

从《外太空的莫扎特》看商业片的受众焦虑

郑扬

冲着陈思诚这块招牌去看《外太空的莫扎特》的观众,不免会抱憾而归。

影片并不位于陈思诚影像创作文脉的延长线上,因为《外太空的莫扎特》的题材与内容和以往的作品大相径庭,只有在谐趣的喜剧风格中尚能见到导演的作者性“基因”。与《唐人街探案》系列相异,这部影片更加重视表现儿童的想象和心理世界,故事主旨在于个人选择与实现梦想之间的联系。不过,即使主人公任小天的人生道路选择关乎人类及外星命运,但是却必须以接受作为阻碍力量的“我爸”的规训为前提,可见影片内涵传达的仍是家庭和解与亲情重拾的传统价值主题。

影片基本扣紧作为初中生的主人公生活状态展开,并借助叫做“莫扎特”的外星人超能力来展开丰富想象表达,例如会飞的积木船、悬浮的书桥、隔空取物,更不用说影片设定中关于外星人的想象。整部电影虽然充满了童趣和想象力,但影片叙事、情节及主题表现均存在不同程度的杂糅与失焦。例如,足球比赛、钢琴演奏、社团活动、魔法对决等情节要素,均游离在主题表达之外。此外,主人公任小天是否能践行他成为天文学家的梦想,关键却取决于他父亲的选择而非个人努力。片中不止一次地展现只要“我爸”的思想稍一松动,代表着两个星球未来安全的“进度条”便逐渐充满。这意味着,与其说影片想要让少年们像任小天一样忠于自己的内心,不如说是在告诫家长们应当注重家庭教育的方式,五个少男少女,有三个不同程度地面临来自家庭对个人选择的干涉。影片看似是一部面向成人观众的家庭教育“反面案例”合集,却又明显暴露出创作者下探接受年龄界限争取少儿观众的意图。

两种焦虑:形式、主题及目标受众的错配

那么,《外太空的莫扎特》在故事内核上追求对成人与儿童的兼容,在视觉呈现上追求尽可能多的类型要素,唯独忽略的却是影片的完整性和统一感,原因何在?大而言之,这反映出国产商业片市场中两类影片的受众焦虑:一类是如《外太空的莫扎特》这种“合家欢”面向故事片,但是同时尝试争取低龄受众;另一类是与其截然对立的“镜像”,即面向少儿却试图向上拓宽受众的动画片(如今被更多地称为“国漫”)。这两类影片虽然发行总量并非大多数,但却基本“独步”于票房生产最为集中的重要档期:春节档、暑期档。在票房目

标下,追求影片题材及其内容主题与档期的适配性就成为片方眼中颠扑不破的“真理”,并确立了档期决定主题与驾驭内容的“信条”,亦即将档期生产力的重要性前置于内容生产力。市场上的绝大多数影片,基本依据内容与档期匹配度选择定档,有的甚至在定档后再进行内容生产,使电影被简化为“渠道主导”的消费品。因之,春节档、暑期档的“合家欢”影片在争取成人受众之外,也势必争取少儿观众。相比之下,动画片日益上探这一类型接受的年龄上限,使不少作品也开始有了“文艺腔调”,“低幼化”在业界的普遍认识中甚至变成了动画片的原罪。

在这种受众焦虑的驱动之下,我们得以看见存在于许多影片形式与受众间的悖反现象:审美圈层聚焦于成人的“合家欢”影片在价值取向上强调来自家庭、社会的规训,其目标却在于尽可能地包容和招徕低年龄层观众。《外太空的莫扎特》是一例,而此前像“怪兽片”《捉妖记》系列中亦将所有怪物“萌化”为对儿童有亲和力的形象,同时力图在影片中搭建“妖王”和“捉妖师”之间奇妙的家庭框架。反观主流受众更倾向于少儿的动画片,却在叙事中力图强化个人价值表达,目的在于努力博取成人观众的青睐。例如近年崛起的“国漫”,多是以个人意识从遮蔽到觉醒为主要人物弧光来表现的。这样一来,影片的形式、主题及目标受众在整个结构中就发生了一定程度的错配。而且由于这些影片占据着全年的两个最强档期,对市场整体氛围影响明显。这种错配使影片难以在形式、类型上达成协调,形成了一种出于营销目的而非艺术实验目的的戏仿与杂糅,从而其艺术完整性遭到忽视;同时会显著消解观众的观影预期,伤害潜在的观影积极性。《外太空的莫扎特》即是如此:许多观众本来以为会是又一部《唐人街探案》,没想到却看到了一部“宝葫芦的秘密”。

虚拟形象:桥梁还是陷阱?

不过,为了在触及更广泛受众层的前提下达成主题和呈现之间的平衡,创作者已然进行了种种努力。其中,在影片中设置和运用虚拟形象就成为重要的方法之一。虚拟形象的超现实性赋予了它便捷地解决现实问题的功能,同时架起了成人与少儿、现实与虚拟之间的桥梁。

《外太空的莫扎特》中,普通的声音都可依靠外星人“莫扎特”的超能力变成可量化的元素,甚至艺术作品本身还能瞬间转化为解决危机的“能量”,而且



右图与下图分别为《外太空的莫扎特》剧照、海报



陈思诚:国内首位“百亿导演”

用现在的话来说,陈思诚是一枚妥妥的“斜杠青年”。他曾经为中戏创作班歌,还曾经签约华纳唱片成为汪峰的师弟。不过,真正让他大展身手的还是影视领域。2006年,陈思诚与导演康洪雷二度合作,在电视剧《士兵突击》中扮演男二号“成才”一角。这个角色在剧中并不讨喜,但是在剧外却让陈思诚有了知名度,片约不断。但是他不满足于只做演员。2010年,他开始筹备自编自导自演的电视剧《北京爱情故事》,2014年又将它搬上大银

幕。《北京爱情故事》后来也成为了“陈思诚与佟丽娅的爱情故事”。2015年,陈思诚自编自导《唐人街探案》,正式开启“唐探宇宙”。该片在当年贺岁档上映,内地票房超过8.23亿元。此后陈思诚又陆续自编自导了《唐探》系列的2和3,几部电影总票房超过100亿元。这也使得他成为国内首位票房百亿导演。正当大家以为他将带来一部《唐探4》时,今年暑期档,陈思诚拿出了科幻题材的《外太空的莫扎特》。该片曾被业界和观众寄予厚望,结果却是票房口碑双扑。

“莫扎特”的魔法还成为了任小天与他父亲最终和解的催化剂。《捉妖记》中,直接赋予“胡巴”身体的捉妖师顺理成章地成为了它的“父亲”,并以此召唤了表现典型父子亲情的影片主题。可见,较之在现实条件框架中运作父子和解的戏码,通过用影像魔术明确标识出来的虚拟形象作为触媒来达到显然更加容易,因为无论是“莫扎特”还是“胡巴”的虚拟身体,在此正是解决现实问题的中介。所以设置虚拟形象的意义除了剧作上的便利之外,还在于它更易代替实存的人物穿梭于虚构与现实世界之中,并将抽象转化为可见可感的形象,来达到现实条件与想象力之间的和解,同时将复杂的社会人际关系转化为简单的影像图解,从而更利于少儿观众理解影片内容。但是这样一来,却未必能

使作为原本受众圈层的成人观众买账,而使影片陷入了“低幼化”的陷阱。这种对虚拟形象的强调在“国漫”当中也处于关键位置,担负的却是开掘主题深度来迎合成人受众的使命,与“合家欢”影片中虚拟形象拉拢少儿观众的倾向完全相反。比如,《哪吒之魔童降世》中主角从家庭束缚挣脱并觉醒之后,他的身体比例从“蠢萌”的儿童变成了俊美的少年,且通过这一身体的重塑喻示了自我意识的回归;《姜子牙》则通过改变主角胡子颜色(变白)来突出其威严,以此来显示突破代表着更高权威的师门对他的限制与禁锢。两部影片均是用虚拟形象的身体改变来昭示个人身份的重临,但这些“增龄”的形象变化却未必能直接触及少儿观众的内心。可以看出,《外太空的莫扎特》等

片与“国漫”中的虚拟形象,在沟通受众与传播效果的功能性上形成了鲜明反差,说明上述影片中的虚拟形象的生产不止是技术实践,同时也是主题呈现、文化接轨和市场考量的内在需要,无论何者均体现了创作者们强烈的市场意识。相较于注重观念传递,国产商业片更加重视体验过程中的“临场感”,因之创作者不得不降低身段以影片与受众之间的距离消解为基本条件,并且从大众性乃至利润率来衡量影片的价值。然而在这一过程中引发的内容、主题与受众间错位,却再次照射了他们在两个向上拉拢更广泛观众的受众焦虑。

虽说我们将这种业界的普遍心态命名为“焦虑”,但并无意否定其积极意义。仅就《外太空的莫扎特》来说,这种焦虑既体现为陈思诚突破创作舒适圈的尝试,也指向了他在《唐人街探案》系列之外重新建构另一“电影宇宙”的野心,无论这种尝试是否会最终赢得市场。毋庸赘言,“电影宇宙”的建构需要成熟电影工业体系背书,以及完整的产业链条作为其推出市场的基底,这种尝试其实是在呼唤和尊重电影产业运作规律及电影市场规律。在疫情导致许多影片撤档、市场整体票房缩水的背景下,这种受众焦虑同时亦可被认作是内在于商业规律中争取更多受众的“张力”,其蕴藏的创作生命力仍是值得期待的。

(作者为上海师范大学影视传媒学院副教授)

海外剧场

痛过的人们相互扶持着爬出命运的泥沼

——评电视剧《我们的蓝调时光》

刘静

阿兰·德波顿在《艺术的慰藉》一书中说:“我们长期生活在一个强调光鲜亮丽的世界里,于是经常对平凡单调的人生感到不满,总是担忧自己错过了真正的人生。艺术能够剥开我们的外壳,把我们引向可以常的泥沼中拉出来,不再对自己周围的一切视而不见。”

这一季刚播完的高人气海外剧《我们的蓝调时光》(以下简称《蓝调》),就将镜头聚焦在那些容易被视而不见的平凡小人物身上。20集的篇幅,以“谁和谁”作为分集标题进行切分,用恋人、姐妹、闺蜜、母子、祖孙等多组人物关系串起了一个个发生在济州岛上的人生故事。这些故事里,有童年创伤,有老来孤独,有爱而不得,有生离死别,然而全剧叙事风格温暖明媚,生活化的幽默与喜感点缀其中,冲淡了原本忧伤的底色,群像剧的叙事结构,展示出多样纷呈的人物角色,也探讨了更加多元也更为深刻的人生寓意。观众从中看到了平凡人的局限,也看到了平凡人的耀眼。

《蓝调》开场第一幕,就向人们呈现了济州岛上一个平凡而忙碌的清晨景象,而剧中的主要人物,就在快节奏变换的场中依次出场——

海鲜集市上,有刀工娴熟的海鲜店主人,推着冰块车穿梭于人群的商贩,衣着邋遢、说话粗俗的血肠店老板,推



刚播完的高人气海外剧《我们的蓝调时光》海报

着小车静静站在角落里卖咖啡的听障姑娘……集市外,穿着西装革履的银行职员正在向路人发传单,年迈的老人坐在门前洗菜,喂小动物,也会随手捡起田间小路上的垃圾;海女们穿着潜水装正准备登上渔船;还有海边的晨曦,路边的野花,路上来往的车辆,旧影斑驳

的老房屋……

编剧特意把故事背景设置在济州岛,色彩明亮、清新自然的风景从感官层面带给观众一种惬意和舒适的享受。于是,这些人们太过熟悉,以至于毫不令人惊喜之处的画面,在精心安排下焕发出勃勃生机。没有光鲜亮丽或

剧烈起伏的特质,反而给身处反复无常世道的人们提供了一种“可靠、平实的乐趣”,彰显了朴实时刻的价值。

在《蓝调》之前,编剧罗熙京的代表作包括《那年冬天,风在吹》《没关系,是爱情啊》《我亲爱的朋友们》《世上最美的离别》等。通过这些作品熟悉她的观众,都知道她对讲述痛苦有着近乎执念般的喜好。在她创作的世界里,是一幅众生皆苦的景象,有养育家庭的辛苦,身患疾病的痛苦,老而无依的孤苦,得不到母爱的凄苦……

《蓝调》同样如此。每一个角色都如同一颗莲子,剥开是苦涩的内芯。比如英希和英玉这一对双胞胎姐妹,12岁时父母双双在一场意外中丧生,更雪上加霜的是,姐姐英希患有唐氏综合症,她的存在时时刻刻提醒着妹妹英玉,一辈子都不能过正常的生活。为了逃离这样的提醒,英玉成年之后,以赚钱供养英希为借口,将英希留在福利机构,自己则从大城市辗转奔波,最终来到了这个海岛,成为一名靠捕捞为生的海女。这一路上,她遇到过爱情,但也因为英希而一次次失去爱情。那一边,英希知道自己妹妹生命中不可承受之重,所以她原谅了英玉在年少时曾经想把自己抛弃在地上的举动。在等待英玉来看望自己的那些孤单的日子里,她学会了画画,画下

记忆中的妹妹:12岁、14岁、18岁、19岁……一直到38岁,每一幅画都是无声的倾诉;英希爱英玉。

罗熙京本人经历过悲惨的童年,也曾对充满痛苦的过往耿耿于怀,所以当有人问她为什么要把角色写得那么“苦”?她会回答说,这就是她所见过的人生。但她写这些并不是对于伤痛记忆的一种反刍,因为随着人生阅历渐长,她发现痛苦也并非毫无益处,“唯有自己痛过,才能了解他人的苦楚,唯有自己失败过,才能抚慰失败者的心灵”。

所以,我们看到,在《蓝调》里,身怀各自伤痛的人们相互抚慰,彼此治愈,跌跌撞撞着爬出命运的泥沼。而最具泪点的和解,来自英玉和东昔这一对母子。

在父亲和姐姐相继葬身海底之后,东昔跟着母亲玉冬进入了新的家庭,却从此如同孤儿。母亲对于东昔在新家里遭遇的来自“兄长”的欺凌视而不见,甚至不允许他以“妈妈”称呼自己,而要称之为“阿姨”。东昔成年之后去了首尔,后来又因为种种原因回到家乡,往返于陆地与海岛间做着杂货生意,最终以三明治和拉面果腹,也不给自己找个固定住处。他打定主意与母亲老死不相往来,没想到突生变故,母亲被查出患了癌症,生命进入倒计时。临终前,

母亲提出,希望儿子能开车送自己回乡做一次祭拜。两天的行程里,缠绕东昔心头几十年的问题终于有了答案:“你不是从来没有对我感到过抱歉?”“我是疯女人,不仅害死女儿,还以儿子只要有吃有住,不用出去冒着危险赚钱就好。”夜班的渡轮上,他帮不识字的母亲在玻璃窗上一个个写下刻在心底的名字:父亲的名字,丈夫的,女儿的,还有那些猫猫狗狗的。回到家里,玉冬在拼尽全力为儿子做了他最爱的大酱汤之后安然离世,抱着母亲无声恸哭的东昔终于看清了自己:我以为我恨她,但其实我始终想要的,不过是这样抱着她。

每个人在剧终时都得到了生命的馈赠:英玉遇到了全家都愿意真心接纳英希的爱人;接连失去了丈夫和三个儿子的春熙奶奶,终于等来小儿子车祸后苏醒的消息;宣亚走出了抑郁症的阴霾,走进了一直深爱她的东昔的生活。与其说这是编剧的善意,不如说这是我们每个人期待的结局。“如果人无法给予人安慰,该如何在这艰难的世界生存?”

曲终人散,这首由平凡生命交织谱写的蓝调,留下浓浓余味,隽永而深刻。

(作者为文学博士,上海外国语大学东方语学院讲师)