

■关注 《国剧之路》——

留给时代的“后戏剧”发展史

□张子扬

1958年6月15日电视剧《一口菜饼子》播出以来,中国电视剧事业风雨兼程,历尽沧桑。尽管它的起步较西方晚了近30年,但如今,中国已经成为世界电视剧生产与消费的第一大国。中国电视剧从最初直播时期的懵懂探索,到如今已进入题材丰富、类型多样、品质精良的大繁荣时期。窦欣平的《国剧之路:中国电视剧的半个多世纪》一书,关注的正是中国电视剧事业的昨天、今天与明天。

就电视剧本身而言,其是否属于电视文艺范畴,当年在中国电视理论与学界似乎存在多种争议,但我主张把电视剧纳入戏剧范畴当中,甚至在相当一段时间里,我称它为“后现代”时代的“后戏剧”。

我一直推崇黑格尔的论点:看一个民族是否有精神史,就在于看它是否具有戏剧史。在我理解,戏剧之于人类精神历史的发展,无外是五个层次的迭变:

第一,原始戏剧(包括更早些的原始歌舞)时期,表现的是人类对自然的敬畏与胆怯、茫然的取悦。

第二,古希腊、罗马戏剧时期,人类的智慧与在哲学领域的自由畅游,进而使戏剧外化的内容都是人类对自身命运走向的莫测与神秘的恐惧感受。

第三,莎士比亚戏剧时代,主要的内容是人类对个体的——后我的——宿命的不解与探索。同时,也是对人类本性的认识与开掘,性格与命运交织在一起为追求与抗争而产生冲突。

第四,在现实主义戏剧、写实主义戏剧阶段,除了上述人类精神世界活动的内容外,阶级的矛盾、社会制度的弊端、人类文明进程中的时代局限、战争造成的灾难以及种种普通人的不同生活境况的现实,使得像契诃夫、果戈里、奥尼尔、易卜生、田纳西·威廉斯等剧作家们,面对“世俗”的生活或是“通俗”的生活,代替生活中的人也代替所处的时代为人类在做“批评与自我批评”——或剖析、或嘲讽,乃至宽容自我。他们把生活中概括、提炼出的真实再现为艺术的真实,解决人类“今天”与“周围”是什么人、什么事的问题。

第五,到了荒诞派戏剧阶段,戏剧关注的是二次世界大战给人类所带来的幻灭感。如果说《等待戈多》算是其代表作品的话,那么它属于代

表人类智慧敏感、反应与脆弱的情感本质,对现实与未来产生并发出种种畅想,但经过现实的逻辑思维后,感受和体验到的却终是无奈与茫然……当然,戏剧也担当着观众情怀的娱乐和价值观的引领与进步精神的张扬。

可以说,戏剧的本质是人类精神世界的物化或最原始的外化。自20世纪80年代起,依靠电视技术的普及,作为戏剧艺术衍生的新形态的电视剧,在工业革命后的“后现代”时代,成为继电影之后更显戏剧特征的一个新的戏剧形态进入当今观众的精神世界,影响着民众的文化生活。电视接收机变成戏剧的舞台,它所被置放的厅堂成了剧场,而荧屏前的观众便成为足不出户、亦不用买门票的“超级”戏剧观众,变得完全私家化,它摒弃了、远离了、拒绝了亦或是遗忘了戏剧剧场、电影院的空间与“仪式感”——“后戏剧”的概念由此而生。

随着电视剧逐渐进入人们的精神生活空间,影响日渐巨大,55年来,其数量与内容也逐渐显出丰富。这其中不乏一批非常优秀、具有探索性的电视剧的推出,无论是在剧本选材、文学基础、现实的再现上,还是在知识的探索、意识的探索、手法的探索上都力求精品化。当然,大量平庸的电视剧也有泛滥之嫌,但整体上来看,它们都推动了电视剧市场化水平的提高,也推动了观众欣赏习惯和观念的转变。

1958年5月1日,中央电视台前身——北京电视台试播成功,中国首座电视台宣告诞生,成为中国电视剧存在和发展的载体。同年,第一部电视剧《一口菜饼子》面世。1958年至1966年是中国电视剧的初创期,作为时事政治的宣传工具,直播剧成为主要形态,题材单一、情节简单、主题概念化和政治化倾向较为严重,缺乏自我独立地位。“文革”期间,中国电视剧的发展几乎处于停滞状态,直到上世纪70年代末才显出转机。1978年到1983年是电视剧创作的恢复和发展阶段,国产电视剧的质量和数量发生了很大变化,呈现出多样化发展趋势,开始注重社会价值和人生价值的意义,由此,长篇电视剧应运而生,电视剧开始担当起传播主流文化的任务。1984年作为电视剧走向成熟的开局年,在中国电视剧发展史上具有重要的转折意义。这一时期,电视剧主题和题材的范围拓宽,作品数量大幅度增长,播出规格和标准产生,电视剧生产的投资、融资渠道由单一向结合的双轨

制过渡,长篇电视剧逐渐成为创作主体,一大批知名编剧和导演涌现,许多电视剧演员成为大众崇拜的偶像明星,这些都为电视剧的繁荣和发展奠定了基础。此外,全国电视剧“飞天奖”、“金鹰奖”的设立对电视剧的发展起到至关重要的作用。1993年到2003年是中国电视剧艺术飞速发展的10年,题材更为丰富,风格样式也在与世界文化的相互借鉴中得到促进和发展。2005年后,国产电视剧虽在经历“日剧”的影响后又遭遇了“韩剧”的冲击。但2008年至今,国内电视剧市场更显空前的多元化。

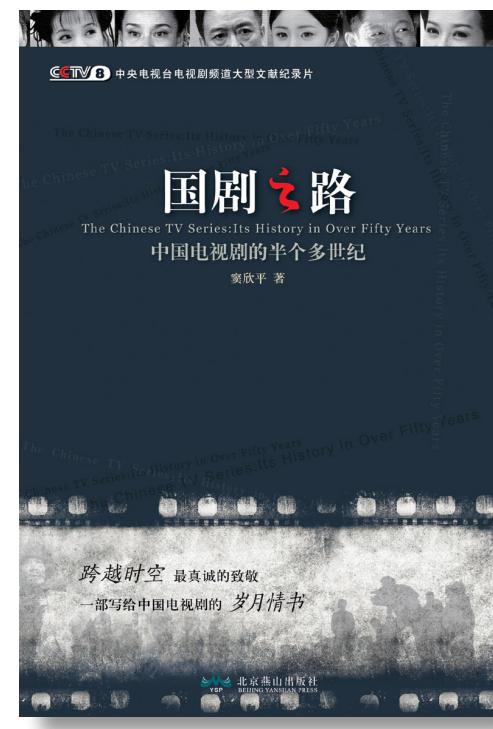
当然,探讨中国电视剧发展史,也不能忽视对港、澳、台地区电视剧发展的研究。内地与香港、澳门、台湾两岸四地电视剧创作的起步早晚有异,但由于民族文化一脉相承,电视观众的欣赏习惯与审美情趣相融相通。在全球化、信息化的新世纪,注重交流与合作,特别是本民族不同地区之间的交流与合作,无疑是相互促进、形成合力,推动电视剧共同繁荣的有益选择。

毫不夸张地说,作为“后戏剧”的中国电视剧,正是中华民族精神文化历史的索引与缩影。

二

我和该书作者窦欣平相识已久,又因为共同的对文字、对文学、对艺术的热爱而相知。窦欣平是目前国内较早涉猎港台电影史研究的青年学者。他对港台电影的关注喜爱至深,曾推出过李安、徐克、吴宇森、周星驰等港台影视人的研究专著。近年来,他将研究的触角拓展到电视剧艺术史领域,致力于中国电视剧发展的系统梳理,并付诸文字,也便有了今天呈现在我们面前的《国剧之路:中国电视剧的半个多世纪》。在这本书里,有回顾,有展望;有记述,有分析;有历程,有细节;有深入,亦有浅出……它不仅是电视剧从业者的学习读物,也是一部奉献给大众的普及读本,具有广泛的社会意义。

翻开这本堪称厚重的著作,对于许多熟悉的剧目,也对于剧目背后呈现的色彩斑斓、嬉笑怒骂皆成文章的故事,我深深地感觉到了中华民族精神世界的丰富。当然,有赞叹,也有很多不满足与无奈,但它们毕竟写入了电视剧艺术的历史,其中的代表剧目无论是否带有遗憾,只要能够在这些厚厚的几百页书中占据半页或是几行的篇幅,就说明已经实现了一种无比特殊的价值。如此看来,《国剧之路》是一个标本,是一部“后戏剧”的



教科书,不仅为当下的读者提供一份历史记录,也为后人留下了研究与探讨的文本依据。

需要特别提到的是,书中结尾部分收录的《中国电视剧优秀作品年表》令我十分感动与难忘。这份具有工具性质的资料,虽然只是对代表性剧目出品方、创作者、演员人员等资料的集合,也难免存有挂一漏万的遗憾,但实是一项烦琐、细致的工作,而且在以往的学术著作中并未有过类似的年表发表,因此从这个角度上看,此年表或许堪称“中国电视剧研究领域的剧目第一表”。毫不夸张地说,作者仅在这项工程上付出的劳动就堪称“功德无量”——透过这份年表,我们找到一条清晰的时间线索,中国电视剧创作的累累硕果就呈现在眼前,它不禁使我们有感而发,借此也更应对促进中国电视剧事业繁荣的从业者们致以深深的敬意。

今年是中国电视剧诞生55周年的特殊时间点,中央电视台电视剧频道也开始酝酿以纪录片形式回顾、总结与展望一路走来的中国电视剧。

《国剧之路》的写作大气而不失细腻,正好可以作为此部纪录片的基础文本。当然,一部纪录片的诞生,特别是着眼于中国电视剧这门特殊艺术的纪录片,应是一项极为艰巨而浩大的思辨工程。图书版《国剧之路》的先行问世,既是对同名纪录片的预热,也蕴含着一种意义深远的期待——期待越来越多的人们知道并牢记住中国电视剧诞生的时刻:1958年6月15日;期待越来越多的人们在回顾中更加关心与我们紧密相联的电视剧事业的发展;期待越来越多的人们与中国电视剧的未来同行,共同守望我们的精神家园。

三

自20世纪90年代以来,在全球经济一体化的国际背景下,人类全球化意识逐渐崛起,并通过文化产品形态逐渐反映到文化领域中来。在现代文明中,经济、科技、军事、文化的竞争虽然仍是各国间竞争的主要内容,但只要这些竞争不发展为冲突,文化的意义便会突显出来,而伴随着文化竞争将产生看不见的“文化版图”的变化。这里的“文化版图”是指在高新技术支持下产生的卫星电视、电脑网络等媒体,可以使各种信息、各种意识形态以最快的速度,最广泛地传播到世界的各个角落的影响与作用。虽对中国对外的了解很多,但世界对中国的了解却很少,这就意味着,国外,尤其是欧美将它们的“文化版图”扩大了,而我们的“文化版图”尚还不够扩大,甚至还有被忽视与被侵蚀的可能。

在过去的20年中,我们国家也有一些优秀的影视作品走出国门,产生影响,但相比之下,仍显得不够全面,存在局限,特别是数量的积累还远远不够,不足以让外国人全面了解中国。这就需要国人,尤其是知识分子通过自身行为来切实保护我们的“文化版图”,而保护中国在世界“文化版图”中的地位,更是我们每个电视人严肃的责任。

《国剧之路》在探讨中国电视剧发展的同时,没有忽视对于引进剧与出口剧的关注,实在是可喜且必要的。放置在国际平台的视角,立足于“文化版图”之中,中国电视剧事业任重道远。作为电视剧人,我们应具有固守“文化版图”、实现文化振兴的忧患意识,努力使电视剧与世界对话。这也是与时尚对话,与现代化对话,更是与我们自己对话,是实现国际话语权对等与语境同等的层面。为此,我们真切地呼吁电视剧的从业者们用自己的文化自觉、自信与自强的精神,打造中华民族的精神家园,交出优秀、经典的艺术力作。如果我们简单地、盲目地、被动地认为外面的世界就是唯一的精彩,而迷茫忽略了我们本土电视文化的自觉意向,那么,我们所拥有的丰厚的传统文化便会因自己的无奈而窒息、失色。可见,惟有具备本土文化开放与捍卫同在的精神,方能扬扬出本民族的时代精神与文化气质,产生足够的国际竞争力和影响力,使中国文化真正屹立于世界现代文化之林。

■评点



由新丽传媒和海润影视联合出品的《辣妈正传》从开拍伊始就不乏话题。而这其中,最值得一提的还是编导在育儿剧的基础上加入更多时尚元素,人物性格鲜明,台词轻松幽默接地气,使得该剧处处充满“混搭”带来的新鲜感。

《辣妈正传》能够在观众中取得反响,与该剧对青春时尚和传统价值的巧妙整合密不可分。该剧讲述的是夏冰如何从一个爱疯爱闹的夜店潮人变身家庭、事业两不误的职场女王的故事,其中还穿插了作为叙事副线的主编李木子孕前孕后的一系列辛酸故事。新老两代职场女性的生活,皆因一个孩子的到来改变了既定轨迹。围绕结婚生子的问题,剧中各色人物的价值观也被一并摆上桌面。

首先是夏冰,孙俪这次饰演的不再是《后宫甄嬛传》中逞凶斗狠的聪慧小主,而变成单纯善良、美丽倔强的女白领。爱情上,夏冰拒绝了曾欺骗、伤害自己的“高富帅”,选择留在“屌丝”男友身边。事业上,她凭借善良、执著,从学历不高的女前台奋斗成时尚杂志的总编助理。家庭中,经历了婆媳矛盾升级、婆婆与父亲相继患病、丈夫从百依百顺到越来越挑剔,她决定在家庭与事业发展间找到平衡点,最终从不谙世事、我行我素、贪玩且缺乏责任感的小女人变身善良、坚忍的好妈妈和好媳妇。电视剧结尾,带着孩子去上班的夏冰向挑战她的下属说出了自己的情感宣言,“现代的女人更应该是取悦自己,让自己变得更自信,才能更有魅力,而不是一味在琢磨着如何取悦于男人,那样只能成为别人的附属品,最终只能走向悲惨的结局”。应该说,夏冰的成长经历既与传统价值观契合,又提供了有别于杜拉拉的一种当代职场辣妈的励志轨迹,很容易让观众找到共鸣。

编导对夏冰的偏爱是显而易见的,而剧中另一位“辣妈”——邬君梅饰演的李木子前半部分绝对是人见人恨的铁血女魔头形象。年纪一把的她最大梦想就是和老公有个孩子,以此拴住他们摇摇欲坠的感情。可天不遂人愿,机关算尽的李木子总不能如愿受孕,这让她成为夏冰等一干小伙伴们的话柄。后来李木子终于有了孩子,丈夫却因忍受不了她的专横,与她的对手乔安走在一起,李木子又被迫开始了丈夫保卫战。最终,她的价值观彻底转变,用传统女性的温柔贤惠留住了丈夫。李木子的转变明确体现出编导的价值取向,转变后的李木子有了更多的耐心和包容,这符合传统价值体系对母亲的界定,而用真爱留住丈夫的结局也与前半部分职场女强人的形象相呼应,合力促成现代女性对传统价值的叛逆。

“不雷无收视,一雷收视必高”,似乎已成为近两年电视剧收视的普遍规律。值得庆幸的是,《辣妈正传》跳出了这个魔咒。全剧以结婚生子为焦点,综合了婆媳关系、育儿宝典、爱情逆袭、职场奋斗等元素,精准把握住受众群体的喜好。

电视剧市场向来是女性观众的天下,而《辣妈正传》更是瞄准女性受众的脉,人物设置力求契合女性的审美。夏冰美艳动人,却单纯没有心机。她就像好莱坞电影中美丽却无威胁感的“梦露”式女人——天真、善良、不谙世事,更易为女性观众认同。而李木子在被当做一个职业女魔头来表现的同时,强大的外表下,却有着“千疮百孔”的生活:不孕不育、被丈夫抛弃等,这些都是女人内心最深处的创痛。观众通过对李木子这样一位成功人士不幸生活的窥视,获得了一种“优势认同”的满足感。

随着《辣妈正传》在央视和四卫视二轮播出的陆续展开,该剧被越来越多的观众喜爱,有评论甚至称《辣妈正传》树立了业界评价一部好电视剧的新标准”。的确,在雷风劲吹的当下,《辣妈正传》这样一部制作精心、弘扬正面价值的电视剧的出现,无疑为中国电视剧市场注入了一股清新的空气。

地址:北京市朝阳区农展馆南里10号 邮政编码:100125 总编室电话/传真:(010)65003319 新闻部电话/传真:(010)65002492 宣传发行部电话:(010)65935482 广告许可证:京朝工商广字0065号 零售每份0.70元 印刷:中国青年报社印刷厂

■评点

契合女性审美的《辣妈正传》 □索亚斌

■域外文化

电影《地心引力》

将简约推向极致

□李墨波



在地球上,她战胜了自己,她是自己的英雄。

《地心引力》的视听语言准确而富有戏剧性,呈现出电影本体的魅力。早在《人类之子》中,阿方索·卡隆就以一个6分钟的长镜头技惊四座,这次在《地心引力》中,他更是将这项看家本领玩到极致。除了开篇那个13分钟的长镜头外,影片中还有多个长镜头,应该说这些长镜头并非为了炫技,它们在叙事中显得恰如其分。不同于文艺片中长镜头那样缓慢的“凝视”的节奏,该片的长镜头内部都有精心的设计和调度,从远景到近景再到特写,镜头跟随叙事重心不断变换,而且在主观视角和客观视角间自由切换,可谓一气呵成,毫无冗长之感。以影片开头的一个长镜头为例:首先用一个全景交代瑞恩被甩向太空,继而推进到瑞恩的面部特写,用缩小的景别来暗示潜在的危险和方向感的丧失,然后镜头继续推进到面罩内再转向太空,镜头在这时由客观视角转变为瑞恩的主观视角,将瑞恩的恐惧和无助传达给观众。

之所以如此多地使用长镜头,一个原因是,导演希望通过长镜头来传递太空中的遨游之感。镜头不间断,360度任意翻转,细致入微地观照眼前所发生的一切,其效果正如一个宇航员在太空中所见,能带给观众身临其境之感。如果稍加留意便会发现,每当演员在最紧张的时刻,比如与空间站冲撞时,都会使用主观镜头,让观众亲身感知那种紧张和障碍,影片获得了不断向前的加速度。

在《2011太空漫游》中,当飞船遨游于太空时响起的是古典音乐《蓝色多瑙河》,那浪漫到让人心醉的效果堪称影史上的经典,而在《地心引力》中,音响担负更多的叙事上的功能,而非抒情。就像电影《大白鲨》中每当大白鲨出现时都会有一段沉重的音乐响起,以预示危险的来临。在《地心引力》中,每次危机来临也通常都会伴随低沉的大号声和鼓声,起始低沉,然后越来越响,似乎要超出观众的承受范围,观众的心也随之悬起。当处

于困境时,演员那清晰可辨的喘息声,也让观众体验到窒息之感。这些声音的处理加剧了观众的紧张心理,并且增强了冲突的激烈程度。同时,导演还利用声音实现了舱内舱外、水下水上的转场,在音响由最大转向静寂的节点上,场景也随之转换。

影片叙事的高效和准确,还来源于影片所营造出来的真。正所谓“真境逼而神境生”,真实是观众移情的基础,观众相信或者愿意相信是叙事的开始。为了追求真实,剧组不惜耗资巨大,用高超的视效技术构建起一个真实的太空场景,并用无数细节营造出逼真的氛围,影片呈现出写实的风格,并无太多的夸张和臆造,其细节的真实和准确,连有过太空经历的美国宇航员都叹为观止。

不可否认的是,这种极简的风格因为在为影片带来亮色的同时,也为影片设置了一道道难题,并最终形成影片的缺陷。影片的三幕设置,在性质上并无递进,此为编剧之忌。当情感体验被重复时,其力度就会减半,这造成了影片的后程乏力,单一的人物和简单的叙事线索,使得影片越走越窄,当手段都被用尽,影片已经无力在最后营造出更高层次的高潮,草草的结尾让观众有意犹未尽之感。影片没有为人物的性格展示提供太多的空间,片中另一个人物马特原本可以和瑞恩一起衍生出逃生之外的次情节,但是过早地退出舞台,使他实实在在为一个大配角,虽然在瑞恩的幻觉中重新返回,但不免牵强。这些缺陷稀释了影片应有的情感浓度。

与《2011太空漫游》史诗般的结构和神秘难解的主题形成对比的是,《地心引力》没有给影迷留下更多可资回味和深挖的余地。极简的故事使得影片的主题无法往深处开掘,造成了故事的单调和主题的单薄。电影在满足人们感官体验的同时,还应该成为人类精神的回响,在技术不断被刷新的今天,如果只停留在视听的感官满足上,而不去构筑影片的意义空间,注定难逃速朽。