

综艺新观察

乐队出圈能给流行乐坛带来什么？

——从乐队综艺的兴起看“乐队”身份位置的转变

张小丹



▲《乐队的夏天》出圈，让乐队综艺的关注度越来越高

近年来，随着《乐队的夏天》(以下简称《乐夏》)等节目的相继出圈，乐队综艺的关注度越来越高。这些“小众文化类”音乐综艺的兴起打破了此前“歌手竞技类”综艺节目市场日趋同质化的现象，不仅大大丰富了综艺节目的可视性，且促进了小众文化的大众化传播。今年，《草莓星球来的人》(以下简称《草莓星球》)有“接棒”《乐夏》之意，力图延续乐队的浪潮。

从最早以伴奏身份出现在《中国好声音》和《我是歌手》中，到在《超级乐队》中首次以主角身份登上真人秀舞台，“乐队”在音乐综艺中身份位置的转变既表征、也影响着节目的形式与内容、大众的关注与审美、音乐行业的标准和发展。乐队综艺的创新尝试也表明：以小众音乐文化圈层为起点，通过创新形式与内容，逐步走入大众视野，同样可以找到很好的平衡点和突破口。当然，真正的“音乐盛世”并不能仅靠综艺中的“出圈”，更需要整个音乐圈生态的建立——它将依赖更多优秀的作品、更多元化的演出平台。

从幕后伴奏走向舞台中心

2012年浙江卫视《中国好声音》和2013年湖南卫视《我是歌手》，是音乐综艺的伴奏由卡拉OK转向现场乐队的开始。尽管乐队是配角，但是在选手的曲目介绍中会将编曲乐手的名字一一呈现。也由于这种转变，对选手的评价标准有了变化：不再只限于模仿层面的模唱，而是需要新的“演绎”(这是选手与乐队相互磨合的结果)。因此，这两档节目也在很大程度上向国内观众普及了“现场音乐”这一概念。

2018年，中央电视台音乐频道首次播出大型乐队竞演类节目《超级乐队》，

将重心对准乐队——这也是“乐队”首次以主角的身份登上真人秀舞台；两季的《乐夏》同样将节目主题聚焦在乐队的选择上，并且呈现出兼容并包的态势：摇滚、民谣、朋克、雷鬼以及新浪潮等不同风格的乐队同台竞技；而今年夏天《草莓星球》则集结了24组民谣、摇滚、电子等多元风格的新鲜音乐人，并且还打出“首档户外音乐节竞演真人秀”的标语，以解锁草莓音乐节地图的形式来表现乐队的成长。

“乐队”成为中心对节目的评优标准产生了很大影响：唱功仅仅是衡量选手的众多要素之一，而对选手的综合素质，尤其是原创能力提出了非常高的要求。原本处于幕后默默无闻的乐队开始走到台前，观众的关注点也从单一的歌曲逐渐转移到了乐队中的不同成员以

及音乐作品本身。

以多元音乐提升大众审美

在节目形式上，往往某个音乐真人秀成为“爆款”之后，便会出现众多模仿者：《超级女声》《中国好声音》之后均出现了一批同质化节目，尤其是这些节目大都是以歌手的演唱作为卖点。如此这般，观众很快会陷入审美疲劳：《中国好声音》《我是歌手》等“综N代”最近的几期尽管在导师的选择、赛制的升级、歌曲的挑选、舞台的呈现等方面都竭尽全力发展新形式，挖掘新内容，但节目收视率和初期依旧无法同日而语。这种同质化不仅严重损害了观众的期待，也造成了综艺行业资源的过度消耗。所以，差异化发

展已经不再是某一个制作平台思索的命题，而是整个行业亟待解决的问题。

由于我国人口基数大，综艺市场广阔，这使得某些小众文化虽然相对市场不大，但是受众的绝对数量仍然不少。于是，垂直细分的音乐综艺节目应运而生，而《乐夏》《草莓星球》等乐队综艺以“乐队”为核心，就是节目垂直细分潮流下的产物。由于每档节目只集中呈现一个细分类型的音乐或领域，因此“有的放矢”带来的好处是可以更加深入细致：例如《乐夏》中的竞演环节并不是单纯的演唱比拼，而是加入了临场发挥的改编，将乐队的创作与配合能力摆在首要位置。节目同样十分重视在剪辑中对人物故事的呈现。制作人牟頔采访时曾说道：“这些性格鲜明的人，他们对音乐理想的坚持和热爱，还有背后的悲欢

离合，天生是综艺节目的宝藏”。为了将真人秀做到更真实，节目组还派出工作人员跟拍乐队的日常排练，和他们一起跑巡演。通过与乐队一起巡演的方式建立更为亲密的联系，成功地使《乐夏》后期的录制和剪辑储备了足够的素材。《草莓星球》为了更好地让小众音乐获得大众认可，首先在模式上打破了传统的演播室音乐综艺模式，为音乐人和乐迷还原Live现场。其次，节目通过创新赛制的挤压激发出新音乐人对舞台的渴求，抢番生存战、安可团联名合作秀、3V3V3团战，帮助其带来最佳的舞台表现。

而这些节目所传达出的多元音乐同样反作用于听众音乐审美的提升，这是一个双向的效应。近年来说唱、电子、音乐剧、乐队等小众音乐能够在综艺节目助推下破圈，均离不开这样一种社会环境。

让创作真正站上舞台C位

在很大程度上，音乐真人秀节目对于音乐行业是有反哺作用的：许多新人通过选秀进入了职业音乐领域。关键在于，随着国内歌唱类音乐综艺的“野蛮生长”，“歌曲荒”逐渐成为制约音乐综艺节目发展的瓶颈。“歌手”从某种程度上来看现在已经呈现“过剩”趋势，但是支撑这个行业的创作人才却严重匮乏或者鲜有崭露头角的机会。

从“原创”的角度来看，词、曲、编三者缺一不可。而相较于作词、作曲，“编曲”这个工种长期是“被忽略”的状态：一方面，主流听众对于“乐队”概念的理解几乎约等于“伴奏”，大家通常更多关注的是舞台上的歌手；另一方面在音乐行业中，国内目前有词曲版权，即作词、作曲都可以在作品完成之后获得后续版权，但唯独编曲没有。而偏偏这又是需要耗费大量时间精力的重要工作。

郑钧曾吐槽“中国人听歌确实不太听编曲……所以最后导致我们编曲都不重视了。大家就凑在一起当成伴奏”；李荣浩也曾为编曲者发声：“音乐人只是需要一点点尊重”；甚至《我是歌手》的音乐总监梁翘柏也都忍不住感慨：“只是作曲者得到了所有的荣誉，大家都知道歌是谁写的，但编曲没有得到任何的荣誉”。

而“乐队”在由幕后走向舞台这一过程中，所体现的不只是对于传统意义创作者(作词、作曲)的关注，更是对于“编曲”的重视。

《中国好声音》《我是歌手》在国内开现场乐队之先河，不仅是提升了音乐的原创新性和节目的视听效果，更重要的是还详细地将编曲乐队的分工直接呈现在曲目介绍中(《超级女声》时期大多只标明作词、作曲和原唱)，包括节目过程中导播也会不时切到乐队镜头。到了近年的乐队综艺中，“乐队”则作为主角走到了舞台中央：无论是《乐夏》还是《草莓星球》，我们都可以发现节目在通过多元风格的搭配有意弱化风格的偏重，更加强调“乐队”的概念(有些评论至今还把“乐队”与“摇滚乐”画等号)。虽然“乐队”本身并不是一个专门的概念，但却对大多数音乐类型的发展至关重要——在流行音乐行业中，乐队的重要性不亚于歌手，而这一点常常被主流意见忽视。

“乐队”成为主角——这一机制的转变，开拓了乐手与大众对话的渠道，将这些长期被忽略的创作者推向更大的市场，也让更多的观众将目光投射到音乐行业中的其他分工以及作品的创作中，这其实比单纯地提高版权要切实得多。不仅如此，他们还通过一个主流的平台，把小众音乐推上大众传媒，拓宽其受众面，助力了各种类型音乐的发展。

(作者为上海音乐学院流行音乐专业博士)

影坛风向标

“俄罗斯电影展”近日在中国电影博物馆举办，不仅向观众展现了许多优秀作品，更试图考察如今的俄罗斯电影人是否继承、发展了曾经的影像遗产

在世界电影版图重新定位俄罗斯

陈思航

在近日于北京中国电影博物馆举办的“俄罗斯电影展”上，汇集了2010年代许多优秀的俄罗斯电影作品。对于欧洲电影爱好者来说，俄罗斯电影无疑是一块必涉的领域。自上世纪20年代以爱森斯坦为代表的蒙太奇学派，到1960年代以塔可夫斯基为代表的现代主义大师，都在世界电影史上留下了无法忽略的印迹。这些艺术作品对于欧洲电影、乃至世界电影的影响，依然体现在如今许多创作者的风格之中。

然而，谈及如今的欧洲艺术电影，以柏林、戛纳、威尼斯为根据地的三大电影节，似乎统治着所有的声浪。曾与德法等国共享艺术电影皇冠的俄罗斯，如今究竟在世界电影的版图中占据着什么样的位置？俄罗斯电影展放映的这些影片，是否继承、甚至发展了曾经的影像遗产？笔者写作此文，试图回答的正是这些问题。

从蒙太奇学派到黄金时期的电影

在许多观众乃至学者的刻板印象中，“蒙太奇”几乎代表着俄罗斯无声电影的全部成就。但在1910年代，俄罗斯创作者也对“场面调度”进行了令人叹服的探索。叶甫盖尼·鲍尔是这一时期的代表导演，只要看过他的《巴黎之王》的观众，都会惊叹其中对于画面空间镜头调度的精妙运用，都会感慨电影调度技巧在百年之中的发展变化是如此有限。

当然，到了1920年代，震撼世界的蒙太奇运动确实将俄罗斯电影的影响力推到了顶峰。当时仅19岁的导演列夫·库里肖夫以著名的“库里肖夫试验”奠定了蒙太奇学派的基础，这一试验将同一个镜头与不同素材剪辑在一起，甚至直观地证明了一个事实：蒙太奇可以创造一加一大于二的效果。

很快，以库里肖夫、普多夫金、爱森斯坦、维尔托夫为代表的创作者，展现了一次次令人震撼的蒙太奇试验。他们通过不同镜头之间独到的拼接，推行出无数不同的含义。其中爱森斯坦的《战舰波将金号》与维尔托夫的《持摄影机的人》

等作品，在1920年代便展现出政治现代主义意味，这也让它们成为了此后法国新浪潮的重要学习对象。

可以说，这时期苏联的蒙太奇学派与法国的印象派运动、德国的表现主义运动一起，推动着电影艺术的进化，也推动着观众们电影观念的变化——或许电影不只是一般娱乐产品，它也可以是一种艺术，在优秀作品出现之后承载更严肃的文化属性。但是，随后到来的战争，让电影在更大的目标面前显得不再那么重要。直到1950年代，苏俄电影人终于迎来了转机。中国观众十分熟悉的、格利高利·丘赫莱依导演的《士兵之歌》便诞生于这一时期，影片深刻地描摹了二战时期苏联通讯兵阿廖沙的内心情感，将爱国主义主题与对于人性的描写结合在一起，呈现出一种与此前的战争影片全然不同的样貌。

真正的“黄金时期”发生在1960年代。在这一时期，俄罗斯国立电影学院的毕业生中涌现出一批杰出的创作者，其中最为著名的便是安德烈·塔可夫斯基。他对崇尚剪辑的蒙太奇学派进行了批判，并以漫长的、灌注着哲思的长镜头创作，贯彻了自己的理念。他的《飞向太空》《潜行者》等影片，已然成为了1960到1980年代艺术作品的代表。他在长镜头与远景镜头中繁复与多样化的调度技巧，与同时期的安东尼奥尼、安哲罗普洛斯等人一起，建构了现代主义电影风格的一种样貌。

值得一提的是，此次北京俄罗斯影展中放映的《邮差的白夜》，正是出自塔可夫斯基同期的创作者安德烈·康查洛夫斯基之手，而他也曾在《安德烈·卢布廖夫》等影片中与塔可夫斯基密切合作。正因如此，《邮差的白夜》中那克制、静谧与诗意的风格，总让人有种恍如隔世、回到过去之感。

当代俄罗斯电影的类型方向

纵观跌宕起伏的俄罗斯影史，我

们可以看到对于剪辑的痴迷，也能感受到对于长镜头调度的精雕细琢。爱森斯坦用凛冽的影像，宣告着他那“把镜头放在那儿到底有什么意义”的理念；而塔可夫斯基则用通过画框内微妙的变化与元素的调整，建构出影响无数导演的长镜头风格。或许正是因为对于不同技巧的研究与思索，俄罗斯影人才创造出更全面也更极致的电影美学。

在新时期的电影产业调整中，俄罗斯一边继承着属于过去的、宝贵的影像财富，一边探索着自己在世界电影版图上的新定位。或许俄罗斯电影已不再是过去那般推动电影艺术发展的旗手，但无论是在商业电影市场还是艺术电影节系统中，我们都仍能听到属于俄罗斯的独特声音，这声音中潜藏着属于过去的深厚底蕴。

在商业电影层面，俄罗斯发展着属于自己的独特类型。与泰国电影的動作类型、恐怖类型以及印度电影的歌舞类型一样，俄罗斯电影中的魔幻类型、战争类型渐渐触及了世界各地的市场。

许多中国观众一定都记得2016年引进的《他是龙》，这部情节层面显得有些“玛丽苏”的俄罗斯奇幻电影，版权方仅花费数十万美元引进，但却斩获了6000万票房。从某种程度上来说，这则人龙恋故事确实找到了俄罗斯传统与世界观众趣味的交集，建构了一则极富普适性的爱情神话。

事实上，早在21世纪之初，口碑票房双丰收的《守夜人》《守日人》系列便已经引领了俄式魔幻电影的潮流。在2004年，仅花费500万美元的《守夜人》的票房超越了当时的《蜘蛛侠2》，这部影片想象了光明军队与黑暗军队的对立，讲述了一个奇幻世界里人魔交战的故事。

除却魔幻类型之外，以《维京：王者之战》为代表的战争电影，也成为了俄罗斯当代电影的标识之一。《维京：王者之战》在2016年斩获了12亿卢布的票房，成为了俄罗斯影史的票房冠军。这部历史战争片讲述了曾经发生在基辅罗斯的真实历史事件，但或许是因为这部影片的文化印迹过于浓重，因此并未在中国市场取得大好的票房反响。

可以说，俄罗斯电影已然凭借独特

的类型设计与叙事调性，在世界电影市场证明了自身的区分度。有趣的是，在这些高度商业化的类型之中，悄然潜藏着植根于俄罗斯影史的题材倾向——对于宏观素材的强烈兴趣。无论是对于想象性世界的建构，还是对于历史事件的重新书写，都是俄罗斯电影创作者百年来的重要议题。俄罗斯的影人始终在本国的历史文化之中，汲取着无穷尽的创作素材。

传统滋养下的大写的艺术与历史

对于宏观主题的思考不仅属于类型电影，更属于在艺术电影节系统中活跃的俄罗斯创作者。他们创作出更多的史诗，他们探究更多的战争，他们对于生死、存在以及这些超脱于现实的意义，展现出更广阔的想法与探索欲。

熟悉欧洲艺术电影的观众常常有一种感觉：那些关于现代文明的悒悒，关于“大写的历史”的思考，似乎已经慢慢从当代的创作中隐去，这些看似古板的命题，仿佛只属于塔可夫斯基或安哲罗普洛斯的年代。但是，如今的俄罗斯影人仍孜孜不倦地探索着这些命题。我们可以想到安德烈·萨金塞夫，他以《回归》《无爱可诉》《利维坦》等作品，屡屡在三大电影节斩获奖项与提名。我们也能忆起亚历山大·索科洛夫，他是曾受塔可夫斯基认可的创作者，以《浮士德》赢得了威尼斯金狮奖。他们的影片都呈现了细腻的细节和深沉的影像，也都展现出非凡的多义性——可以是生活片段、社会事件，也可以是政治寓言、人性叩问。这种介入人类学观察、历史重述与影像实验的创作方式，是一种横贯俄罗斯影史的、联结历史与虚构的创作路径。历史变迁始终深刻地影响着他们的创作实践，也为他们提供极为丰富的创作素材。

在此次俄罗斯影展中，亚历山大·柯特导演的《测试》便以一种独特的方式继承着这一传统。除了结尾之外，这部没有任何对白的影片，呈现了美丽的草原风光与静谧的乡野生活。但最终的搜查与核爆毁灭了一切。它讲述的1947年的一场“试验”，一颗试验性的原子弹让当地八百多名



▲电影《他的龙》剧照

村民遭遇了致命的辐射。这部影片就如同当时那些俄罗斯人的生命一样，原先绵延流淌的章节，终结在一个意想不到的句点。深沉的俄罗斯电影史，恰恰对应的是厚重的俄罗斯史。同时，创作者也通过另一种方式继承着俄罗斯影史中对于电影形式的思辨与雕琢。他们不仅在思考影像所表达的内容，也在思考影像本身的组织方式——就像1920年代探索蒙太奇的爱森斯坦，或是1960年代探索长镜头的塔可夫斯基一样。

2018年获得戛纳金棕榈提名的俄罗斯影片《盛夏》，讲述了1980年代的列宁格勒摇滚乐手维克多·崔的故事。这部作品不仅呈现了质感柔和的黑白影像，还用恰到好处的时刻，用点滴的彩色冲破了些许影像——这是创作者在利用不同的影像形态，为观众呈现最直观的感官冲击。对于这些俄罗斯创作者来说，影像可谓是近乎黑白的历史世界中，一种能够触及色彩的方式。

在这个娱乐化的、“何必太认真”的后现代主义世界里，像这些俄罗斯影人一样保持严肃是需要勇气的。即便收到刻板、乏味、陈腐的评价，他们仍在孜孜不倦地探索一些自己认为重要的事物。这些事物代表着俄罗斯厚重的历史经验与文化底蕴，也代表着历代俄罗斯人的

创作结晶。这结晶不仅包括电影传统，也包括文学传统，以托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基、果戈里、普希金等人为代表的俄国文学大师，同样滋养着影人们的创作。此次放映的《黑桃皇后》，正是源于普希金的原著文本。在俄罗斯影史不同时期的创作者，也都不断地从这些作家那里汲取文学的养分。无论是商业化的产品还是艺术性的探索，都是从这些经验、底蕴与结晶中生发出来的。正因如此，亮相此次影展的《圣彼得堡，我爱你》与《巴黎，我爱你》和《纽约，我爱你》似乎给观众一种完全不同的观感，它少了几分轻盈，多了几分冷静、审慎与沉重。

与此同时，新一代的影人也在不断地寻求突破，寻找更当代的话题、更细腻的切口、更独到的视角、更能与国际性的观众产生交集的方式。新时代国别电影的魅力，不仅在于准确与独特的定位，也在于与广泛的影像场域、受众场域的交流路径。从这个角度来说，俄罗斯创作者讲求宏观视角、探索严肃议题、重视历史分析、强调风格形式的国别电影路径，既有坚实的传统根源，也在积极探索未来的方向。

(作者为影评人)