

# 年代剧的兴衰与重启

——从沙溢主演的电视剧《平凡岁月》说起

曾千里

《那年花开月正圆》的热闹，让同期的电视剧显得有些“落寞”，比如刚刚收官，由沙溢、徐梵溪主演的年代剧《李大宝的平凡岁月》（又称《平凡岁月》）。虽然该剧口碑尚可、收视率到后面也慢慢升高，但与《那年花开》相比，不是一个量级的。

《平凡岁月》的不叫座，其实是年代剧当下处境的一个缩影。那么，究竟何为年代剧？这几年来，年代剧又经历了怎样的兴衰起伏？

## 年代剧是关于家族与个体在历史、在时代洪流下的叙事

《平凡岁月》以“我”为画外音，讲述了上世纪80年代“我”的父母的爱情故事。

按照“传统”的定义，《平凡岁月》并不被纳入年代剧的范畴。这是因为年代剧是一个颇为年轻的电视剧类型，关于它的内涵和外延一直在变动之中，学界也没有进行过比较权威的界定。2000年《大宅门》热播，并带动了一系列以清末至民国为背景的电视剧的出现。有展现动荡岁月里家族命运的家族题材，如《闯关东》《范府大院》《中国往事》《血色残阳》等；有展现晚清之后工商业发展的商贾题材，如《乔家大院》《大染坊》《大瓷商》《大清药王》等。这个时候，年代剧这一类型才被学界重视起来，被普遍认为是偏重反映辛亥革命前后到解放战争初期故事的电视剧，以家族的兴衰更替映照时代的风云变幻。

但随着电视剧创作的不实践，在2010年以后，也密集出现了不少以1949年后到上世纪90年代乃至新世纪初期为背景的电视剧，比如《父母爱情》《娘要嫁人》《生命中的好日子》。虽然早在2000年前后就出现了《一年又一年》等反映改革开放后生活的电视剧，但当时以《大宅门》为代表的“宅门戏”正火热，因此这一支脉并未形成很大的气候。《父母爱情》等热播后，年代剧的定义也在发生变动，比如不少评论者在评述《父母爱情》《娘要嫁人》时，都将其归入年代剧这一类型中。年代剧的时代背景由此得到延展，往往以顺时的线性结构，描绘一个或几个家族/家庭在中国近百年的时间里某几个重大时间节点上的兴衰枯荣。总之，年代剧是关于家族与个体在历史、在时代洪流下的叙事。

作为一种类型剧，年代剧也具备了某些基本规律和特征，其最核心关键词是三个：历史、家族、个人。

首先是历史。年代剧普遍以历史的演变发展为时间轴，使作品的主要内容与史实的基本轨迹大体保持一致。比如《闯关东》反映的就是从1904年前后到“九·一八”事变前后山东人



图为电视剧《平凡岁月》剧照

闯关东的历史。

第二个关键词是家族/家庭。“家国同构”是年代剧常见的叙事策略，将人物、事件置于宏大的社会历史背景之中，将个体的、家族的命运与整个民族的命运交织在一起，由此将个体的“小我”升华到体现国家、时代的“大我”，反映的是一种朴素的民族情怀与爱国情怀。比如《大宅门》里的白景琦、《乔家大院》中的乔致庸、《大染坊》中的陈寿亭、《闯关东》中的朱开山父子，都有着强烈的家国情怀和民族气节，许多观众为之动容。

历史、家族/家庭，最终回归到个人。如果说以1949年前为背景的年代剧，更多地是以家族的兴衰为落脚点，那么以1949年以来为背景的年代剧，更多聚焦的是平凡家庭中的平凡人物。比如《父母爱情》的主角江德福与安杰在1950年代相识相遇，之后生儿育女，驻岛生活，乔迁新居，相濡以沫，半个世纪的风云变幻，凸显的是一对平凡夫妻不平凡的爱情。同样的，《平凡岁月》虽以1980年代的社会变迁为背景，但主要讲述的还是“我”的父母的爱情故事。

## 在IP热的语境下，能否重新唤起观众对于年代剧的热衷

《大宅门》《闯关东》《父母爱情》是年代剧发展的三个波峰。近年

来，尽管也出现了不少年代剧，但无论声势还是反响都远不及从前，可以说进入了波谷。何以至此？

一方面是来自外部的冲击。2014年开始，IP成为影视圈的热词概念，网络小说中的热门IP遭到抢掠。而热门IP的类型主要是古装、仙侠、武侠、职场、言情等，年代剧风毛麟角。其他类型的网络小说可以架空历史、胡编乱造，但年代剧以历史为叙事前提，“大事不虚”，绝大多数网络写手根本驾驭不来，因此这一类型的网络小说非常少。从2014年至今，虽然不少IP扑街，但IP热度不减，电视荧屏被IP挤占，年代剧的生存空间逼仄。

另一方面则是年代剧本身的创作呈现出雷同化、同质化等问题。作为一种类型剧，年代剧虽遵循一定的创作规律，但这并不意味着故事情节、人物设置都遵循一个样板。但《大宅门》之后，换个商行、换个家族，就是另一个“宅门戏”；《闯关东》之后，改个地域，改个家族，就可以闯其他地方了。至于以当代为背景的年代剧，不少都是以“父母爱情”为切入点，通过父母的身份冲突展现矛盾，《父母爱情》是如此，《平凡岁月》也是如此，给观众的感觉是套路陈旧、审美陈旧。另外，在不少此类剧中，年代背景往往被“虚化”了，比如《平凡岁月》虽有年代背景，但年代剧的那种特有的时代变迁感却非常稀少，将它归类到家庭剧、生活剧也未尝不可。

从这个角度看，年代剧的落寞，既是年代剧创作进入瓶颈的结果，也是电视圈不少人迈入“IP热”、淡漠艺术追求、急功近利的一个缩影。

毫无疑问，年代剧具有其独特的审美性和感染力。史诗品格、跌宕起伏的情节安排、大起大落的人物命运、“家国同构”的叙事策略……这既造就了一批审美价值很高的年代剧，过去岁月里的风物也能满足观众的怀旧情绪，并且年代剧能够唤起观众集体的对于历史、民族和国家的一种认同感。跌宕起伏的岁月变迁、国家的命运、时代的洪流，让观众深切感到，有国才有家，今时今日的一切幸福生活其实来之不易。而虽然大历史面前的家族和个人是如此渺小，但正是无数平凡人对于美好时代和生活的向往，以及他们的坚守和奋斗，推动着时代和社会的进步。因此，年代剧其实具有温暖人心、激励人心、凝聚人心的特殊功能，它是不可或缺的电视剧类型。

问题的难度在于，在当下“IP热”的语境下，该如何重新唤起观众对于年代剧的热衷？就创作者而言，应对外部冲击之前，或许得先处理好自身的创作瓶颈。毕竟，内容才是硬道理。不消说，《大宅门》《闯关东》之后，艺术成就与之相等的年代剧风毛麟角。该如何在守住年代剧的特色基础上，为年代剧注入新的活力和元素，是摆在创作者面前最迫切的问题。（作者为文艺评论人）

# 从未远离日常生活的闽南戏曲

「戏祖」《目连救母》再现舞台

冯亚兵

看台

莆仙戏有800年历史，其中的“目连戏”更老，它以“目连救母”为题材，是目前有据可考的第一个剧目，被称为中国戏曲的“戏祖”。不久前，得机会在泉州连看三个夜场的《目连救母》，听说在莆田也连演三夜，这出传统大戏时隔半个多世纪以这样完好的面貌再现舞台，殊是不易。我无意赘述如此巨制在戏曲美学层面的意义，闽南看戏的经历给予我的最大触动，在于“戏”和生活的贴合，台上敷演种种，是一种民间坚忍的精神在绵延了数百年后所形成的一种审美积淀。思量中国戏曲成形历经的流变过程，若跳出艺术的单一视角，戏曲本体与社会学乃至人类学之间无尽的牵扯勾连，更耐寻味。“台上几离合，台下万千看客”，从这个角度看，每个看戏的人和每个演戏的人都是民俗践行者。

有关“目连救母”的文字，最早见于《东京梦华录》。我在泉州三个夜晚看到的长达12小时的大戏，讲述的只是一个简单的因果报应的故事，贯穿了目连的诚信，善良和坚韧。目连戏的演出形态是在中国文化史上延续了千年的“戏台教化”；因为以俗文化的样貌展现，对于民众的感染最为成功。曾经绝大多数剧种都有自己的目连戏，但绝大多数剧种的目连戏在过去的半个多世纪里飞快地消失了。沧海桑田之后为什么莆仙戏还能勉强保留如此巨制？

这或许能从地缘的角度一窥究竟。福建襟山带海，在中国的文化版图上自成一隅。恰是此“隅”，千多年来成为传统文化的保存角落，远从魏晋的衣冠南渡之后，持续到明清，此地是中原文化的“流寓”。处在闽地最深处的闽南地区，虽然在趋同的全球化大环境中，经受了从海陆两个方向而来的各种文化熏染，然抽丝剥茧，追踪其地域文化的主干，仍较多地、生动地保存了民俗文化的核心内容，成为人类学和社会学意义上的“文化之隅”。

区别于花部风貌，闽省多种戏曲中，自成一格的唯有闽南地区的皮影戏，即泉州的梨园戏和莆仙地区的莆仙戏。戏曲文化学者将这两个剧种溯源至宋元南戏，意味着它们超过了戏曲史定格的从雅部（昆曲）到花部（皮黄、梆子、滩簧等）的演化流程，直接古调。确实，就表演形态而言，闽南戏曲虽没有脱离中国传统戏曲的写意程式手法，但在其具体的舞台呈现上，和京昆大异其趣。

犹记十多年前，我初到泉州，经历各处文化遗迹保留处，最大的感受是“传统”在闽南市井生活中以活的形态在流传。那次泉州之行偶遇涂门街的关帝庙因关帝诞辰在庙外搭台演酬神戏，开演之前，锣鼓管弦送来一队穿戴勾扮整齐的戏曲人物，熙熙攘攘来往的信众立刻为他们让开空地，演员们便以戏剧人物的身份向神灵一一致礼。那番的礼仪托带了戏曲表演的庄重体面，在音乐的衬托中，在神像的注目下，在闽南特有的装饰繁复的关帝庙前，形成了一种忘记时空已经流转至现代的精神仪式感。这是基于审美但超乎审美的风俗仪式，超越普通看客或演员的姿态以求一种精神慰藉。

几年后，我在正月里去泉州观看元宵踩街风俗，从踩街的时间和内容来看，泉州风情和《东京梦华录》及《梦粱录》中描述的“月上柳梢人约黄昏”的古风

大有相近之处。上元夜，暮色四合，信步走到城市某处，沿路搭出很多席棚，犹如宋元瓦舍，在元宵月下吟唱南音。闽南二月天气，温润如玉，弦歌共月色婉转耳，纷然而来，纷然而去。

有过那样两段经历，我毫不意外自己一遇到梨园戏和莆仙戏后，就被它们“理性地”惊艳了。在这里，我不想过多讨论这两个剧种舞台艺术方面的过人之处，还是回到闽南戏曲与当地社会的牵连——戏曲作为一个文化符号在闽南社会生活中的象征意义。

中国传统工商业多有供奉“祖师爷”的习惯，皮黄以唐明皇为崇，昆曲供奉李老郎，闽南戏曲艺人则把原型是唐朝乐人雷海青的田都元帥作为行业的祖师爷。近半个多世纪以来，田都元帥仍然在闽南保持其尊崇地位。泉州城内有专门祭祀田都元帥的神宫，无论是国家剧团还是民间散班的艺人，都会诚恳尊奉剧场中的田都牌位。这是源于舞台和舞台表演并没有直接关系的闽南戏曲风俗，若以现代社会的观念来观照这些风俗的意义，显然是过时的。但此类风俗顽固地“留存”，恰是和闽南戏曲不曾中断的血脉流淌在一起。

今年在泉州看《目连救母》，开演前去剧场后台参观了一番，看到剧团在舞台的侧幕条里搭供桌供奉戏神“田都元帥”，虽其境昏昏，而其灯昭昭。当时舞台已经搭好，按照一桌二椅铺排，夹在传统的“出将入相”上下门之间，有一块匾，上书“戏之耳”，取《论语》之“前言戏之耳”，稍稍点破舞台上神鬼戏的肃杀。在“戏之耳”匾上，再搭了一个做成宫殿形状的纸板，题额“玉皇殿”。此外舞台前竖两根扁柱，各挂一盏白纸灯笼，灯笼上用蓝笔书“目连尊者”四个大字。按照资料介绍，这一切都是目连戏旧舞台的遗构，透着一丝丝乡土间的郑重其事，构成一种普遍存在于闽南民间的遗构。

那三日，入夜进剧场前，我挥霍白日时光游荡于泉州的大街小巷，那些陈旧的街巷，虽然有新材料的修补，但依旧保持了古城的城市肌理。在泉州看戏的妙处在此——没法把戏和生活大致分清，晚上的戏和白日里走街串巷的感受总是贴在一起，常常在街边的小食店里觉得眼前的行人是台上的歌者；而面对舞台，又觉得台上的歌者是庙里匍匐的拜者，是小巷里折金银屑的吃斋男女，是茶肆酒寮的言谈觥筹来往的众生。

《目连救母》这戏，敷演的无非是极其通俗的惩恶扬善，较之京昆名家，目连戏的演员也非高明的艺术家，只是他们所表演的内容是一种民间坚忍的精神在绵延了数百年后所形成的一种审美积淀。这种积淀厚实极了，以至于他们舞台的形式足以打动你。每天坐在剧场里的短短几个小时，观者如经历了一层精神上的打磨锻炼，与台上的表演共同俯仰，随台上众人“超化”了。（作者为剧评人）

争鸣

当电影《敦刻尔克》成为炫技的“时间游戏”

# 强势的技法覆盖了“人”的存在

杜庆春

几个英军士兵在空旷的敦刻尔克街头行进，天空撒下传单。《敦刻尔克》的某个核心人物也在其中，随后到来的枪击与逃亡，这个人是在逃亡的幸运者，这一切都不是他努力的结果，只是幸运。而后他逃过街垒，逃到海滨，他变身担架兵，在汉斯·季默的不诉求旋律而只是节拍和节奏的配乐中，他的步伐、身体的颤抖在全景中成就这部电影最有力量的影像部分。

然后，三条线索的叙事篇章出现，一周、一天、一小时，海边、海面、天空，这些结构带出畏惧和无畏两种情绪的对应。但是，这部电影在明显的设计痕迹中，“人”的存在趋于平淡无味，思考的粗糙遗憾地抵消了诺兰式“形式”的魅力。这种形式对于文艺青年们而言，具有强大的魅惑，这种魅惑存在于被过誉的一系列电影中——《黑客帝国》《少年派的奇幻旅程》《一代宗师》等，《敦刻尔克》也是如此。

在一个历史事件中，对一周、一天、一个小时的事件或行为进行采样，利用历史剖面的并置来完成对于历史的思考，这种方式无可厚非，而且确实有着一观念上的力量，在文学结构中有着极强的感染力。但问题也在于此，这种结构必须转化成“文学的概念”才能在理性的思辨中获得力量。

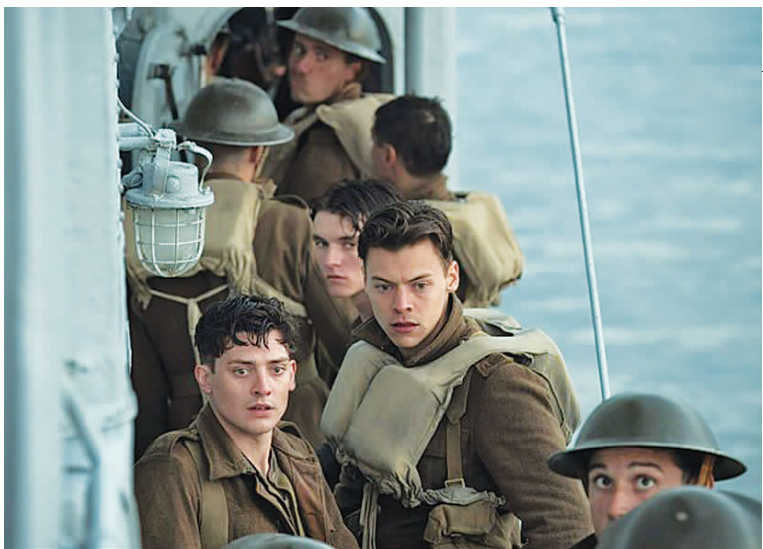
电影和文学的本质差别在于，影像是由“正在进行的时态”构建的时序，它是时间流，每个镜头是正在进行的时间。打破时间、取代以交替剪辑时，如果碎片的排列组合重新在时间轴上构成符合逻辑的延续性和共时性，那么会产生非常有趣的思考价值，但是这部电影并没有做到这点。所以《敦刻尔克》最终只是时间片段的“混剪”，这种处理所标榜和追求的是在叙事层面带来观影混淆，以至于让观众自以为获得了智性和理性层面的满足。这个“时间游戏”，并不指向生命体验的展开，而是“高概念”运作的产物，在概念的统御下，戏剧力量是被终止的。表现在具体的视听呈现中，电影的段落剪辑高度依赖配乐节奏的整合，这就成了一种高级MV。也正是因为配乐只承担节奏整合的作用，以至于音乐的旋律是缺席的，没有对应的戏剧支撑，旋律丧失了存在的前提。

可这部电影没有勇气采用彻底的戏剧结构。当三条时间线归于同一终点，这是一个戏剧高潮的设置，“戏剧性”的诉求本质与“历史剖面”的结构设计产生观念的对冲，于是，“历史剖面”的构成变成了一个叙事式的包装，带来的直接后果是，对时于此，这种结构必须转化成“文学的概念”才能在理性的思辨中获得力量。

的漫长时间流逝的压力，飞行员在战斗机燃油余量不足时面临的时间紧迫的压力，这些与“时间”有关的压迫体验，是戏剧层面的压力，它们混淆了真正的游戏体验。确切说，电影为了形式的需求避开了真正的关于时间的思考，这种对于时间的思考，也许要求整部影片完全放弃戏剧结构，在一个时间轴上，遇到特定的某几个剖面，如其所示地呈现或再现历史的片段——这种方式应该更适合做成一个装置作品，在当代艺术的展厅里进行多屏放映。

但诺兰导演不是一个实验者，他在电影里一贯的姿态是避免和商业电影的伦理决裂，而只是在商业电影的生态里成为“调味品”，把浅表的风格包装成“个性”。表现在《敦刻尔克》里，他既不能做一个彻底的实验影像作品，而过分凸显存在感的电影技法又取代了对人的存在，强势的剪辑手势覆盖了人物的生命思考。

诺兰明白商业片的逻辑，他知道必须给影片一个关乎人性层面的可辨识主题，于是这个“主题”也在结构的设计中完成——这是不通过人物命运展开、而依赖事件片段的剪辑获得的主题。当围绕着“无畏”与“畏惧”两种情绪的并置讨论出现时，影片的局促就出来了，这是一个暧昧的语



图为电影《敦刻尔克》剧照

在一个历史事件中，对一周、一天、一个小时的事件或行为进行采样，利用历史剖面的并置来完成对于历史的思考，这种方式确实有力。这种思考事实上要求影片放弃戏剧结构，应该更适合做成一个装置作品，在当代艺术的展厅里进行多屏放映。

至于电影《敦刻尔克》，诺兰导演既不能做一个彻底的实验影像作品，过分凸显存在感的电影技法又取代了人的存在，强势的剪辑手势覆盖了对人物的生命思考。

——编者的话

境中，简单地并置了两种似乎对立的感情，一面在溃败的大逃亡中歌颂无名者的无畏，对人性本能的胆怯和逃避给予宽恕，但最终还是要借由丘吉尔的言论来强调意义。诺兰在这部电影里歌颂了“无畏”，同时表达了对战争中“畏惧”的宽容，而且是“大无畏”民众对已有愧疚之心的“败退者”表达宽容。这个主题是文艺腔的甜言

（作者为北京电影学院教授）