体现出年代剧的质感。然而，剧中个别人物过于贴近当下的妆容、语言尤其是思维方式让人物悬浮起来，偏离了观众对于年代剧的期待，甚至产生穿越感。例如，剧中的史小娜几乎是按照当下都市剧中“富二代”“白富美”的特质去塑造的，她刚刚返城就被父亲安排去香港读大学，这幸运儿的人生际遇与谢晋电影《牧马人》中许灵均那方夜谭式的海外关系和财富一样让人咋舌。然而，史小娜坦然自如地接受她光芒四射的命运，不像许灵均那般惶恐、拘谨、犹豫直至放弃，而是理智、大方、果断地处理直在九道弯胡同的一切，迈向另一种生活。又如，主角杨树茂是个九道弯胡同中长大的英俊小生，自带精英气质，剧内剧外获粉无数。他与叶菲、史小娜、赵亚静三人的情感纠葛、事业纠葛，演绎了多少缠绵。然而，杨树茂的“魅力”来源不



▲电视剧《情满九道弯》剧照
▶电视剧《我们的日子》剧照



仅在于堂堂相貌，更在于房地产行业创业者的突出能力，让他总是能轻松自如地逢凶化吉，最终走向辉煌——这种“霸道总裁”式的设定，更多地融入了今人对商业的理解，让商战失真。这种“穿越式”的人物处理是令年代剧质感失色的地方，在创作上过于快餐化了，立意、呈现与《人世间》《大江大河》等剧不可同日而语，很大程度上阻碍了观众的普遍共情与认同。

历史意识和文化记忆是年代剧的灵魂

可以说，年代剧是以其独具特色的历史意识为基底，为电视剧创作构筑起了现实的灵魂。值得关注的是，以《人世间》为代表的年代剧正是因历史与现实的密切互文关系，形成了以讲述百姓

生活“小历史”展现国家社会变革“大历史”的叙事策略，使之充满活力。《人世间》等剧强化了占据年代剧创作上处于观念和方法中心位置的历史意识和文化记忆，既有“小历史”层面个体的成长、家庭的变迁，也有“大历史”层面国家的发展、社会的变革，让鲜明的历史意识成为探索年代剧现实主义精神意蕴的中心命题。其之可贵，在于家庭的温暖、人物的坚韧与时代的精神交相辉映，构成了年代剧类型完整的艺术魅力。但是，假如创作者选择以情感戏与家庭戏为主要方向，甚至是唯一的方向，忽视时代精神和气质的塑造，必然造成情感泛滥，多多少少会冲淡年代剧应有的历史感和文化记忆。

必须要强调的是，情感戏并不是年代剧的桎梏，《人世间》成功的背后，恰恰是把爱情的几种形态刻画到极致。创作者将剧情和人物扎根于历史和社会文

化，真实、细致，充满人间烟火气，但又不是平淡无奇的重复唠叨，而且还有国家政治的“大历史”或隐或显地在背后推动着市井小民们的人生主题。这对经历了数次社会转型的现代中国观众而言，很容易将自己以及自己所属社会群体的命运投射在剧中的主要角色身上。但一些同类剧集的问题是——在亲情、爱情之外，已然剩下多少对观众有冲击力的情节了，“重返那个年代”的宏愿也就无从实现。所以，我们要强调年代剧创作中的历史意识、文化记忆并深化其表达方式，这是此类剧集创作的关键所在。

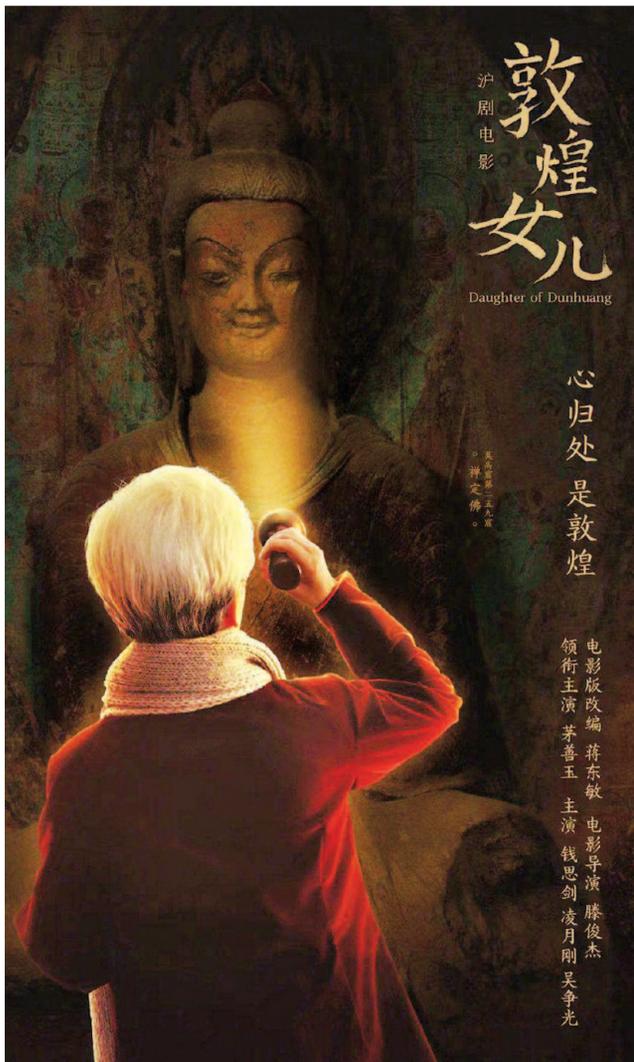
必须承认，任何一种类型中，精品都是凤毛麟角的存在，不能作为衡量大多数作品的普遍标准。而且，在这个快节奏的时代，观众习惯了密集的笑点与反转，创作者也难以独立和坚守。娓娓道来、不疾不徐的叙事风格是否已经过

时？创作者还能否用细水长流的方式讲好那些走心的故事？观众的心到底能不能跟着叙事静下来？对年代剧创作而言，“重返那个年代”并不仅仅是将年代作为背景，而是透过具体的人和事，让观众对某个历史时段产生一种体认，才能真正形成精神层面的跨时空交流，并实现历史意识的呈现和文化记忆的重塑。由此可见，年代剧里的家庭关系应是一种在历史转型期中发生着剧烈变化的日常生活现象，而不能简单地用“年代”来获得所谓题材或类型上的优势。因而我们呼唤，年代剧创作要在事件安排上既有国家天下的宏大格局，又不失具有历史意识的个体化超越，要实现从“年代剧”(有特定时间的)到“时代剧”(有历史意识和文化记忆的)的跃升。

(作者为戏剧与影视学博士、杭州师范大学教师)

《敦煌女儿》：戏曲电影的历史与美学探新

刘春



沪剧实景电影《敦煌女儿》是一场三位上海人与时光共赴的美好约定。导演滕俊杰为了同名舞台剧的电影改编，从剧本修改到拍摄、上映，多方磨合，前后花费三年多时间。主演茅善玉为了塑造出有说服力的角色，带领团队九赴敦煌深入生活，又在沪剧舞台上精工打磨了十年。而故事的原型、敦煌研究院名誉院长樊锦诗，为了研究、保护、传承敦煌文化，已经奉献了五十余载春秋。时光流淌，影片里的故事老而愈醇，莫高精神感人至深，传统戏曲也在与电影的相遇中既保存艺术魅力又焕发时代新机，扩大影响，吸引了更多的观众。

以三次重要选择，写心与美的际会

作为人物传记电影，《敦煌女儿》首先要处理的，是如何在有限的银幕时间，展现樊锦诗对敦煌文化五十多年如一日守护的坚守。影片不追求面面俱到，而是选取了她从青年到老年有代表性的几个阶段，聚焦其人生道路的三次重要选择，用矛盾的难以调和与最终化解，突出人物抉择的艰辛，用重重渲染的叙述，描绘出樊锦诗精神世界的丰富多姿，和对敦煌文化的坚守、热爱。

1963年，大学毕业的樊锦诗坐着驴车来到敦煌研究院，这个长在上海、学在北京的姑娘，早在实习期就见识了黄沙漫漫的西北小镇与城市生活的巨大差距，碱水杂粮、没车没电、物资匮乏，究竟是去是留，是她人生中面对的第一次重要选择。最终，高扬的工作热情战胜了艰苦的生存条件，这一对矛盾解决的关键便是樊锦诗坚守大漠的决心。影片浓墨重彩描述了莫高窟前，樊锦诗与老院长常书鸿的“三击掌”，具象了老一代知识分子以“祖国需要”为重的精神信念，以其对誓言的坚定，刻画了青年樊锦诗甘愿扎根西北、奉献终身的初心。

工作几年后，由于夫妻分居两地，孩子无人照料，樊锦诗家庭生活和事业追求之间的矛盾日益激化。影片先从樊锦诗的新婚讲起，同为北大考古系高

材生的丈夫彭金章，理解她对敦煌难以割舍的爱恋，支持妻子不为小家团圆调动工作，继续留在当地开展研究。矛盾爆发在樊锦诗成为母亲后，丈夫对她把七个月大的孩子绑在床上独自留在家中颇有怨言，樊锦诗只能在愧疚中把孩子交给丈夫代由姐姐照顾。矛盾的解决以牺牲小家利益为代价，影片用夫妻相互体谅，解决家庭事业难以兼顾的人生无奈，不仅反衬出中年樊锦诗对理想的无悔坚守，也赞颂了以樊锦诗、彭金章为代表的科研工作者对国家事业的无私奉献。

改革开放后，敦煌研究院各项工作蒸蒸日上，文物保护和旅游开发之间的矛盾又成了摆在樊锦诗面前的一道难题。地方经济当然要发展，但樊锦诗作为研究院的新一代领导者，她的视野、格局和责任，使她早已超越了对短期经济利益和个人名利的追求。樊锦诗日夜兼心的既有眼下难题，即如何减少旅游参观给敦煌洞窟带来的伤害，更有历史长河中对守护使命的思索，即面对风沙侵蚀和老化剥落，如何保存敦煌的千年之美。老年樊锦诗一边带领团队，年复一年地进行保护、修复、存档工作，一边积极开拓数字科技工程，最终建成数字敦煌资源库。依靠科技创新矛盾再次被解决，游客被分流的同时，敦煌旅游的金字招牌又添新彩，敦煌瑰宝也在数字中得以尽数永存。

整部影片以老年樊锦诗的回忆开场，采用倒叙手法，缓缓展开对其平凡而又伟大人生的讲述。樊锦诗在自传《我心归处是敦煌》中提到，每到退无可退的时候，总会想起259窟的禅定佛——这尊佛是敦煌雕塑的代表作之一，双目微垂，弯眉上扬，唇角含笑，沉浸在物我两空的禅定喜悦中，自有一种超然物外的沉静平和慈爱之美。《敦煌女儿》里也多次出现禅定佛，例如，樊锦诗刚到敦煌，顾不上洗去路上沙尘就被禅定佛的笑容“召唤”到洞窟，又如，面对开发商的急功近利，樊锦诗以无名僧人潜心雕塑禅定佛的故事告诫对方，敦煌遗产的艺术价值、文化价值无可比拟。樊锦诗与禅定佛的一次次无言相对，是心与美的际会，是樊锦诗沉浸艺术世界和学术追求的心灵写照，也是代代敦煌守护者“坚守大漠、甘于奉

献、勇于担当、开拓进取”的“莫高精神”之隐喻。

运用电影语言，彰显和发扬戏曲审美

从外貌看，茅善玉和樊锦诗并不十分相像，可是她的舞台扮相能让樊锦诗的四岁小孙子惊呼：舞台上怎么还有一个奶奶？茅善玉扮演角色的秘诀，就是模仿人物不同阶段的体态特征，青年时眼神灵动、身形伶俐充满活力，中年时动作略显疲惫而神情沉着，老年樊锦诗肩背微弓，脚步迟缓，老花镜后眯起的双眼虽经风霜澄净依然。形似之外，茅善玉更善于从人物的经历和职业出发，把握其内在精神，以“神”塑形，通过细腻的情感表达、精心设计的沪剧唱腔和身段表演，富有层次地勾勒出樊锦诗对家国的温情，对敦煌文化的痴情，和作为知识分子的责任担当。

对于戏曲电影来说，舞台表达的电影语言转化，是这两种不同艺术媒介融合的关键。戏曲电影要运用电影的场面调度、镜头剪辑等艺术手段，保留戏曲特有的写意美学风格，充分展现其虚拟化、程式化、节奏化的表演特征，还要突破舞台“三面墙”的视野限制和空间局限，放大表演细节，增强观众情感代入和价值认同。拍摄《敦煌女儿》前，导演滕俊杰已经有过十年的戏曲电影拍摄经验，导演了《霸王别姬》《萧何月下追韩信》《曹操与杨修》《贞观盛世》《捉放曹》等多部戏曲电影，作品获得过多个国内外重要奖项。基于以往几部戏曲电影的拍摄实践，滕俊杰摸索出“实则虚之，虚则实之”的拍摄技巧，坚持“戏曲为本，电影为用”的创作理念，影片风格基本遵循戏曲的表演程式。而《敦煌女儿》则是以更偏重电影手法的方式进行改编，一方面因为影片故事发生在当代，更具有时代性，另一方面也是因为沪剧本身重视现实题材、程式化相对较少。

具体而言，《敦煌女儿》运用电影语言彰显和发扬戏曲审美的方式，主要体现在影片的叙述形式方面。敦煌研究院、三危山、莫高窟九层楼和石窟等地实景拍摄，拓展了戏曲表演的舞台空

间。电影特有的蒙太奇平行叙事，如交替呈现樊锦诗与丈夫围绕是否调离敦煌、两人的不同内心活动，扩充了戏曲表演的叙述视角。电影是运动的艺术，影片全景、特写等镜头的运用，丰富了戏曲叙述空间，并引导观众注意演员眼神、泪光等细节表演。而灯光和光影的运用，如科研工作用镜子反光观察洞窟，樊锦诗用手电光照亮禅定佛等情节，既增添了戏曲表演的悠远意境，又凸显了电影的光影魅力。

影片还对舞台剧做了大量唱腔、帮腔、身段表演更趋日常，以减少舞台表演痕迹，增添生活感和现实感，音乐设计、音乐风格、器乐伴奏等也都为电影的视听语言总体规划服务，如樊锦诗讲述禅定佛历史的一段表演，就融合了快板、中板、慢板、反调等不同板式，唱词只用打板伴奏，娓娓道来的讲述展现了樊锦诗的专业素养和对敦煌文化的痴迷。整部电影最惹人注目的是引入CG技术，视觉化呈现人物的想象和心理空间。如影片中多次出现活动的壁画和雕塑，飞舞的乐伎、五彩的云霞、齐聚的诸佛菩萨，具象了莫高窟艺术世界的瑰丽，也展现了樊锦诗等敦煌人精神世界的丰富多彩。莫高窟九层楼清幽悠扬的风铃声贯穿全剧，回忆和现实相交替等多种方式进行的叙述转场，也改变了戏曲舞台表演较为单一的上场下场分场形式。

就影片呈现而言，以上诸多尝试最终取得了戏曲、电影两种媒介相得益彰的艺术效果。得益于导演和演员同心协力的努力，《敦煌女儿》的传统戏曲电影转化获得了专业认可。2022年第35届中国电影金鸡奖，授予《敦煌女儿》“最佳戏曲片”奖，肯定了该片的“创造性转化与创新性发展”，认为“影片所赞颂的莫高精神为新时代的戏曲电影呈现出历史与美学的新境界”。在这个意义上，《敦煌女儿》也许可以被纳入“新主流电影”的谱系，讴歌了伟大的时代精神，也做出了市场化尝试，展现了戏曲和电影两种艺术媒介交融结合的最新成果。

(作者为上海社会科学院文学研究所副研究员)

▲沪剧实景电影《敦煌女儿》中，樊锦诗与禅定佛的一次次无言相对，是心与美的际会。图为该片海报