

一种关注

# 银幕如何书写当代青春之歌？

## ——从近期上映的一批国产青春片说起

刘春

如何在历史大转型中，艺术化地呈现普通人血肉丰满的“青春”，呈现出青年有效参与历史发展的富有朝气、昂扬有力的“青春形象”，是国产青春片自我超越的关键。

最近一段时间以来，《过春天》《阳台上》《狗十三》等一批国产青春片，正以强烈的现实主义色彩引发关注。正如影评人对《过春天》的评价：其过人之处，即在于“有意识地提醒观众，银幕上发生的一切都有可能现实中同步发生。”

如同春天到来江河开裂，国产青春片也在经历着一场裂变。与以往青春题材商业片相比，上述影片大多舍弃“滤镜”美化，努力保持生活粗粝的质感。比如较少使用特效特技、偏爱手持摄影、偏重自然光、表演质朴，场面调度上着力还原日常生活；而青春特有的对于未来的迷茫、困惑，也被表现得可见可感。欲说还休的各种情绪胶着、敏感到不容置疑的自尊，散落在爱情、友情、亲情以及代表成人社会至高约束的法律考验之中。从内容题材到情绪表达，这些影片都力图在银幕上呈现出属于当下青春的“真实感”。

而这种“真实感”对于以往国产青春片最大的突破，即在于虽然仍是从少男少女的视角展开故事，却并不局限于此——个体的成长被纳入了大历史的时代叙述。《我的少女时代》《栀子花开》《小时代》等影片所树立的“颜值即正义”的主角生存法则终于被刷新，刻意营造的青春幻梦终于打破，现实的质感终于令青春的滋味从甜腻浅薄丰富为一言难尽。

饶有意味的是，青春电影之外，国产电影整体上迎来了现实主义转向。随着《我不是药神》《无名之辈》《江湖儿女》等影片引发的广泛讨论，《找到你》《地久天长》等影片也对社会历史变迁与草根小人物生存困境给予更多展现；在此大背景下，架空玄幻、乱洒狗血的青春商业电影终将被市场和青年文化同时淘汰。

### 国产青春片“类型”的出现及变迁

回溯世纪之交，《孔雀》《我们俩》等广义上的现实主义青春电影，在内容拓展、艺术创新上亦有不俗表现，但散兵游勇式的突围，并未形成倾向性的美学潮流。实际上“国产青春片”类型的出现，是近十年间伴随着“IP改编”“流量明星”“粉丝经济”“跨界导演”等产业现象逐步产生的。继2011年票房黑马《失恋33天》横空出世，《致我们终将逝去的青春》《小时代》《匆匆那年》等影片不断涌现，类型片意义上的国产青春电影才正式登上舞台。

美国学者路易斯·詹内蒂在《认识电影》一书中揭示，类型电影产生的奥秘在于人们“需要重温同样的故事和仪式，以便重现和暂时解决若干心理冲突”。前期国产青春电影预设的目标观众心理期待，大致是“原子化”的个体，逃避现实生活中的问题，寻求虚拟的心理慰藉。依照内容主题、价值指向、受众定位和市场反响，大致有两个主要类别：

其一以《失恋33天》为滥觞，《致青春》正式拉开序幕的“校园怀旧青春片”，包括《匆匆那年》《同桌的你》《左耳》《万物生长》《少年班》等影片，以及《小时代》系列和2018年上映的《后来的我们》。

这些影片的情节结构均以毕业或分手为界，回忆中的青春清新、美好、明亮，成年阶段则往往是影调黯淡、场景压抑。二元对立的影像断裂，映照出内在自我与外在现实的分裂。影片中的青年大多沉迷于封闭的“小世界”，历史境遇中的“大事件”，如“申奥”“非典”等仅作为画外音或过场镜头，不过是提供故事发生的时代背景。然而如同成年后难以连贯的记忆，影片碎片化的叙述和对现实的逃避，并没有给予青年足够的精神支撑，亦未提供参与历史的有效契机。

(作者为上海社会科学院文学研究所副研究员)

国”，是此类影片推动情节的标准“三件套”，其对现实的决然否定为表面风光霁月的青春投下了重重阴影。“自我”在通过回忆看似拥抱历史的同时实则背离了历史。2013-2015年的短暂火爆之后，陆续涌现出的大量跟风之作屡屡遇冷。这些依靠热门IP、流量明星打造的乍看颇具“青春偶像剧”白日梦色彩，实则缺乏直面现实勇气的校园怀旧青春片，最终在观众的审美疲劳和市场饱和中渐渐远去。

其二是以《微微一笑很倾城》《闪光少女》《滚蛋吧！肿瘤君》为代表，面向青少年观众群体，与青年文化直接对话，带有“中二”色彩的“精准青春片”。

如果说校园怀旧青春片是步入中年的70后、80后依托主流文化，不无自恋写就的“伪青春片”，此类影片则偏重网络游戏、宅文化、二次元等极具活力的青年文化，并从青年文化内部展开青春叙述。全球化时代，不同文化冲击下的cosplay、动漫、穿越、汉服等文化符号被搬上银幕，浓烈的情绪渲染、夸张的电影特效、快节奏剪辑、充满戏剧性的情节冲突和多元包容的世界观为影片突出特质，青年男女可以随意切换现实生活与虚拟世界，并以游戏闯关式的思维解决现实矛盾。然而，与“怀旧”相似，“虚拟”依然在逃避困境。如何在现实情境中讲述青春故事，还有待现实主义青春电影的出现。

### 现实主义国产青春片的“突围”与“超越”

归根结底，讲述青春的关键，在于理解“青春”本身。国产青春片现实主义转向的原因，亦在于对以往“青春想象”的不满。不惟电影，新时代以来，我国文艺包括主流文学、网络文学整体都在发生现实主义转变。重新理解“个人”与“现实”关系的现实主义青春片，有效弥补了以往影片无力对身处时代展开总体性叙述的缺陷。《阳台上》中学生张英雄对弱智少女混合了暗恋与复仇的偷窥，源于一段特定社会背景下的父辈恩怨，在与往事告别的过程中少年倏忽成长；《狗十三》结尾李玩在众多家人紧张忐忑注视下懂事到令人心酸地咀嚼狗肉，则代表了少女对成人社会法则的妥协与接受。正因为这些影片的展演，青春才从已然空洞干瘪的“小时代”般物欲横流的都市青春想象和“高富帅、白瘦美”的青年想象中得以突围。青年不再是原子化的个体，而成为了各种社会关系的总和。

虽然现实主义为国产青春片注入了新的能量，不得不说，当前的影片距离类型语言的成熟和精品力作的涌现，还有一定距离。有的影片还是陷在“纯艺术”的视域中，过于强调艺术手法，模仿西方经典影片的痕迹较为明显；有的电影人物形象依然扁平、叙述结构略为散乱。但瑕不掩瑜，“青春”的视域终于被打开，个体在青春感伤之外，终与“自我”和解，终见“他人”不易。然而正如造梦类青春片的集中“炫富”，多展现现实类青春片不约而同，对普通青年尤其草根青年焦虑困惑的集中展现，也不无偏颇。笼罩在银幕上的灰暗和无奈，令“如同化冻后的沼泽”一样的青春，愈加需要理想的召唤和不忘初心心的激励。

如何在历史大转型中，艺术化地呈现普通人血肉丰满的“青春”，是国产青春片自我超越的关键。在这个意义上，《青春之歌》《青春万岁》等影片一点也没有过时。这些作品并未孤立地理解青年的感情选择或事业前途，而是将青春问题背后错综复杂的关系理解为社会结构性问题，呈现出青年有效参与历史发展的富有朝气、昂扬有力的“青春想象”。“青年兴则国家兴，青年强则国家强”，个体纳入社会的发展，文艺校准历史的坐标，都会更见其价值。以此出发，国产现实主义青春片恰逢其时，未来可期。



电影《过春天》剧照

经典重访

# “空的空间”与戏剧的技艺

## ——半个世纪后如何正确理解戏剧大师彼得·布鲁克的名著《空的空间》

孙惠柱

戏剧应该从自我出发还是从艺术开始？英国大导演彼得·布鲁克有个著名的戏剧定义：“我可以选取任何一个空间，称它为空的舞台。一个人在别人的注视下走过这个空间，这就足以构成一幕戏剧了……”很多习惯了豪华舞美的戏剧人显然不屑于理会这么寒碜的戏剧定义，而不少喜欢的人又以为，布鲁克的《空的空间》告诉我们，戏剧不需要任何规则，怎么玩都行。

“空的空间”乍一听跟中国戏曲很像。《牡丹亭》里杜丽娘就常一个人在台上唱半天，《拾玉镯》里孙玉娇独自无实物表演喂鸡，也只要一个空舞台。但戏曲有歌有舞，王国维的定义是“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”而布鲁克并没强调歌舞及故事。如果没有歌舞形成的气场来充实戏曲的空舞台，就一个人“走过”，能算戏剧吗？事实上绝大多数戏剧都不会这么简单。

### 话剧最基本的“分子”是舞台上两个人的遭遇

要准确理解布鲁克的定义必须了解其语境。《空的空间》写于1968年，很多剧团走向社区，踏进公园，任何地方都能演戏。布鲁克还带剧团去了非洲和中东的农村——那里就没有专做剧场的房子，“空的空间”这一概念应时而生。非洲和中东在西方人带去之前，只有传统的歌舞和说唱——也就是中文的曲艺。西方的艺术分类不同于中国，没有一个和音乐、舞蹈、戏剧并列的类别叫“曲艺”。因此布鲁克认为台上一个人就足以构成戏剧，而在我们眼里那是曲艺，或者是讲演。在中文语境中，一个人的“行为艺术”更与戏剧无关。事实上布鲁克这定义就是在西方也是极而言之，后来他在《敞开的门》一书中就对以前的矫枉过正进行了反思：

在1968年，我们见识过这么一些人：因为不喜欢太多的“僵化戏剧”，他们理直气壮地坚持“人生就是戏剧”，因此，什么艺术、技艺、结构等等全都靠边站去，“到处都是戏剧，我们就生活在戏剧中。”他们说：“人人都是演员，在什么人面前做什么事都行，一切都是戏剧。”……

如果咱们到戏剧里去寻找生活，

可戏剧里的生活却和戏剧外的生活没什么区别，那么戏剧的存在就毫无意义了，也就没必要去搞戏剧了。……戏剧中的生活更有可读性也更紧张，因为它更集中；要对时间和空间进行压缩，创造出集中的效果。

要让戏剧比生活更有可读性，台上就至少要两个人：“戏剧开始于两个人相见，如果一个人站起来，另一个人看着他，这就已经开始了。如果要发展下去的话，就还需要第三个人，和第一个人的发生遭遇。这样就活起来了，还可以不断地发展下去——但一开始的三个要素是最基本的。”

所以，话剧最基本的“分子”是舞台上两个人的遭遇——最早的话剧是希腊悲剧，就只有两个说话的演员，用面具来扮演不同角色。人少剧情就不能太复杂，就放进极残酷的冲突，如俄狄浦斯弑父娶母、美狄亚杀子等，只有这样才能在空荡荡的舞台上形成足够的气场，吸引大量观众来看。亚里士多德说：“只有当亲属之间发生苦难事件时才行，例如弟兄对弟兄、儿子对父亲、母亲对儿子或儿子对母亲施行杀害或企图杀害，或做这类的事——这些事件才是人们所追求的。”这在中国人看来是匪夷所思的——那些杀害家人的并非反面人物，而是有缺点的悲剧英雄。比起靠残酷剧情抓人的早期话剧，戏曲的“可读性”要弱一点，但有更高的“可看性”，那就是“无声不舞”“无声不歌”。如果也加上点可读性高的剧情冲突，戏曲的吸引力就更大了，但一般来说，戏曲并不需要希腊悲剧那样杀害家人的残忍冲突。

### 遭遇的吸引力来自日常生活中不易看到的戏剧张力

中国引进话剧已经一百多年，就在这么一个多世纪里，西方也发展了“以歌舞演故事”的音乐剧，现在市场规模还超过了话剧，就像中国的戏曲演出多于话剧一样。西方的音乐剧显然不是从中国引进的，但和戏曲有不少相通之处，比如更注重陶冶情操、抚慰人心。无论话剧、戏曲、音乐剧，戏剧的共同点是通过展现人与人的遭遇来吸引同时在场的观众群体。要做到这一

点，既需要艺术家独特的天赋与创意，也需要用工匠精神勤学苦练习得的技艺，绝不是一个人随便走上台就能做好的。即便是看似普通的一段家人对话，也要说得“有戏”。

翻开经典话剧《雷雨》，一开头就是鲁贵和四凤的父女对话：

父：四凤……四凤！听见没有？  
女：听见了。  
父：这孩子！回头你妈来，告诉你，你有多少钱啦！工钱，赏钱……  
女：您不要走了么？喝了！赌了！  
父：你急什么？我不跟你耍钱。喂——大少爷不是老塞给你钱花么？

女：爸！您别又穷疯了，胡说乱道的。

几行字交代了很多信息，最重要的是每句话都充满戏剧行动——不仅暗示着外部动作，更主要的是内部行动，也就是角色的心理动机——在剧本的规定情境中，你来干嘛？鲁贵的内部行动很明显：向女儿要钱；四凤的内部行动还不止一个：拒绝父亲，否认她与少爷的关系，还要规劝父亲戒酒戒赌。曹禺高超的剧作技巧是用生活化的语言展示性格、激发悬念。现实中人人都有要跟人讨东西的时候，但一般人极少会像鲁贵和四凤那样说话。比起日常生活，戏剧人物有明确的性格设定，其内部行动和外部的表情和肢体动作结合起来，总会遇到障碍；因为几个角色的行动交织在一起，构成了冲突。剧作家精心推敲的台词能使戏剧冲突一步步发展，造成悬念，吸引观众看下去。

再看一段戏曲中的家人对话，《四郎探母》里铁镜公主拜见母亲萧太后：

女：适才离了皇官院，见了母后把驾参。  
母：我儿不在皇官院，来到银安为哪般？  
女：儿在皇官院闷倦，特地前来问娘安。  
母：我儿说话礼太谦，母女何需常问安？

形式上唱词都押韵，这是戏曲的特色，但更重要的还是内容：女儿要向母亲亲求一样东西——和《雷雨》里父亲跟女儿要钱正相反，但用了同样的戏剧技法。有求于人但不能直说，只能绕着弯子来讲，聪明的观众听出话里有话，就知道这里有“戏”了。铁镜公主主要借出关用的令箭，因为她答应了丈夫

杨四郎，让他溜出去去与母亲余太君见一面；这事绝不能让萧太后知道，就撒谎说是小孩耍玩，利用母亲疼爱外孙的心理来骗令箭。像这样有潜台词的对话就是不唱只说也会有戏剧张力，但因女儿对母后撒谎的尺度比较大，唱更合适，也更有喜剧色彩。

### 把戏剧张力体现在舞台上，需要刻苦学习规范和技艺

剧作就是这样来营造日常生活中不易看到的戏剧张力的，接下来还要演员把它体现在舞台上。很多人喜欢引用斯坦尼斯拉夫斯基的话，“表演应从自我出发”，这句话吸引了很多追求自我实现的人来参与戏剧。演戏是一种直接体验人生的艺术手段——在剧作的规定情境中体验别人的人生，从而更好地理解、认识自己；但也有些人误解了斯坦尼，以为演戏只要根据自我任意发挥，无需刻苦学习规范和技艺，那是演不好戏的。

斯坦尼要求演员仔细研读剧本，找准角色的行动线，再到自我中寻找角色的种子，让它逐渐生长起来。这对于追求真实的影视剧表演最重要，所需的时间也最长，是表演训练的“高级班”。而学表演的“初级班”大多还是从基本功起步更有效，包括“声台形表”的前三步——声音、台词、形体。梅耶荷德发明了一套和他老师斯坦尼相反的方法，不但适合他所探索的具有强烈风格化特色的戏剧，也刚好适合表演的初级班：由外到内，通过反复练习角色的形体和台词，逐步找到内心的感觉。学戏曲大多是用这种方法。

亚里士多德的《诗学》不但归纳了戏剧的本质，还指出了学习戏剧的最佳入门方法：“人从孩提的时候起就有模仿的本能（人和禽兽的分别之一，就在于人最善于模仿，他们最初的知识就是从模仿得来的），人对于模仿的作品总是感到快感。”这对戏剧和学戏剧都是经典之论，无论话剧还是戏曲。从模仿入手学习台词/唱词和形体，再过渡到排练，就能一步步学习通过角色进行表达和交流，学习从无到有在本来空空的舞台上创造出一个新的世界。这就是我们应该从布鲁克的《空的空间》中学到的，也是普及戏剧教育的必由之路。（作者为上海戏剧学院教授）