

新生代电影导演的青春叙事

王 晖 艾志杰*

〔摘 要〕 新生代电影导演在创作青春电影之时,与第六代电影导演的青春叙事呈现出继承、改写与新变的关系,是一种“新青春叙事”。具体表现为:以纠结于青春的“西西弗斯”为对象,在继承对“残酷青春”状态的摹写中呈现“假定性失忆”和“替代性转移”的新气质;以“悬而未决”的仪式抵抗为故事情节内核,通过回答“怎么做?”,对第六代导演反复探讨的“为什么?”问题进行一定程度的回应和改写;受商业语境、大众文化以及国际交流等因素的影响,这种叙事呈现出资本符号化、喜剧性表达和跨地域书写等时代特征,具有新变意味。

〔关键词〕 新生代电影导演;新青春叙事;继承;改写;新变

致力于青春叙事的青春电影,自上世纪80年代起,在中国大陆影坛都是一个显明的存在。从带有中国特色“青年题材”烙印的《小街》、《大桥下面》、《本命年》和《人生》,到第五代导演陈凯歌的《孩子王》和田壮壮的《摇滚青年》,再到第六代导演管虎的《头发乱了》、娄烨的《周末情人》、阿年的《感光时代》、章明的《巫山云雨》、李欣的《谈情说爱》和路学长的《长大成人》等,“中国青年电影经历了由青年群体到青年个体,由理性关怀到情感体贴再到非理性冲动,由他人陈述到个人表达,由常态的青春体验到异态的青春信息这样一个分阶段的逐次深入的发展历程。”^①进入新世纪,特别是近几年来,赵薇的《致我们终将逝去的青春》、张一白的《匆匆那年》、郭帆的《同桌的你》、李玉的《万物生长》和陈可辛的《中国合伙人》等为代表的一大批青春电影井喷式抢占电影市场,形成青春影像叙事的一个高峰。

在这样一个电影语境中,引人注目的是一批新生代导演及其所创作的青春电影。这里的所谓“新生代”,主要指第六代电影导演之后的青年导演集群,他们大致可以归结为以下四类:第一,在第五代、第六代之后毕业于专业院校的学院派导演,如陆川、宁浩、滕华涛、乌尔善、李蔚然、韩延和杨文军等;第二,由明星演员兼职的“演生代”导演,如赵薇、陈思诚、徐静蕾、徐峥、苏有朋和邓超等;第三,伴随“80”、“90”后“网生代”成长起来的导演,如韩寒和郭敬明等;第四,由主持人、音乐人、教师等构成的“跨职业”导演,如何炅、薛晓路、高晓松、肖洋、张皓和刘杰等。对于“青春电影”,我们以为,从广义上讲,它可以指以13至34岁少年和青年为表现对象的电影。但如果细分,则不尽如此,因为并不是所有

*王晖,文学博士,南京师范大学文学院教授、博士生导师;艾志杰,南京师范大学文学院博士生,210097。本文是教育部人文社科规划基金项目“21世纪中国大陆青春电影研究”(16YJA760036)阶段性成果。

①陈墨:《当代中国青年电影发展初探》,《当代电影》2006年第3期。

以此类群体为对象的电影都可称之为青春电影。这里需要借用一个“青春期”概念。在我们看来,“青春期”在时间上包含正青春期和后青春期,正青春期主要是指小学毕业之后到大学毕业之前的全部学生生活,后青春期则是指大学毕业之后十年左右的生活和工作生涯。因此,我们将反映正青春期的青春群体的心理发展、生存状态和情感需求等内容的电影称为青春电影。至于反映后青春期的电影,只有当其将“正青春”生活或作为一种怀旧对象或身份背景或叙事时空,并与主人公的后青春期发生各种联系之时,才具备本文所言“青春电影”的基本条件。

新生代导演的青春电影有何特质,其与第六代导演的青春叙事又有何脉络勾连或同门异户,这正是本文所要深入探讨的问题。一个显见的事实是,新生代电影导演在创作青春电影之时,与第六代电影导演的青春叙事呈现出继承、改写与新变的复杂关系,是一种“新青春叙事”。

一、失忆与转移:“残酷青春”呈现的新旧

青春电影的一个重要内容,是对处于青春期年轻人所特有的痛楚、忧伤、寂寥和挫折等情感的形象表现。这诚如戴锦华所言:“所谓‘青春片’的基本特征,在于表达了青春的痛苦和其中诸多的尴尬和匮乏、挫败和伤痛。可以说是对‘无限美好的青春’的神话的颠覆。‘青春片’的主旨,是‘青春残酷物语’。”^①与第六代导演的关注点相类似的是,新生代导演的青春电影也把“残酷青春”作为其艺术创作的聚焦点,通过离开与回归、误会与猜忌、分手与死亡、压迫与反抗等方式,塑造在“残酷青春”中挣扎与纠结的艺术形象,由此显示出其“继承”之要素。不过,在“残酷青春”的呈现方式上,新生代导演却表现出有别于第六代导演的 New 气质,这主要体现在以下两个方面。

其一,表现“假定性失忆”,即一种对“残酷青春”的伪装失忆,试图以当下看似已经释怀的精神状态,重返或重续早已逝去的青春往事。这类作品往往可切分为正青春期和后青春期两个叙事时段,譬如《致我们终将逝去的青春》、《同桌的你》、《匆匆那年》、《左耳》、《将爱情进行到底》和《何以笙箫默》等。在《致我们终将逝去的青春》中,影片塑造了诸多假定失忆、企图重回青春的形象:学生时代的陈孝正为出国深造抛弃郑薇,回国后却仍想与郑薇再续前缘;郑薇与林静的爱情,因双方父母情感纠葛的原因而未果,在后青春期,郑薇却哭着央求林静“你愿意娶我吗”;张开对阮莞一见钟情、心生暗恋,直到已有未婚夫的阮莞车祸身亡,还把那份对阮莞的爱寄托于“永远只能当配角”的满天星花语中;隐姓埋名的朱小北坚决否认自己就是原来的“小北”,也在一定意义上隐含着曾经对许开阳暗恋往事的难以释怀。尽管影片存在两个叙事时段,但在主人公的“失忆症”中,它们似又被统摄为几乎完全重合的时空。因为,在假装“一切可以重新来过”的后青春期里,主人公们仍旧希望重新经历正青春期的那些不明所以的误解、突如其来的分手以及宣告终结的死亡,都不足以消解其对青春经验的冲动臆想。即使这些青春体验已成事实,他们仍想创造一个假定性情境以重拾青春。于是我们看到,《致我们终将逝去的青春》中的阮莞即使经历过被欺骗、被抛弃的残酷青春,也还要冒险用一场婚礼的时间换一场未完成的演唱会;《左耳》中的李珥即使体验过被拒绝、被误会的残酷青春,也还要与那个记忆中的人谈一场貌合神离的恋爱;《匆匆那年》中的陈寻即使逃离了那个“我没能力负责”的残酷青春,也还要找寻刻在树上的关于爱的印记。有意切割的两种叙事时空矛盾重重——凸显残酷却又自觉遮蔽残酷,正视青春却又突然回避青春。

由此,经由“假定性失忆”,青春电影中诸多纠结于青春往事的“西西弗斯”形象被塑造出来。这些形象就像被惩罚的“西西弗斯”,无法释怀的“残酷青春”则像那块从山顶滚下来的巨石,青春往事无尽地消耗着青春主体的鲜活生命。这种欲说还休和浅尝辄止的叙事怪圈,让新生代导演像犯了重度

^①戴锦华:《电影批评》,北京:北京大学出版社,2004年,第163页。

失忆症一样,陷入循环的自我悖论之中,显示出某种“乏力于表现青春”的集体无意识症候。

其二,替代性转移,即一种对“残酷青春”予以转移和暂时回避的叙事方式,试图以一种能够掌控的青春替代当初没有能够把握的青春。这类影片往往通过一个“离开”的故事,让主人公“在路上”找到精神慰藉,而这种慰藉恰恰弥补了他们在离开之前的时空中所无法面对的种种生存困境与残酷现实。《有一个地方只有我们知道》中的大龄女青年金天面临未婚夫逃跑的困境,在布拉格遇到了真命天子彭泽阳;《唐人街探案》中的结巴少年秦风警校落榜,以“散心”的名义到达泰国后,却用天赋异禀侦破了一桩离奇凶案;《后会无期》中的浩瀚和江河等人在东极岛被残酷现实淹没了理想,却在一路向西的平凡之路上体验了不平凡的成长人生;《等风来》中的程羽蒙大学毕业后一直碌碌无为,一次偶然的机会让她在尼泊尔找到了幸福的意义。在这里,金天的“爱而不得”、秦风的“理想幻灭”、浩瀚的“自我迷失”和方圆的“沉迷命运”,成为他们陷入青春残酷困境的现实根源。通过一场离开原点的梦幻旅行,一场逃离“残酷青春”的精神游走,那些滞留在故事最初无法承受的青春残酷性,被一个个“在路上”的故事替代性地转移,暂时遮蔽了起来。

此种表达方式有些类似于“第六代导演电影中极为普遍的‘寻找’母题。很多影片,总是充满真诚执拗而苦涩的寻觅,展现了一种‘在路上’的流浪的生存状态”^①。第六代导演青春电影中的“寻找”主题往往具有现实审美意义,是基于青年人的身份现实所构建出来的现实主义能指,具有纪实性。如《北京杂种》中的边缘人物在城市中所寻找的自我定位,《寻枪》中的小警察所寻找的社会真实感,《阳光灿烂的日子》用回忆的方式寻找逝去的“文革”历史等。而新生代导演青春电影中的“寻找”,很大程度上是一种接通乌托邦青春想象域的方式,具有虚幻性。它可以是《有一个地方只有我们知道》绘制跨世纪史诗只为印证跨国真爱的“出走”,也可以是《后会无期》故作“文艺范”地体验诗意人生的“流浪”,还可以是《等风来》中为都市白领和富二代精心策划的治愈系“旅行”。

“‘青春’曾是第六代电影人先锋实验的一个重要的载体,摇滚乐、嬉皮、朋克、暴力、秽语、毒品、性、纹身等,都是他们‘青春残酷物语’中最明显的话语标记。”^②而新生代导演在“残酷青春”的表达上则呈现出“假定性失忆”和“替代性转移”等新气质。与第六代导演直面“残酷青春”的叙事姿态不同,新生代导演的新青春叙事有意回避或消解了青春的残酷性。但“残酷青春”毕竟是一个客观存在,不表达不等于不存在,选择性遗忘不等于不需要面对。新生代导演表达“残酷青春”时的这种犹豫不决和进退两难状态,实际上正说明了一个问题:即越失忆,越在意;越规避,越纠结。最终,导演与他所塑造的艺术形象一样,走不出青春,成为纠结于青春往事的“西西弗斯”。

二、故事与症候:仪式性抵抗的改写

经验性体验与乌托邦想象、伪饰记忆与粉刷当下的影像能动过程,使我们不难看出新生代导演对纠结于“残酷青春”的“西西弗斯”们精神困境的揭示。与此同时,由于时间对创作主体记忆的“磨皮处理”及其自身所存有的种种矛盾,新生代导演往往会将“仪式抵抗”——即青春主体抵抗一切与之相悖的现实境况,作为青春电影情节线索的主要创作来源。

在研究青年亚文化时,伯明翰学派曾把“仪式抵抗”作为各类青年亚文化行为与主流文化关系的指代词。在上世纪五六十年代,这种“仪式抵抗”主要是指英国青年亚文化群体力图通过光头、涂鸦和飙车等极具仪式性的行为,以获得政治、经济和个体权利等现实问题的想象性解决。第六代导演青春

①陈旭光:《“第六代”电影的青年文化性》,《北京电影学院学报》2004年第3期。

②金丹元:《对当下国产青春片“怀旧”叙述的反思》,《文艺研究》2015年第10期。

电影中不乏用摇滚发泄困顿的乐手(《北京杂种》)、执拗于寻回自行车的快递员(《十七岁的单车》)等青少年形象,与此相类似的是,新生代导演青春电影中的青年人形象虽未表现出特别激进的符号性“抗争”,却也以委婉温和的方式展现出青年亚文化群体的“仪式抵抗”特质,譬如《少女哪吒》里的李小路和王晓冰偷吃小灶、逃课采果子,对学校的规章制度不屑一顾;《左耳》中的李珥以化妆和抽烟等行为表达她“不想成为好学生”的渴望;《万物生长》中的秋水等人考试作弊、抵抗现有医学教学体制等。

更为重要的是,我们所谈及的“仪式性抵抗”主要倾向于新生代导演对青春主体诸多“抵抗性”关系的表达,“抵抗”意味着“矛盾”与“冲突”,“矛盾”与“冲突”催生了“情节”,青春故事随即生成。譬如《我和爸爸》中小鱼和老鱼之间的家庭矛盾衍生出一个从陌生到难舍的父女故事;《七月与安生》中七月、安生和家明之间的爱情矛盾催生了一个充满纠葛与悲剧的“三角恋”故事;《青春派》中居然与“禁止早恋”制度之间的矛盾产生了一个奋战高考的复读故事。而这种种的矛盾和冲突正是当下中国社会的青年群体所必须面对且无法逃避的问题,它们还未能彻底解决,仍然是“悬而未决”,因而成为电影中青春主体纠结于正青春或青春往事的导火索,亦成为自身曾经历或正在经历这一切问题、并有着强烈倾诉诉求的新生代导演演绎青春故事的基本情节内核。

除了承担构建青春故事基本内核的叙事功能之外,这些“悬而未决”的仪式性抵抗还揭示出另一种关于“文化症候”的真实维度。《致我们终将逝去的青春》通过黎维娟的“攀高枝”行为显示底层青年与上流社会的关系。黎维娟作为底层女性身份的现实与其企图跻身名流社会的强烈愿望形成矛盾冲突,这就促使其抛弃县城男友,转而嫁给离过婚的“金龟婿”,为了争家产,她还得尽快生孩子。在这里,黎维娟无疑是一种隐喻,是对当下现实中试图以“青春”和“孩子”为筹码“登堂入室”的青年女性的影像写照。在《少年班》中,天才少年们逃课、追女孩、打架,处处与管教他们的周知庸作对,显示出个体自由精神与体制的强力规训之间的尖锐矛盾。《火锅英雄》则对边缘群体与主流社会的关系作出辩证思考。在影片中,主人公们犹如大城市中奔波生存的“蚁族”——刘波被黑帮老大追债、被母亲嫌弃,于小惠被同事排挤,许东被老婆看不起,王平川像个“闷葫芦”一样毫无存在感,他们与主流社会格格不入。然而,在一桩“惊天大案”中的拯救行动,却使他们成了货真价实的平民英雄。可见,边缘与主流的矛盾并非不可调和,边缘群体的积极行为与主流社会的善意接纳,或许能够在一定程度上达成两类群落的和谐共处。通过对青春主体种种“抵抗性”关系的影像表达,隐藏在矛盾表象背后的诸如底层与上层、个体与体制、边缘与主流之间的文化冲突与症候凸显出来,这让我们看到了新生代导演在艺术地处理这些关系时所呈现的独特思维路径。进一步讲,影像的魅力不仅仅在于对现实困境与文化症候的艺术化呈现,更在于对一个个症候的前瞻性发现与象征性解决。如果说第六代导演的青春电影更多地倾心于将那些“悬而未决”的现实问题予以赤裸展现的话,那么,新生代导演的青春电影则小心翼翼地对那些搁置的问题和矛盾做“加减法”式的“象征性解决”。换言之,新生代导演试图用影像的方式回答种种现实问题,并以委婉的基调为那些仪式性抵抗提出解决之道——《十七岁的单车》中以“贵”的视角反复探讨的城乡差距问题,在《观音山》中以南风三人与城里人常老师的“同一屋檐下”得到适度弥合;《周末情人》中一再追问的90年代“愤青”情绪的现实来源,在《奋斗》中以几个年轻人的励志故事悄然淡化;《十三棵泡桐》中风子和京生之间“刀子和刀子”的青少年犯罪问题,在《青春期》中以问题少女程小雨最终考入武警学校得以巧妙调和。

可以看出,基于不同的时代背景和作者意识,在以那些“悬而未决”的仪式性抵抗作为青春故事的艺术创作资源时,第六代导演倾向探讨“为什么?”的问题,而新生代导演则偏爱回答“怎么做?”的问题。前者是现实问题的观察者,是行动着的“思考者”,是游走在真相边缘写实性的“十七岁的单车”;后者是现实问题的象征性解决者,是思考着的“行动者”,是对青春和爱情抱有诗意想象的“文佳佳们”。《感光时代》中马一鸣拒绝使用具有话题效应的“乡村儿童”摄影作品参加影展,以维护其强

烈的艺术精英意识,而同样的精英意识在《小时代》里的南湘身上则呈现出与“女神”、“闺蜜”等大众流行文本适度合流的倾向。我们且不论从“感光时代”到“小时代”,是否是“从强烈的‘精英意识’到卑微的‘屌丝心态’”的非黑即白式二元对立^①,亦不论“小时代”式的作品是否“把‘绝望’用‘自恋’的方式进行豪华包装和粉饰,用‘青春’与‘爱情’的商标注册再卖给绝望的年轻人”,^②对于新生代导演而言,至少在大众文化与精英文化、亚文化与主流文化融合的无意识处理上,他们所拍摄的优秀作品有望成为今后青春电影凸显文化品质的一个重要努力方向。对当今时代而言,拥有文化品质的青春电影很大程度上未必只是“反思式”的文化再现与“象征性解决”的集体幻想,而更像是一种化“悬而未决”为“妥善解决”的现实主义审美推进器。

三、资本·喜剧·地域:青春叙事的新变

应该说,继承和改写,比较能够准确地描述新生代导演对第六代导演青春叙事的承继与扬弃关系。这是一个带有回望倾向的青春群体以影像作出的主体性认知与精神性求索。而由于受到21世纪以来商业语境、大众文化以及国际交流等因素的影响,新生代导演的新青春叙事又显示出了一定程度的新质,具体表现在资本符号化、喜剧性表达和跨地域书写等方面。

(一) 资本符号化

伴随着上世纪90年代市场经济体制的确立,中国文化开始从阳春白雪的精英膜拜转为下里巴人的底层言说,从主流意识形态的威权内嵌转为非主流文化对主流文化的仪式抵抗。市场经济所带来的消费逻辑与交换心理,让文化的阐发不再拘囿于“把关人”的自我诉说与强权控制,“市场”这双无形的手在拨弄经济价值规律的同时,也在丈量着文化场域内的需求曲线。在这样的语境中,以“70后”和“80后”为主体的新生代导演开始跻身影坛,其所创作的青春电影逐渐与消费文化建立起一种握手言和的新秩序。这种新秩序在电影形式上的一个显在表现就是,“萌”符号、“腐”符号和“小清新”符号等互联网文化元素的加入。它们凑足一盆“符号小拼盘”,形成眼球经济,继而与伴随网络和动漫成长起来的“新青年”建立一种潜在的“契约关系”,以满足他们的文化与审美诉求。

“萌”为ACGM用语(英文单词Animation, Comic, Game, Novel的合并缩写),主要流行于华语文化圈,在日文中又称“萌属性”或“萌元素”。“萌”在电影中主要形容的是艺术形象的外貌与性格特征,诸如萝莉、天然呆、冒失女等女性形象,腹黑、长相秀气、可爱性感的男性形象,亦都属于“萌”的范畴。《致青春·原来你还在这里》中的“白马王子”程铮和“灰姑娘”苏韵锦、《那时花开》中江南型女大学生欢子、《小时代1:折纸时代》中经常“吐舌头”的腹黑男周崇光等都属此类。这些高颜值的“小鲜肉”不仅满足了正青春期观众的心理渴望,而且也满足了成年观众企图重回那个“撑得起蓝色校服”年代的逆生长想象。

伴随网络亚文化广泛传播的不止“卖萌”一词,“卖腐”也成为“新青年”耳熟能详的网络用语。“腐”在日文中倾向于对耽美文化的表达,它的意思类似于对BL(Boy Love的简称)的喜爱,在影视作品中可以理解为同性恋或具有同性倾向的亲密关系。由“卖腐”繁衍出生命力旺盛的网络剧,诸如《太子妃升职记》、《上瘾》和《逆袭之爱上情敌》等均获得高点击率,当然也因此收到了国家广电总局的“下架整改”通知。此种情形之下,新生代导演青春电影的“卖腐”情怀便也浅尝辄止。在这些电影

^①丁莉丽:《从“感光时代”到“小时代”——论90年代以来青春电影的精神走向》,《当代电影》2015年第6期。

^②吕新雨:《青春断代史:从〈人生〉到〈小时代〉》,《电影艺术》2015年第5期。

中,“腐”符号有时是一种“男闺蜜形象”,如《分手合约》中的毛毛;有时是一种暧昧不明的同性关系,如《何以笙箫默》中助手 William 对何以琛的情感,《小时代4:灵魂尽头》中 Neil 和顾准之间的感情等;有时是一个同性间互动的行为,如《心花路放》中郝义在重伤时对耿浩恶作剧般的表白;有时只是一种宣传的噱头,如《睡在我上铺的兄弟》在宣传时简称为“睡兄弟”,《栀子花开》更是把四个男人穿着裙子跳“四小天鹅”的画面搬上了宣传海报。可见,“腐”符号介入新青春叙事,很大程度上只是发挥逗乐功能,而较少能够推动电影的叙事进程。

“小清新”原本是指一种唯美、随性的音乐风格,影视领域借用此词主要是指那些能够给予观众温暖、平和、轻松的作品。中国大陆新生代导演的青春电影一定程度上受到境外同类电影的影响,如日本青春电影《关于莉莉周的一切》和《情书》,台湾青春电影《那些年,我们一起追的女孩》和《听说》等。譬如《匆匆那年》的“方茴出黑板报”场景中,影片以男主人公陈寻的主观视角展示了方茴的身体之美:逆光摄影下的白色制服,微风吹起的发丝,摇晃镜头下白皙的皮肤,暖色光晕中迷离的眼神等。“她望向我的那一瞬间,我喜欢上了她”,陈寻的这句台词将“一见钟情”诠释得清新唯美。《栀子花开》则通过讲述许诺为女友言溪实现“芭蕾舞梦”的故事,奠定了影片温暖、平和的基调。四个男生变身“四大天鹅”过程中的各种尴尬,又使影片独具诙谐与轻松之感,从而活脱出“小清新”的典型气质。

需要指出的是,这种运用“萌”、“腐”和“小清新”符号的做法,无疑是商业语境中的巧妙屈从行为,其结果就是让“青春”进入商品交换式的代码状态,进入与“资本”进行交换的状态,隐匿在青春电影新秩序中的资本驱动性也因此昭然若揭。这种资本驱动性概念主要是由投资方和导演提出,他们为了影片票房与口碑,不惜冒媚俗的风险,进而在电影中加入一些取悦观众的成分,特别是考虑到“80后”、“90后”甚至“00后”新青年观影主力所具有的比较强烈的消费诉求。在市场化时代,这也许可以被理解。但与此同时,我们需要警惕可能会随之产生的一个现实问题,那就是“从社会学意义上看,年轻人是一个非常特殊的群体,他们在社会化过程中受到的压抑最多,因此,叛逆性、娱乐欲望也最强……如果由这些‘草根’主导整个文化走向,那么,文化不可避免地就会形成‘伦理上的虚无主义’……那些迎合‘草根’需求而生产出来的审美粗鄙化、故意放大丑恶和令人生厌的影视作品,对一代人的审美情感和价值取向会产生不利影响,如果这类文化产品变成一种生态,那么,人们的思想精神健康就会受到侵害”^①。如果我们的立场站在人类文明的向真向善向美这一边,这句话的预言就很可能不是危言耸听。

(二) 喜剧性表达

青春虽然是“残酷”的,但是大众文化以其强大的建构与解构能力让“残酷青春”的表达不再显得那么残酷。于是,在新生代导演的新青春叙事中,我们可以看到各种喜剧化桥段的植入,它们使众多影片逐渐走进残酷与美好兼有、严肃与逗乐共生的奇妙境界。这些电影作品对“喜剧性”的“笑”进行不同程度的语义借用,^②呈现出有别于第六代导演青春叙事的喜剧性表达。

这种喜剧性表达首先体现在叙述者对艺术形象的刻意否定。在观影过程中,当观众发现自己与电影中的艺术形象发生差异,形成自身明显高于优于好于银幕形象的优势之时,他们会油然而产生一种荣耀感,“骤发的自豪感是让人脸上绽放笑容的激情。它或者是由人们自己突然的某个使自己开心的行为引起的,或者是发现了别人身上有而对比之下自己没有的缺点而为自己叫好引起的。”^③于是,“喜剧

①尹鸿:《互联网对影视艺术的影响》,《中国电视》2015年第1期。

②这里的“喜剧性”笑主要是指由喜剧性矛盾所产生的滑稽、娱乐的笑,对“喜剧性”理论模式的参考主要沿用了波兰学者B·德泽米多克的归纳,即“喜剧客体的否定特征理论”、“退化理论”、“对比理论”、“不和谐理论”、“偏离常规理论”和“混合主题理论”。参见修倜:《喜剧性矛盾与六大喜剧理论模式——喜剧性研究的理论基点》,《华中师范大学学报》(人文社会科学版)2004年第4期。

③[英]托马斯·霍布斯:《利维坦》,刘胜军、胡婷婷译,北京:中国社会科学出版社,2007年,第83页。

性”笑便从中产生。《小时代》在表现林萧面试M.E的同时,还塑造了一批“金玉其外败絮其中”的面试者。面试之前,他们画眉涂唇、对镜搔首,对旁人自负傲娇、不屑一顾;面试之后,他们蓬头垢面、掩面抽泣,露出一副被鄙视和被数落之后的窘迫样儿。从嚣张乖戾到气焰全无,这样的前后对比,能够迅速引发观众的荣耀感,从而制造某种“笑料”。

艺术形象内在的不和谐错位也是这种喜剧性表达的另一方面。叔本华曾言:“实在的客体总是在某一方面通过概念来思维的,笑的产生每次都是由于突然发觉这客体和概念两者不相吻合。”^①在此,“不相吻合”意味着“矛盾”,意味着内在和外在、内容和形式的错位。在电影叙述中,当艺术形象的行为与语言、事实、意识观念产生错位时,“笑”便会从中产生。《同桌的你》中,林一和周小栀在新千年正式确定了恋人关系,之后林一的独白响起:“我们放心不下即将到来的四级考试,所以决定找一个安静的地儿,好好复习。”而画面却是林、周二人在宾馆彼此娇羞地相对而坐,企图偷尝禁果。在这里,男女主人公私密的性意识觉醒,以及对性欲望的渴望(客体),与他们“准备英语四级考试”的借口(概念)相互抵触,随即引人发笑。情节继续向前推进,周小栀突如其来的一声“哥哥”,又使其“享受恋爱关系”的事实(客体)与“每天只给五分钟”的借口(概念)不相协调,这种自相矛盾和错位巧妙地营构出绝佳的喜剧效果。

喜剧性表达所体现出来的第三方面是,接受者的常规印象与艺术形象形成反差,即“反常规”。“不和谐”和“反常规”都依赖于客体行为本身的矛盾,二者的区别主要在于:“不和谐”主要针对客体行为的过程,展示的是客体在行动过程中的具体行为与概念(多数是客体自身的概念)的矛盾;“反常规”则主要针对行为的结果,展示的是客体对行动做出的反应与概念(多数是观影者的常规概念)之间的矛盾,在电影中主要表现为艺术形象的行为与观众常规概念的反差。《中国合伙人》里的男主角成东青在湖面小船上对苏梅深情表白:“如果你不接受我,我就和你一起跳进湖里。”没想到为了拒绝成东青,苏梅真的跳进湖里并自己游回岸边。“女神”对甜蜜爱情做出的“女汉子”式回应,与观众对“女神”的常规印象形成反差,从而产生喜感。

弗雷德里克·詹姆逊在论及“大众文化制品的吸引力”时说道:“可以通过它的两种相似的能力来衡量,一方面它实现一种紧迫的意识形态的功能,同时又为投入一种狂热的乌托邦的幻想提供一种方式。”^②在此,詹姆逊从文化和政治层面阐述了大众文化并非仅仅为一种自说自话的娱乐,而是通过观众与文本的互动“提供了一种富于启发性的美学模式”^③。新生代导演的青春电影在大众文化影响下所作的喜剧性表达,尽管存在某些矫揉造作、狂欢化和闹剧化倾向,但仍然有《夏洛特烦恼》《万物生长》等影片,通过诙谐的方式对青少年的生存状态、社会关系以及文化处境进行比较深入的理性思考,“让笑更有内涵、更有品位,而不是用滑稽调侃、隔靴搔痒来渴求、刺激观众的笑”^④,从而鼓励那些仍然纠结于青春的“西西弗斯”们能够轻松自然地走出青春。

(三) 跨地域书写

随着“一带一路”区域合作平台的形成,影视产业的国际交流也日渐紧密起来,这种情状为新生代导演的青春电影带来新的气象。其中一个尤为显著的现象就是跨地域的影像书写,即为青春故事的发生提供一个“猎奇性”的异域空间。《同桌的你》中的美国纽约、《谁的青春不迷茫》中的非洲、《小时代3:刺金时代》中的意大利罗马、《有一个地方只有我们知道》中的捷克布拉格、《唐人街探案》中的

① [德]叔本华:《作为意志和表象的世界》,石冲白译,北京:商务印书馆,1982年,第100页。

② [美]弗雷德里克·詹姆逊:《快感:文化与政治》,王逢振等译,北京:中国社会科学出版社,1998年,第263页。

③ [美]弗雷德里克·詹姆逊:《快感:文化与政治》,王逢振等译,第180页。

④ 周星:《喜剧电影:让笑更有内涵和品位》,《文艺报》2012年12月12日。

泰国曼谷等等都是如此。在我们看来,这种跨地域影像书写的形成或许有着多方面的原因:从现实条件看,电影制片公司与国外旅游部门的联系日益密切。从经济角度看,这种跨地域取景的方式能够实现“双赢”,制片方可以借助充满异域色彩的外景增加宣传噱头,以保证可观的电影票房,而国外旅游部门则通过电影的传播,加大旅游景点的曝光度,以此吸引游客前来观光。从传播效果来看,这很有可能成为中国电影对外传播的一种文化策略,因为“在电影市场的意义上,好莱坞电影的霸主地位是任何国家都不可撼动的,它凭借市场机制、资本规模与科技优势,就能将其他国家的电影都排斥于其主流商业院线之外”^①。特别是近几年好莱坞大片以频繁使用中国元素(中国电影明星出演角色,取景中国重要城市)抢占中国市场。而新生代导演的跨地域书写显然是一种力图应对好莱坞文化输出和抢占市场份额的现实策略,其目的是以此适当减少甚至避免中外电影产业的文化逆差。

然而,新生代导演在表现上大多局限于物理意义上的“跨地域书写”,并未在“跨文化表达”或“跨种族表达”等方面多下功夫,因此,他们的青春电影就不可避免地成为只是为打开国际市场的“策略产品”,而与本应带有中国印记、具有文化对话功能的“文化产品”相去甚远。我们看到,在市场和票房的高压之下,为追求“陌生化”和“奇观化”效果,这些青春电影过于看重地域景观的“幻灯片式”展映,而较少展现隐含其中的历史文化内容。《有一个地方只有我们知道》用大量镜头展示布拉格美丽的伏尔塔瓦河、高耸的哥特式建筑以及静默的女神雕像,使这些本该给故事和角色提供更多行动推动力与戏剧性冲突的异域空间,沦为缺乏历史内容和文化内涵的通俗旅游指南。电影讲述奶奶陈兰心和诺瓦克的爱情故事:二战爆发时,陈兰心从巴黎辗转来到布拉格,与诺瓦克在诊所相识;诺瓦克误以为妻子丧命集中营,陈兰心也在战争中与家人失联,两人因此相怜相爱;战争结束,医疗和通讯系统的恢复让诺瓦克重新找回了妻子,于是陈兰心独自离开回国。在这部影片中,作为“他者”的陈兰心与这段战争史并未发生太多的勾连,她的认知与异域历史对她的影响几乎没有得到充分的呈现。换言之,“我”所认知的“历史”仅仅与爱情经历的“历史”有关,而那些为了生存、为了名誉、为了回国所必需经历的“历史”,全都成为了视而不见的“弃儿”。“‘我’的故事构成了‘我’的历史,‘与我无关’的历史则被悬置,后者于‘我’而言只是沉默的‘他者’,或者不与‘我’发生关系,或者‘我’主动规避历史。”^②这个本应能够在流动迁徙、国际关系以及文化交融等多个层面深入展开的故事,却成为了仅仅为浪漫爱情添加历史佐料的“绣花枕头”。

在对异域形象的建构中,新生代导演的青春电影又显示出一定的文化自卑感,这尤其体现在对美国形象的建构上。一些影片往往将美国塑造成一个充满自由、能够实现青年人理想的“圣地”。我们可以从《致我们终将逝去的青春》中陈孝正求学深造的“美国”,《同桌的你》中林一留学工作的“美国”,洞见新生代导演塑造美国形象的仰视姿态。与被拔高、被神化的异域形象相异的是,这种文化的自卑感又使得艺术形象的塑造陷入“矮化”的窠臼,即多数青春主角都与异域的城市中心遥不可及,甚至受到异域空间的经济体制、管理模式或资本运作的种种限制。陈孝正为了绿卡娶了一个毫无爱情的美国妻子,而林一每天都要忍受上司的“咆哮”,中国青年人与异国之间的不对等关系由此凸显出来。对异域形象的如此建构,或许会在电影所承担的文化传播功能上留下较大的风险——一方面有可能使电影观众、特别是青少年观众产生崇洋媚外的逆向种族主义意识;另一方面也可能阻碍凭借电影文本进行中国文化海外传播与平等交流的长效机制的形成。或许,“一种新的电影意识的表达必定要寻找新的电影美学,形式美学是电影的基本特质……形式美学的提升是电影内在表达的需要,而不是艺术形式的玩弄。”^③因此,从这个意义上说,新生代导演将青春电影与跨地域书写以至跨文化表达的深度融合,还需假以时日。

①饶曙光:《中国电影对外传播战略:理念与实践》,《当代电影》2016年第1期。

②赵静蓉:《作为“异己之物”的青春》,《文艺研究》2015年第10期。

③张同道:《青春电影和青年观众——1995年以来的中国电影处女作观察》,《电影艺术》1997年第1期。

在当下电影代际划分与更替并不明朗的情况下,新生代导演的青春电影创作显示“继承、改写、新变”这一轨迹的原因,主要表现为以下四个方面。首先,代际更替的平缓性。在青春电影的创作中,新生代导演不可能完全超越第六代导演的表达方式,代际更替必然是持续缓慢进行的。其次,表现内容的恒定性。就“青春”本身来看,其“残酷”特质是一种无法规避的客观实在,任何时代的青春电影都无法避开残酷青春的叙事母题。再次,创作环境的潜在性影响。在大众文化的传播以及商业语境(投资风险、成本、营销宣传)的影响之下,新生代导演往往会考虑市场和资本因素,从而使其作品产生经济效益。最后,创作主体的多样性。就目前来看,并不是只有中国大陆的新生代导演在创作青春电影,其他地区的导演也有所涉猎,譬如香港导演陈可辛的《中国合伙人》、林爱华的《整容日记》和台湾导演陈正道的《重返20岁》等。这就使作为一个创作集群的新生代导演很难在类型风格上进行整体归类,而只能在与第六代导演的比较和参照中大致梳理出一种可能存在的创作趋势与风格倾向。因此,以第六代导演的创作为出发点,基于“继承、改写、新变”的思维逻辑,新生代电影导演的新青春叙事在哲学意义上也是具备妥帖依据的——新事物必然是从旧事物的母体胚胎中孕育而来,旧事物中的“新”需要继承,旧事物中的“旧”需要改写,旧事物不具备的特质则需要新变。总的来说,新生代电影导演的创作应该是一个不断“扬弃”的过程,这种“扬弃”不仅是对第六代导演的“扬弃”,而且更是他们在今后创作过程中的自我“扬弃”。

进一步说,“扬弃”的目的应该是让越来越多的青春电影成为一种具有审美价值的文化商品。因为“现在,艺术与产业之间再没有截然对立的分水岭;作品与商品之间也消失了绝对的隔离带……我们不能总是把电影的商业价值与文化价值对立起来,也不能把电影的经济责任与文化使命分隔开来”^①。未来的青春电影创作同样需要基于这样的理念来形成至少两方面的格局:一是通过新生代导演的不懈努力,使青春电影在类型化层面更趋于成熟;二是创造一种艺术空间,使更具个性化与艺术化的带有“作者电影”色彩的青春电影逐步成长起来。也许只有这样,一个恰到好处的平衡点才能成功地矗立在艺术与商业之间。

(责任编辑:高峰)

The New Youth Narrative of the New-generation Directors

WANG Hui, AI Zhi-jie

Abstract: Compared with the youth narrative of the sixth generation directors, the youth movie of the new-generation directors presents the characteristics of inheritance, rewriting and innovation, which is a new type of youth narrative. The new-generation directors take as the object for depiction the struggling “Sisyphus” who is puzzled by the fading of youth. Correspondingly, their movies show the peculiarity of “hypothetical amnesia” and “alternative transfer” in their depictions of the cruel youth. Furthermore, to a certain extent they try to respond to the repeated question of “Why?” asked by the sixth generation directors through focusing on answering the question of “How to do it?” in their movies whose plots focus on the unresolved ceremonial resistance. Influenced by such factors as business context, popular culture and international communication, this type of emerging narrative shows the new characteristics of capital symbolization, comedy expression and cross-regional writing.

Key words: new-generation directors; new youth narrative; inheritance; rewriting; innovation

^①贾磊磊:《电影,作为文化产业衍生的文化问题》,《当代电影》2010年第2期。