

一种关注

电影《1921》《革命者》、电视剧《觉醒年代》等一批优秀影视作品让人们看到，主旋律影视剧已进入青春编码 2.0 时代

崭新的叙事语法与 Z 世代产生共鸣

刘润坤 张慧瑜

今年以来,电影《1921》《革命者》、电视剧《觉醒年代》等一大批主旋律影视佳作以方兴未艾之势实践着文艺献礼的光荣使命。借助青春面孔呈现革命英雄的叙事方式承袭了“新主流”大片的美学惯例,于是我们看到《1921》当中刘昊然饰演的刘仁静、王俊凯饰演的邓恩铭,《革命者》当中章若楠饰演的李星华、彭昱畅饰演的张学良,《觉醒年代》当中张晚意饰演的陈延年、马启越饰演的陈乔年等等,青春气息扑面而来。

不过,青春编码不仅意味着演员外表的年轻靓丽,英雄形象的青春化书写以及青春片、偶像剧的类型要素,更意味着以青春为中介,缝合宏大叙事与个体认同之间的罅隙,从而增强主流叙事的感召力。从这一角度看,以《1921》《革命者》《觉醒年代》等为代表的新一批主旋律影视作品无疑具有里程碑式的意义,与以往相比,它们的“破圈”彰显着作为认同中介的“青春”从内涵到机制都发生了重要转变,意味着主旋律影视进入青春编码的 2.0 时代。

青春编码的新阶段,其突出特点在于青春之于史实和作品的内生性,通过人物形象传达的朝气蓬勃时代精神与国家形象

以青春编码重写革命历史,是自“建国三部曲”而开启的主旋律美学新范式,偶像明星的介入增强了影像文本的娱乐性和传播性,使得影片一改以往主旋律叙事的悲情风格,昂扬而富有生机,主旋律以此成功“破圈”,获得商业上的极大成功。此后,主旋律影视剧逐渐打破“有主旋律之名,而无主流之实”的尴尬局面,转而成为“新主流”。

这一美学范式在“建国三部曲”当中的具体呈现方式则是“全明星阵容”:从《建国大业》《建党伟业》到《建军大业》,每部都有几十甚至上百位明星出演,呈现出年轻化、偶像化的趋势。普通观众在观影过程中享受到“数星星”的快感,更有不少粉丝由于偶像的出演而走进影院。彼时的偶像明星不仅是票房的保障,更是观影快感和认同感的载体。偶像明星的出演建立起有效的认同机制,对于成长在时代红利当中的“90后”“00后”而言,虽然革命经验遥远而陌生,但通过这套机制,他们仍然能够经由认同偶像而认同其扮演的历史人物。

上述认同机制的成功来自对偶像工业、粉丝经济等青年亚文化的有效借用和倚重。认同的建立很大程度上依赖于偶像明星的个人魅力,而魅力的建构遵循的是明星工业和粉丝文化的逻辑。这就意味着,作为中介的青春编码对于主流叙事而言尚未形成独立的语法结构,必须借助外在力量才能获得观众认同,偶像明星年轻的身体及其伴生的个人魅力则承担了认同中介的作用。问题在于,遵循粉丝文化逻辑的偶像魅力既外在于历史事实又外在于影片文本,以此为基础的认同究竟在多大程度上指向主流叙事诸如增进历史体认、唤起爱国热情、增强民族凝聚力等原初意图?其有效性是值得怀疑的。评论界对当时此类影片的诟病,例如叙事缺乏深度、类型元素喧宾夺主等等,从根本上讲根源都在于此。

如果将“建国三部曲”看作主旋律青春化探索的 1.0 阶段,那么《觉醒年代》在今年的热播让我们欣喜地看到青春编码的新阶段,其突出特点在于青春之于史实和作品的内生性。《觉醒年代》的青春并不完全意味唇红齿白的偶像演员和风华正茂的历史人物,更是通过人物形象传达的朝气蓬勃时代精神与国家形象。全剧以《新青年》杂志的创业史为主要线索,勾连起从新文化运动、五四运动到中国共产党成立等重大历史事件。与“建国三部曲”不同,《觉醒年代》的情节更加丰满、人物更加立体,更重要的是类型元素并没有喧宾夺主,而是烘托托月般地突出全剧的主角——年代。古老中国在自由主义、马克思主义、保守主义等思潮的激荡中从中逐渐觉醒,开始焕发出勃勃的新生机。从这个意义上讲,不论是中年的陈独秀、章士钊,青年的李大钊、胡适、毛泽东、周恩来,还是少年的陈延年、陈乔年,甚至是年逾不惑的蔡元培,所有人物的行动统摄在为在中国寻找出路这样一个大理想之中,共享着创建“青春之国家,青春之民族”的澎湃激情。这样,个体成长与国家新生之间形成同构关系,既摆脱了浪漫主义叙事的窠臼,又没有落入人道主义家庭伦理叙事的窠臼,而是将个体叙事嵌入国家叙

事,个体的热血诉求既讲述着时代的觉醒,又塑造着国家的青春形象。

值得注意的是,《觉醒年代》的青春编码不再依靠对偶像明星年轻肉身的征用而获得认同,恰恰相反,许多此前并不出名的演员随着剧集的播出而大获认可。例如剧中陈延年的扮演者张晚意虽然具备偶像明星的外形特征,但并未在偶像工业体系中拥有众多粉丝,而是通过成功塑造陈延年的形象收获大批拥趸,进而提升商业价值。在偶像工业体系中享有更多话语权。此处,角色的魅力内生于故事的讲述,陈独秀目送儿子赴法勤工俭学,画面在父子遥相对视之间进行交叉剪辑,让人回想起此前的剧集当中二人的冲突与和解,回想起踌躇满志的青春少年如何在与父亲辩论中寻求个人抱负与救国理想。此时镜头一闪,画面转到龙华,陈延年戴着镣铐、踏着血水走向刑场,最后,定帧的回眸画面上出现字幕“陈延年,中国共产党第五届中央政治局候补委员,革命烈士。1927年在上海被捕,被国民党反动派乱刀砍死,时年 29 岁”。经由这一组富有浪漫主义色彩的镜头,观众在前面叙事当中对陈延年积累起来的情感被推到高峰。全剧以定帧交代几乎每一位主要人物的结局,形成了极具感染力和风格化的审美效果,革命烈士与剧中人物、历史事实与艺术创作、时代动荡与个体命运、生与死之间的张力足以催人泪下。

在新一代主旋律影视作品当中,艺术性、思想性、娱乐性和商业性得到了很好的平衡,获得了前所未有的生命力

经由《觉醒年代》的热播,我们看到主旋律逐渐形成了独立的语法体系,青春的感召力不再来自明星工业生产的偶像魅力,而是来自理想燃烧的“青春之国家”、时代激荡当中一个个鲜活饱满的“青春之我”,如毛尖所说“在基本面上重启了少年中国,重返历史青春”。“青春之国家”与“青春之我”的塑造得益于该剧成熟的叙事结构与风格化的镜头体系,这与探索时期的主旋律叙事相比,发生了如下转变。

首先,于观众而言,对革命历史和英雄人物的认同机制发生改变,观众经由认同剧中角色而认同角色所指向的革命烈士,再由于认同角色和烈士而认同其扮演者,观众对历史的体认更加深刻,情感也更强烈。

其次,对演员来说,剧作在艺术和技术方面的成熟对演员的表演提出更高的要求,也为演员塑造角色提供了更为广阔的创作空间。

由此反观近期“破圈”的主旋律影视作品,都遵循着类似的逻辑。一个突出的表现是,不论是《觉醒年代》《1921》还是《革命者》,虽然年轻演员屡见不鲜,但还有很多主要演员的年纪要远大于剧中李达时年 31 岁,扮演者黄轩 41 岁;王会悟时年 23 岁,扮演者倪妮 33 岁;《革命者》故事开始时毛泽东 19 岁、李大钊 23 岁,其扮演者分别为 34 岁、45 岁;《觉醒年代》开场李大钊 26 岁,扮演者张桐 41 岁。“老”演员扮演少年英雄并不违和,固然有服装、化妆、摄影、灯光等技术助力,但更根本的原因是基于新语法体系的认同机制转变——从自演员而角色,到自角色而演员。如此,在“少年中国”与“青春历史”的“光晕”映照下,中生代演员得以焕发蓬勃朝气,并借此“圈粉”无数。

不妨将建党百年之际涌现的这一批佳作看作是主旋律影视剧青春编码的 2.0 时代。如果说以往主旋律影视剧的主流转向是与粉丝文化、明星工业等消费主义话语博弈的结果,那么从 1.0 时代“谁红谁演”到 2.0 时代“谁演谁红”,则折射出博弈过程中力量对比的变化:迭代之后的主流叙事形成了青春编码的新语法,对消费主义话语从倚重到独立,甚至大有反向输出的趋势——演员由“青春之国家”和“青春之我”而获得“灵韵”或者说魅力,在剧集“破圈”的同时演员的口碑和商业价值得到极大提升。

青春编码的迭代升级,一方面得益于国家的大力扶持和艺术创作者的孜孜求索,另一方面则根源于受众需求的转变。1.0 时代的青春肉身激发了受众对主旋律的兴趣、培养了观影习惯,是审美积淀的过程,由此观众的审美品位得到提高,“拼盘式”和“数星星”式的快感不再能满足日益增长的审美需求,这是编码迭代的审美动力。而疫情带来的国内国际局势的历史性变化激发了国人的爱国热情,同时“福报”制工作状

态、“内卷”化生存环境等社会问题,如周展安指出,加深了年轻人对资本主义的反思和对社会主义的认同,也萌生了对马克思主义的强烈兴趣,1.0 时代单薄的叙事和人物难以言说更加深刻的体验、情感与思考,这是编码迭代的动因。由于审美和社会的共同助推,主旋律影视剧由探索走向成熟,呈现出崭新的美学面貌。在以《1921》《革命者》《觉醒年代》等为代表的新一代主旋律影视作品中,艺术性、思想性、娱乐性和商业性得到了很好的平衡,主旋律获得了前所未有的生命力。或许我们可以说,青春编码向 2.0 时代的升级也同时意味着中国的主旋律影视剧由此进入意气风发的青春岁月。

(作者分别为北京大学新闻与传播学院博雅博士后、北京大学新闻与传播学院研究员)



借助青春面孔呈现革命英雄的叙事方式承袭了“新主流”大片的美学惯例,于是我们看到《觉醒年代》中张晚意饰演的陈延年、马启越饰演的陈乔年,《革命者》中章若楠饰演的李星华和《1921》中刘昊然饰演的刘仁静(顺时针方向),青春气息扑面而来。

“第三只眼”看文学

且修行,方能达此境

——看池莉的《从容穿过喧嚣》

潘凯雄

池莉又出新著了,这是一本散文,是她几年来在《新民晚报·夜光杯》上个人专栏写作的集结,其中一些篇目尽管平日已有拜读,但此次得以集中阅读,虽然封面做得有些“低幼”,但丝毫不妨碍我对本书内容的喜欢。且不说书中关于武汉衣食住行的若干内容唤醒了本人 40 余年前的若干复杂记忆,单是《从容穿过喧嚣》这本书就足以令我好生羡慕。面对“喧嚣”,如果避之不得,本人的基本反应就是一个字——烦,哪里还有“从容”可言?能够“从容穿过喧嚣”,这是一种修养更是一种境界,且得修行,方有可能抵达。

《从容穿过喧嚣》分为八辑,立足人间烟火,无非饮食男女、家长里短、处世之道……凡人琐事尽囊其中;聚焦精神心境,无非幸福与烦恼、开心与郁闷、坦然与忐忑……凡人纠结尽入文字。全书总体读来如池莉自述那般:“琐细到不能再琐细,宏大到不能再宏大;要不畏艰难地,决定一些勇敢的决定,或许能够,把一桩并不幸福的事物变得幸福”,在全世的喧嚣中从容穿过。

在池莉的这组散文中,出现了菜羹、排骨汤、粉蒸肉以及热干面等具有标志性、符号性的武汉美食。而这里的所谓标志性、符号性既不是稀有更与奢侈无关,不过就是武汉人家最家常的普通菜肴或早餐主食,在他们的日常食谱上,类似的这样的食物还可以加上诸如面窝、牛肉粉、豆皮、糊汤米酒、武昌鱼之类,这一切恰如北京人之于大白菜、炸酱面,四川人之于花椒,湖南人之于剁椒一般的日常,无非就是一种生活习惯,不过只是“好这一口”。这不,去年武汉疫情结束不久,我回武汉的第二天早上就专门跑出去找了一家街边的早餐小店,特地要了一份热干面配上一小碗糊汤米酒,以小凳为盛大凳为桌坐在街边有滋有味地过了个早。不曾想到的是,在池莉的笔下,她竟然将这类武汉人习见食材的制作给写得绘声绘色、

庄重无比,活脱脱地将那一道家常菜着的烹饪搞得犹如在一场盛大的宴会上制作一道道大餐。这就是一种生活态度,也是“从容穿过喧嚣”的部分组成。当然,看到池莉的这番文字,我自己心里也在嘀咕:这也就是在改革开放后的日子了,本人在武汉的那些年,池莉笔下那本是普通的食材可都是贵为紧俏商品,只有逢年过节时才能凭票限量供应,有的即使不限量,也不是普通百姓人家日常享用得起。于是,在我这个年轻人中,从这些文字中读出的当还有一番时代变迁的苍桑了。

收在《从容穿过喧嚣》“辑二·真正爱就是那么普通平常与苦涩”中的七则短文大都写于去年武汉疫情肆虐肆虐期间,当时在不同的公众号上已陆续读过,但一年后的集中重读感受还是不完全相同。回想一年多前武汉封城的那 76 天中,如果说那也是一种“喧嚣”的话,骨子里则是从恐惧、无助、焦虑、期盼到重生。我特别统计了一下,从去年武汉封城前一星期的元月 17 日开始到解封后的 4 月 12 日这 80 余天时间中,池莉一共写了六则关于“新冠”疫情的散文,差不多是她专栏写作密度最频的一个时段。面对这场突如其来、重大的公共卫生事件,池莉发挥自己曾经是流行病防治医生的专长,通过细腻温暖的文字向一时手足无措的读者“布道”。比如,说到隔离时,池莉直白而形象地写道:“这次暴发的新冠病毒,就是要‘吃人’,人就得躲起来,不给它‘吃’!它利用人传人,人们就单独隔离,不让他利用!唯有最大可能地进行严格阻断,病毒才有可能失去传播链条,直至失活。”比如,在封城第 28 天时,池莉写道:“这个时刻,心神稳定是我们的拯救,理性冷静是我们的力量,勇敢顽强是我们的必须,咬牙挺住是我们的本分。”或许有人以为,这不过就是“心灵鸡汤”一类的文字,没什么特别的。不错,这些文字的确没什么特别,

但这样平凡文字所能产生的作用却特别。六则散文有一个共同的特点,那就是直接将自己在疫情肆虐期间的日常生活放进去再由此娓娓道来。试想一下,在那段日子里,有这样一位公众人物能够将自己的日常生活公开来说开去,这对众多充满着犹疑无助的百姓而言是不是有点心理的抚慰与诱导?比起那种空洞的说教,这样的文字是不是更管用?如果说作家要有社会责任感的,我想这应该也是其中之一吧。

其实,将自己放进去这个特点并不止于这一辑而是贯穿于全书,不妨拆解一下这个书名——“从容穿过喧嚣”即可理解池莉如此作为的用心。“喧嚣”者,说的是我们日常生活不得不面对的一种现状——喧哗尘嚣,在如此宏大的叙事环境下,面对这样一种生存状态,面对这样一种精神状态,当在于自我的一种修行,惟其如此,方能找到内心的幸福与平静。为了说清楚自己的这种理解与认知,池莉便时时从一己之遭遇与所思落笔,进而将读者带入浓郁的人间烟火:我、时间、婚姻、饮食、大自然、幸福感……诸如此类关乎人的日常生活与精神状态的不同场景都进入池莉的视野,落在了她的笔下。如此这般,宏大的环境稳稳地落脚于日常生活的叙事之中,“从容”这个抽象的精神与心理状态得以形象、真实与可感的呈现。像“辑一·就这样爱上生活”中的七则散文就是饮食这类十分具体的日常生活,而“辑四”中的《最惨秋叶难留》《大意失荆州 糊涂毁涪阳》和《广场恨》等诸篇折射出的虽然是社会治理中的若干大问题,但也是由自己日常生活中的点滴小遭遇而引发。卒读全书,如此这般,倘要“从容穿过喧嚣”,且修行,方能达此境。

最后还得说说这本散文的语言。以所谓“新写实”而出道文坛的池莉,其语言的生活化和具有某种地域特色是其一贯的特色之一。然而,近年来,池莉创

作的产量虽不及过往那般高,但其语言却静悄悄地正在发生变化,这种变化时而还比较温和,时而则“蛮不讲理”。句式越来越短,节奏越来越急,整体上越来越不按“常理”出牌,如果用现代汉语的文字和语法规则来要求,她现在的许多语言不是缺“主”少“宾”就是乱用“谓”,包括标点的运用也是随心所欲,“一逗到底或一‘句’到底者比比皆是,整个一副‘乱象丛生’的模样,凡此种种尤以她前年出版的长篇小说《大树小虫》为代表。具体到这本《从容穿过喧嚣》,我注意了一下各篇的写作时间,64 篇散文,最早的作于 2015 年,最晚的写在今年 1 月,前后历时五年多。作为一本相对集中从日常生活入手,进而和读者一道探寻生活百味、提升生活品质的专题散文集,总体语言的温润与直白,偶有智慧而哲理自是很得体的选择,恰如一个女性在那里轻柔的、温婉地和你聊聊天谈谈心。但一个比较明显的变化轨迹则是写作时间愈是往后,语言的变化就愈明显。比如前面提到“辑二”中的七则散文,在这些个全部创作于去年的文字中,短句尤多,重复重复再重复,时而急促时而语重心长,连续的逗号连续的句号……这样的文字处理固然与武汉当时的情形与情绪有关,但更多的则是与池莉近年来一直在试验着的那种汉语新表达有关,我个人的理解就是要刻意打破一些现有汉语的所谓规范表达,力争在对文字最经济的使用中最大限度地调动与发挥它们的功能与效率。池莉这样一种实验我以为还是颇具成效的,从阅读她的长篇小说《大树小虫》到这本《从容穿过喧嚣》,我的情绪与节奏的确就时不时被池莉的这种语言带入或牵动,这本身或许也是一种魅力吧。

行文至此,再絮叨下去也就成为一种“喧嚣”而非“从容”啦。就此打住!

(作者为知名文艺评论家)