

创作谈

所谓创作,就是沉下心来,不投机取巧,不急于求成,老老实实、勤勤恳恳,去挖掘那些最真实、最动人的力量。这棵在高原上种活的“生命树”,不只是一部电视剧,更是我们全体主创,对这片土地、对所有坚守者,最真挚的一份敬意

《生命树》终于和观众见面了。导演李雪说过,《生命树》是他这辈子,或许也是正午阳光以后都不太可能再接触到的特殊题材。我们以往拍戏,每一次都是走进人物的世界,走进人物的内心,这一次,却是走过了人物走过的路。

很多人问“生命树”是什么,答案很简单:“生命树”就是三江源。作为长江、黄河、澜沧江的发源地,这片“中华水塔”的蜿蜒水源恰似生生不息的生命之树。巡山队员看似守护藏羚羊,实则守护着高原生态与下游大地,剧中核心角色多杰的原型,正是可可西里环保先驱杰桑·索南达杰和奇卡·扎巴多杰。这部戏是讲的一群人的历程,是无数环保人和高原守护者的群像,是青海这片土地的大爱。正如一位观众所说:“青海从未贫瘠,它只是把最丰沛的爱,都酿成了寂静。而当寂静足够深时,你便能听见——大地的心跳,正与你的脉搏,押着同样的韵脚。”

从接下国家广电总局的托付起,我们便明白《生命树》无法投机取巧,唯有沉下心来用苦功夫、慢功夫、笨功夫,才能把这部戏做好。2019年,主创团队第一时间扎进青海采风,那些常年守在那儿的环保人,深深扎在我们心里,也让我们更笃定:《生命树》的故事,必须从这些真实的生命里长出来。

剧本初稿出来,李雪看完后,跟我说“还不够”,必须再往深了扎。2023年11月到2025年5月,制片人赵子煜带着几位编剧,又一次扎进了青海。这一次,他们走得更细、更深,在牧民家住了半个月,跟着环保站的人一起巡山,和州县的干部坐下来聊天,把那些藏在细节里的故事、藏在心里的情绪,全都挖了出来——比如多杰家那打桩的戏,桩子的原型藏着索南达杰家乡的往事,虚构的玛治县正是以他的故乡为蓝本,当地医院的司机就是故居的所有人,这些细节我们都一一落实。我们挖得最深的,是这群守护者的选择:20世纪八九十年代,一张藏羚羊皮能卖八十美金,一块藏羚羊毛围巾能卖几万块,对当时的普通人来说,这是一步登天的暴富捷径。可这群人,拿着微薄的收入,甚至连工资都发不上、饭都吃不饱,却握着简陋的装备,连像样的子弹都没有,硬是倔强地拦在盗猎者面前,以血肉之躯做高原的盾牌。返京后,编剧团队就跟着李雪逐字逐句抠剧本,一个人物的台词、一个情节的转折,都要反复聊上十几遍。有人说“你们太较真了”,但李雪觉得,创作就是要较真,细节到位了,观众才会真的相信这个故事。

剧本磨好了,勘景也成了大难题。《生命树》的故事横跨二十多年,分两段时空叙事,涉及的场景格外多——戈壁、草原、湖泊、老县城,一样都不能少。2024年5月下旬,我们组建了勘景团队,开启了20天的青海大环线之旅。最险的是进山的外景地,只有一条悬在悬崖边的路,一边是湍急的河流,一边是随时可能滑坡的峭壁,雨季里碎石不停滚落,制片部门顶着安全压力协调当地政府并获支持,最初计划修路、扩路或在通天河架桥,但因资金、时间等因素未能实现,最终选择修路方案。路段频繁塌方,我们便在塌方路段两端常备修路队,反复修缮,直到该场景拍摄完成。普通的汽车已经不能满足当地路况,随着海拔不断升高,司机的身体、车况出现不少问题,制片找当地车辆公司解决,可依旧没能逃过几次小型“翻车进沟”的狼狈惨状。这一路,剧组跑了5000多公里,途经几十个州县镇,才算找到一批贴合剧本的场景,说实话,这活儿又累又枯燥,没什么技巧可言,全靠腿跑、靠眼找,但也只有这种“笨办法”,才能让剧中的每一个场景,都透着真实的质感。

2025年5月2日,《生命树》正式开机,700多位演职人员一起奔赴青海。原以为前期准备得够充分了,可到了拍摄现场才发现,真正的考验才刚刚开始,这里不比在北上广拍戏,有成熟的配套、便利的交通,这里是高原,是无人区,每走一步,都要比平原多花几倍的力气:从我们驻地到拍摄地需近3小时车程,且停车地与拍摄地之间有普通车辆无法通行的路段,需换乘特种车辆转运约30分钟。如此一来,每天花费在路上的时间就接近大半天,导致实际拍摄时间被客观大幅压缩,这一套流程下来,大半天就过去了,给拍摄带来了不小的影响;为了避免穿帮,厕所车设置得很远,极度干燥的环境里,大家连水都不敢多喝;巡山队外景地美僧村,进出只有一条路,这条路一边是悬崖,悬崖下面就是湍急的通天河,另一边是峭壁,仅容一车通过,其中有一段峭壁,在置景期间不停发生滑坡,面对导演的高要求,制片部门顶着巨大压力,努力协调当地路政部门,动用一辆挖掘机不停抢通,才保证了置景的完成。即使是完成了置景,更大的风险依然悬在头顶,一旦拍摄期间再次发生滑坡,剧组就有进不去,或者进出不来的可能,制片部门焦虑得不知如何是好。好在顺利完成了。

除了交通不便,极端天气和高原反应更是家常便饭。拍摄时,狂风卷着沙石砸在脸上,疼得睁不开眼;冰雹说来就来,大家顾不上自己,得赶紧抢盖设备;现场制片在无人区里奔波,全身上下被风吹得全是土,乍一看都分不清五官;到了晚上,气温降到零下,大家裹着军大衣,还是冻得直哆嗦;更难熬的是缺氧,每人两个氧气罐就着红景天,头晕、胸闷仍是常态,有个场务小伙子,累得直接晕倒在现场,醒过来喝口水,歇都没歇,又接着干活……这些细节,李雪后来跟我聊起的时候,满是感慨。

演员们也一样,在海拔4000多米的走戏、拍戏,常常拍一条就喘得不行,可从来没人有过的抱怨。杨紫第一个露脸镜头,那场雪山骑行戏,坡度极陡,连经验丰富的老骑手都犯怵,她却亲自骑着摩托车下来。在格尔木海拔4200米的地方拍夜戏,从天黑拍到天亮,整个人冻得几乎失去知觉,下车时还不慎拉伤了腿。胡歌第一天拍开车追逐的戏,拍到最后站起来开枪的力气都没有,只能半蹲着完成镜头;梅婷拍马上开枪的戏份时,风沙卷着碎石打在脸上,拍完后头发和衣服里全是沙粒;还有饰演冬巴的演员才丁扎西,开机第一天就独自在河边磨指甲和手指的缝合处,他说自己和角色距离太远,想靠这些细微的动作,把自己真正融进角色里……

可以说,《生命树》的每一个镜头,都来之不易。正是在这样与自然零距离接触、与困难正面交锋的过程中,全体创作人员才真正体会到——守护生命、保护环境,从来都不是一句轻松的口号。这6年的创作,主创用脚步丈量青海的土地,用真心倾听每一位环保人的故事;188天的日夜奋战,翻山越岭找场景、顶着风沙拍镜头,用苦功夫、慢功夫、笨功夫,一遍又一遍打磨细节,终于让这棵“生命树”,在高原上扎了根、发了芽。

而对于我们这些创作者来说,这6年的经历,也让我们读懂了创作的真正意义:所谓创作,就是沉下心来,不投机取巧,不急于求成,老老实实、勤勤恳恳,去挖掘那些最真实、最动人的力量。这棵在高原上种活的“生命树”,不只是一部电视剧,更是我们全体主创,对这片土地、对所有坚守者,最真挚的一份敬意。

(作者系《生命树》总制片人、东阳正午阳光影视有限公司董事长)

用笨功夫,种活高原上的「生命树」

侯鸿亮



《生命树》剧照

文艺深一度

电视剧《太平年》 AI时代的剧情考据与互动性观剧新探

高长力

《太平年》的“正确打开方式”,本质上是技术赋能下观众与剧集的新型互动——剧集提供“可考据的历史肌理”,观众以智能检索为工具完成“深度解码”,在这种双向奔赴中,历史剧真正实现了从“娱乐消费品”到“文化对话载体”的升级



正在热播的历史剧《太平年》有诸多亮点:该剧采用超高清标准拍摄,白宇、周雨彤、朱亚文、董永、倪大红等一众实力派演员同台飙戏,眼化道景也全按高标准精心打造;同时,这也是一部难得的历史正剧,聚焦中国历史上“吴越归宗”“纳土归宋”这一事关国家和平统一的佳话,兼具历史厚度与现实意义。而在我看来,它最特别的地方,是打破了以往“打开就看”的观剧模式——没有一定的思想准备和知识积累,很难快速融入剧情甚至会看不懂。唯有一边用AI大模型提问考据,一边观看,才能解锁观剧乐趣,越看越上头、其乐无穷。可以说,《太平年》直接开启了AI时代剧情考据与互动性观剧的全新体验。

《太平年》反映的是五代十国到北宋初期的一段历史,对于五代十国很多观众可能不太了解,可以观剧前借助AI做一点功课,搞清楚五代是哪五代,是连续的还是同时存在的?为什么会频繁更迭?十国是哪十国,是只有十个国吗?吴越国在其中又是怎样的地位?赵匡胤和钱弘俶年轻的时候可能见过面吗?冯老相公实有其人吗,为什么能成为多代元老“不倒翁”?随着剧情展开,你会有各种各样的问题,哪些是有确切历史记载的,哪些是合理虚构的,哪些又有艺术加工的成分,那些高度还原的词汇、文书、官名、礼仪等是什么意思,怎样评价某一历史事件和人物,这些都给观众留下极大的展示学识和交流讨论的空间。这种“观剧即检索”的场景,正是AI时代历史剧观赏模式的典型缩影。

为什么《太平年》没有像以往一些历史剧那样以通俗化叙事方式进行“翻译”,我想这完全是因为我们进入了AI时代,任何问题都不用剧作者单方面倒地交代。不再“翻译”的好处是,我们看到了完全真实还原的历史场景,体会到当时人们举手投足、说话作文的原始状态,让我们如临其境,而不是像看一个两张皮的国外译制片。

《太平年》的“正确打开方式”,本质上是技术赋能下观众与剧集的新型互动——剧集提供“可考据的历史肌理”,观众以智能检索为工具完成“深度解码”,在这种双向奔赴中,历史剧真正实现了从“娱乐消费品”到“文化对话载体”的升级。

传统历史剧创作中,“通俗化”是核心准则之一——古代朝堂对话简化为现代口语,复杂历史背景用旁白的方式直白交代,目的是降低观众理解门槛。但《太平年》播出期间,相信观众同步搜索“吴越国纳土归宋始末”“五代十国官职体系”“胡进思权斗”等关键词的频次不会低,AI时代智能检索工具让观众摆脱了“信息不对称”的困境,当剧集出现陌生的历史概念或细节时,手机端的即时搜索能瞬间完成知识补给,这使得“观剧—考据—思考”的闭环体验成为可能。

《太平年》精准把握了这种媒体变革趋势,其叙事节奏与细节密度适配“考据式观剧”。如第一集开篇即交代了晋时期以人肉为军粮、有生不如无生、为人不如为鬼的黑暗时代,张彦泽弑子的残暴,观众一定好奇查阅,历史上可有这样不可思议的乱世?张彦泽是什么人,结局如何?

技术赋予观众考据能力,反过来要求电视剧创作必须在细节上“站得住脚”。《太平年》对吴越国“保境安民”政策、北宋统一策略的深度还原,都为这种新观剧模式提供了优质文本。这种去通俗化叙事方式也为考据留足“接口”。与《雍正王朝》《大明王朝1566》等经典历史剧相比,《太平年》的“去通俗化”并非刻意追求晦涩,而是拒绝历史细节的“扁平化处理”。剧中大家第一次看到见面作揖是一种独特的手势,观众通过检索“五代叉手礼”就知道其来历和标准,剧中对此做了精准还原。历史剧的语言是个难题,说得太文不好理解,说得太白又有失真,所以以往历史剧经常文白夹杂,其实很别扭。当然,《太平

年》也不是“复刻古文”的生硬,而是还原特定时代的话语逻辑,在台词设计上实现了“历史真实”与“现代理解”的平衡,为观众的语言考据提供了丰富线索。剧中日常对话体现出五代口语的独特质感,如钱弘俶与孙太真讨论钱塘圩田收成时问“今岁可增几何”,孙太真回应“前番巡检司呈文,言可扩百顷”,这既区别于现代口语的随意,又避免了纯古文的晦涩。观众检索后会发现,剧中“诺”“善”“如何”等应答词,与五代时期的口语习惯高度契合,这种细节让观众在考据中感受到“语言背后的历史语境”。公文书写就更不能完全转化为今天的语言了,如吴越文书“念彼黎元,愿捐圭璧”的字句可能会看不懂,但检索会发现,剧中公文的四六骈文格式、用典风格,与吴越国真实表文完全一致。这些公文并不是背景板,而是推动剧情发展的关键因素。

《太平年》的主创人员曾表示,“要让观众看到五代人的生活方式”,这种创作理念体现在礼仪、饮食、服饰等所有生活细节中,成为观众可触摸的历史场景和考据的重要对象。有些官职名称很长,但在剧中不能简化,因为它反映了当时人们交往的真实场景。生活场景的考据也同样有价值,如剧中钱氏兄弟共食“金齏玉脍”,镜头清晰展示了鲈鱼切片的厚度、金橙酱的色泽、“羊羔酒”和酒器选用,这些细节不仅可比对考古图片,也让五代生活从史书文字变成可触摸的场景,考据的过程成为与历史对话的过程。

《太平年》带来的互动性观剧模式具有很重要的文化价值,即在考据中重建历史认知。比如,传统历史剧常将人物简化为“明君”“奸臣”等标签,但《太平年》中的人物在考据中可以得到更完整的解码。我们看到钱弘俶的形象转变,检索《吴越备史》中“钱弘俶北上见闻”的记载,就能理解其“从享乐到担当”的逻辑闭环。赵匡胤的形象同样摆脱了脸谱化,“陈桥兵变”场景中赵匡胤从被披黄袍时的惊慌,到转身时的野心,最终定格为深藏的忧虑,这一复杂情绪与《宋史》中“匡胤固辞,诸将不从”的记载形成互证。

AI时代的互动性观剧,本质是观众从信息接收者变为历史意义的共创者,考据构建了参与式历史。随着该剧的播出,我们可以预见观众会讨论历史真实性与戏剧性平衡等问题。剧中的争议点会成为考据互动的引爆点,有的情节史书并无明确记载,这种“考据式辩论”不仅不会影响剧集口碑,反而让一些冷门历史话题进入大众视野。当观众主动为剧集补充历史背景、验证细节真伪时,剧集便成为激活传统文化记忆的触发器,观剧行为也升华为集体性的历史探究。

《太平年》大胆地探索了历史剧的真实美学,实现了在考据中触摸历史温度。《太平年》的创作实践证明,历史剧的真实不是事无巨细地复刻,而是对时代精神的准确捕捉,这种真实需要通过考据才能感知。这种建立在考据基础上的情感共鸣,远比直白的说教更有力量。考据让历史细节变得清晰,也让历史人物的人性温度得以传递,这种理性考据与感性共鸣的结合,正是历史剧最高的美学价值。

考据式观剧正为历史剧注入新的生命力。当“即时考据”成为可能,观众对历史剧的需求便从“看得懂”升级为“值得挖”。《太平年》没有迎合传统通俗化叙事,而是以“可考据的细节”构建文本,精准契合了这一需求转变。它的“正确打开方式”,不仅是一种观剧方法,更是一种文化态度——对历史保持“较真”的精神,在细节考据中理解历史的复杂与温度。当观众跟着剧情边看边检索,便不再是历史的旁观者,这种“观剧即检索”的互动,让《太平年》超越了一部电视剧的范畴,成为连接古今的文化桥梁。这或许正是AI时代历史剧的真正使命:不机械复刻历史,而是通过细节的力量,让观众主动走进历史,在考据与共鸣中,让文明薪火相传。

(作者系中国广播电视社会组织联合会副会长)