

# 从文本到观众：关于青春类型电影的叙事修辞

赵斌

(北京工业大学 人文学院 北京 100241)

摘要: 本文从类型理论的角度分析了青春片作为一种亚类型所具有的元意义,对青春片通常包含的次生主题及表达方式进行了简要的阐述,继而认为当代中国青春类型电影的问题不在于类型形式本身,而在于意识形态的表达层面,而这一层面最终需要精当的叙事修辞技术予以实现,最后文章结合《小时代》等影片批评进行了佐证。

关键词: 青春; 类型电影; 叙事; 修辞 《小时代》

中图分类号: J905 文献标识码: A 文章编号: 1671-444X(2013)03-0065-07

## 一、青春片：亚类型与元意义

青春片,从其概念来看,似乎仅仅指涉这类作品的题材;但作为一种宽泛意义上的类型,则需要从三个方面去界定:

一是工业体系,这个因素决定了它首先是消费性的叙事。

二是由工业体系决定的美学体系:它必须有相对稳定的故事样式及叙事的修辞手段。

三是文化因素,它在上述前两者之间凿开了意义的空间,允许叙事表达相对多样化的主题和价值判断,即,故事需要某些既定模式和类型,但意义却并不固定,如,同为青春主题的《80后》、《中国

合伙人》、《小时代》或《致青春》等影片,各自遵照着几类不同的类型叙事模式,有着完全不同的文化指向性,作品在价值观上的定位、价值观表达的完成程度和质量上也不尽相同。这就提醒我们,当前类型电影的研究层面已经不是“形式”和“成规”,而是意义表达的层面,即影片的意义指向以及意义呈现效果(效率)的层面;这一层面也是协调与粘合创作意图与观众接受之间裂隙的关键层面。

同时,类型遵循一种命名惯例,遵循最佳匹配原则。比如,我们从不把《阳光灿烂的日子》称作青春片,而称作政治电影或怀旧电影,同样也不倾向于把《喜宴》称作酷儿电影,而称作家庭社会伦理剧。这一命名的习惯进一步说明,在今天,一种

①收稿日期:2013-08-21

作者简介:赵斌(1980-),男,电影学博士,北京工业大学人文学院副教授,研究方向:电影理论与视觉文化。

被冠以既定名称的类型片，肯定分享着其它类型的主题、叙事设计或风格。在一定程度上，类型研究必然是普遍的虚构叙事研究。

当代流行的青春主题，都包含励志、成长（叛逆、自我发现）、爱情、怀旧等亚主题要素，它们同时较稳定地关联了一套完整的深层叙事模式。励志，今天已经成为一个被滥用的概念，当选秀节目和明星偶像剧都纷纷出于时髦或出于规避政治和道德风险而选择励志作为宣传噱头的时候，励志本应包含的成长主题被完全放逐了，以致于励志已经成为定位于都市青少年的专有名词，以至于作为一种并没有多少道德价值和文化深度的标牌，用以掩盖消费主义的苍白内含。

成长，则是一种通过古老的成人仪式情节获得自我认同感的叙事。在这种模式中，个人价值通过创伤性的自我认同得到彰显。从故事的角度来说，它由一个稳定十字架结构支撑，横轴是关于性与情感的故事，而纵轴则是关于成人世界的各种创伤和相关的悲剧性体验，台湾电影《蓝色大门》、美国电影《壁花少年》等均是典型代表。成长是个古老的命题，它并不为当代青春类型电影所独享，我们仍然能从成长故事中发现列维·斯特劳斯的“土地/战争”模式。土地置换为了青春、爱情、故乡、善良、本真等同义素，而战争变换为了男性世界、成人世界、背叛、世俗纷争或妥协等。因此，青春类型既不是一般意义上的神话，即一种宏大的、拥有深层结构的神话，也不是经典意义上的类型，而是介于两者之间的一种亚类型——它一方面具有源自神话、较为固定的“元意义”，另一方面又具有了可以变换成各类影片的类型单元，如影片《走出非洲》中同样才存在的“获得与发现自我”的情节。因此，作为一种较灵活而通用的类型模块单元，它更加值得观察和研究。

怀旧主题，严格来说，是一个在20世纪晚期才真正显示出其美学和文化价值的文论话题。从它的词源流变来看，nostalgia源于希腊词根nostos（回家）和algia（痛苦），是一种纠缠了偏执性回忆行为的思乡病。怀旧先后在19世纪末期和20世纪50年代，分别被精神分析学和社会学关注。怀旧的本质意蕴，或者说一种最纯粹的理想状态，是与审美相匹配的无功利状态，即康德所定义的“无目的的合目的性”。怀旧并非理性地坚持回到过去，而是在美

学上、在感性上依赖“想象和情感”而发酵，而“故事”，顾名思义，特别适合讲述过去，总是让过去合法化。怀旧的视点总是精心选择的，其回忆和想象的过程也是选择性、意向性和构造性的，虽然青春怀旧影片总是在外在视觉和印象层面还原曾经熟悉的场景和意象，总是宣称纪录或还原历史，但带领目标受众所经历的一次次怀旧式回顾，并非完整，更非真实。因此，怀旧总是一种悖论式的叙事，一方面，它声称还原真实的印象，制造似真的熟悉，并总是试图从关于“现实主义的相似论”中得到合法性的支撑——无论是作者、导演、技术人员还是观众，均把是否真实（特别是细节真实）看作第一要义，而另一方面，它却必须通过想象和虚构，释放和承载最终的意义和情绪。影片《阳光灿烂的日子》用“过去与现在”的时间关系取代“梦与现实”的空间关系，旁白与画面间的叙事裂痕，把观众带向了一场关于意淫的白日梦，自我暴露式地呈现了印象真实与想象的虚构之间的裂隙，把影片的意义带向对“梦的审查机制”（意识形态压抑）的追问。时至今日，怀旧早已脱离了理想的纯粹审美状态，各种古旧风（vintage）的复苏，横跨日用品、时装、通俗文学、广告、电视剧以及各式旅游景观，已然成为文化消费中最重要的组成部分。

爱情，严格说并不总是一种主题，作为一种基本情感和伦理参照，它可以镶嵌于任何一部电影之中，成为了一种较为固定的“叙事—意义模式”。当它真正作为主题的时候，又极其不稳定：讲述有情人终成眷属的，因其意识形态的表达定位，大部份需要与工业体系下的明星制偶合，被称作偶像剧。讲有情人不能终成眷属的，符合了永恒的创伤情结，回应了“与现实和解”这一无奈而感慨的生存体验。爱情故事，连同观众的体验，需要现实的叙事素材支撑，因而作品往往具有较丰富的现实参照；现实是否被有技巧地还原，并且是否创造了一种不易觉察的“想象的快感”，则是观众对其进行价值判断的重要标准甚至唯一标准。因此，与对大部分电影的批评一样，观众或电影评论家对于青春类型片的判断，实际上仍然是一套“爱或不爱一部电影”的修辞话语，特殊之处在于，青春类型电影的观众，年龄与性别特征格外突出，因年龄与性别导致的“身份位置”的无意识认同或无意识排斥，远高于其它类型的电影，甚至有年轻人把“喜欢《小时代》的

童鞋请自觉远离”作为交友的准则之一。

在承认青春片是工业体系的产物这一基本事实之后，还必需承认它还是一个历史和文化概念。但在历史和文化判断之前，我们长期以来缺少的是美学和艺术的系统判断，这种判断的缺失，要么使批评陷入一种纯粹的艺术分析，缺少了必需的历史唯物主义参照（如时至今日仍在电影艺术层面开展的叙事类型研究等陈词滥调）；要么陷入一种包含了文化、道德要素的泛政治分析，缺少了必需的文化唯物主义视野（如绝少观照媒介与叙事系统的“文化研究”）。

因此，青春类型电影的研究，与所有叙事电影一样，需要回到叙事本身，否则类型是一具缺少意义（价值观）引导的僵尸，而文化批评则会蜕变为脱离媒介本体的坐而论道。同时，回到叙事，意味着必须联系作者与观众，作者的叙事设计，从一开始就必须时刻观照观众的理解和认同状况。

## 二、认同与缝合：一次关于“爱与不爱”的争论

电影理论家麦茨在其电影语言学的研究中，反复表达了一个让批评家难以接受的观点：电影的批评，无非是一套关于“爱或不爱一部电影的修辞话语”。实际上，这个表达触及了电影艺术非常本质的精神分析层面——批评是语言逻辑的推延，是修辞的表达，而观众与银幕的关系——认同，才是决定批评本体的导向；专业批评与普通观众的表达相比，只是更多地使用了逻辑和术语表达这种爱或不爱的情感，在一定程度上与真理性的认知无关。

我们下文以网络上针对影片《小时代》的分析及争论<sup>①</sup>为参考，分析每一种争论背后的修辞逻辑。文章力图回到叙事层面，对用以连接作者意图、观众喜好（含文化背景）与接受的粘合层面——叙事的修辞进行分析，窥探作品在文本层面的得失。最终的结论将指向一种用于表达文化含义的技术层面，或者说，文章倾向于认为，目前影片所有的表面症状，都不是真正的症结问题，而对叙事缺少适度的调整（叙事的修辞），导致了影片接受效果上的反逆。

《幻城》是大部分人认识郭敬明的第一本小说，

而我最为《梦里花落知多少》而感动。不仅看过好多次，还送人了好几本。虽然最后说是抄袭，但无论销量还是对故事的处理，却都超原著很多。至于抄没抄的讨论我觉得没必要继续了，法庭结果已经说明了很多。即便是官司都打到台面上了，《圈里圈外》销量也远没法和《梦里》比。作为看客，结果已了然于心。听到《小时代》要拍电影，我特别兴奋，也特别肯定：他一定能做好。因为新概念走出了无数人，至今影响力最大的也只有他和韩寒。而他无疑也是作家里最成功的商人之一。他想要去做的事儿，就会在自己能力范围内做到最好。所以我起初就肯定，这部电影，一定值得一看。

这一评论显然是野蛮不讲理的，我们不评论抄袭的问题，这个问题显而易见，但关键是，对作品的爱超越了理性判断的底线，变成一种无须论证的信仰式真理，这种狂热的爱的逻辑已经超出了麦茨对银幕关系论证的范畴，上升到一种由商业逻辑支配的愚浑的信念。

与其说小四的小说影响了一代人，不如说是这个年代的影响。现在的孩子接触的信息太多，仅一部小说一部电影造成的影响大可忽略不计。说到此，我们真的可以只把它当做一部电影来看。你不能因为电影里讲的东西奢华，脱离了大部分人的生活，就说喜欢它的妹子是拜金拜物。奢华的一切只是背景，这部小说偏巧是在这样的背景下讲述罢了。

这一表达仍旧是在替影片辩护和开脱，但却把问题引向了更深入的层面，即，在由拜物主义主导的消费时代，涉及拜物的叙述表达是否可以完全顺利逃避道德谴责？这已经超出了电影批评的问题，而是文化批评和政治研究的话题。但是可以肯定的是，文学艺术具备了抗衡异化的能力，艺术家有责任与现实保持抗争的姿态；这并不能被简化为所谓“不识时务的迂腐的现代性立场”，而是文艺所具有的本质属性和责任之一。即便歌舞升平的好莱坞类型电影，仍在通过叙事努力缝合那些“提供快感的视觉”和“用以呈现崇高和升华的内在价值”，即把下半身缝合进上半身，而不是反之。

看到四个姑娘在圣诞前夕各自遭遇人生的“最难过”，奔跑着聚到顾里家时，我也没想到自己会瞬间泪奔。想起电影未表达出的小说里的一切细节，

<sup>①</sup>《小时代》，腾讯《影评人》专辑，<http://ent.qq.com/zt2013/yprzl/num34.htm>

真的对姑娘们的喜悲感同身受，为她们能做到的坚强而感动着。第二个泪点也为友情，尽管南湘的衣服落在原会场，仅在短短的走秀的时间里就发生了主角在各种场景里穿梭，甚至跑上高架桥又光脚跑回来还来得及在散场前展示出了所有衣服，这件事实在无法用逻辑形容，但我还是哭的稀里哗啦。一边骂小四你好讨厌，这段拍的好假啊，一边骂林萧你个笨脑子，一箱衣服怎么就能忘了呢，顾里你也是，怎么就不想着提醒她呢，南湘还有你，一早找找不就好了，干嘛非等到开场才发现！看到最后南湘还为三个姑娘一人准备了一条她心里最符合的裙子，特别是唐宛如穿上的时候，除了眼泪，再没其他。

这一点对影片的肯定是较为公允的，从叙事的角度来说，这个情节是影片唯一称得上典型戏剧动作的情节。从观众的角度来说，这个情节满足了报偿心理，从而使叙事最终完成从恋物向情感诉求转化的段落；这个段落也是典型的“八分钟大营救”，它是所有类型电影，特别是“成功模式”的类型电影处理高潮的不二法门。

90后的我们所追求的就是比现在更好的东西！你怎么能说它是个烂片呢，它明明是我的《致青春》啊！我们的青春就是各式如此的故事堆砌成的，这是我们的小时代，没有经历过几十年代旗袍的日子，或是中式学生装。我们出生就是光鲜亮丽的世界，我们没有用过铁饭盒，从未因生计饿过肚子，我们没有经历过男女牵个手都是忌讳的日子，甚至无法想象当初怎会闭塞至此。

这个评论把《小时代》引向一个热议的领域，即这类电影所暗示的文化症候：小时代更像一个在叙事上并不成功的时代范本，它暗示并象征了一个虚拟的充满幻象的后工业时代。似乎在本雅明那里开始，随着“艺术/审美”范式向“资本/政治”范式不可抗拒的逆转，我们仍然没有在道德和教养上准备接受这个时代，《小时代》则为这个灰色却现实的时代代言说，成为了一个远离了宏大叙事的典型。作品所描述的这个时代，在它降临100多年的今天，仍然难逃道德大棒，如反对者所言：

《小时代》不是现实主义，这是个瞎子都能看出来。它不试图揭示这个世界的真相，也不试图向我们宣示一种更美好的生活态度。它的实质就是一打密集的感叹号，是对物欲的豪华赞美，是对那些我

们通过时尚杂志网络八卦道听途说的美好生活的意淫，里面夹带一些少女们才有的白日梦般的呓想哀伤。从故事层面来说，我们不得不承认的是，它是最近“富二代”（《富春山居图》、《不二神探》《小时代》）中把“假装有故事”做得最好的。《富春山居图》是变着法的跟逻辑做对，尽显其煤老板般的天马行空绝不靠谱的奢华风格。《不二神探》则散发着屌丝般的泼皮劲，端着一种我是二货我怕谁的低端范儿，让你觉得不好意思跟他谈故事谈结构；而《小时代》起码是真有故事的，虽然它的故事就像衣服架儿，为的是串起那些奢华，还有那些郭敬明觉得心旌神摇的警句。

这个问题把评论朝另一个维度拉紧，即艺术作品与现实的关系问题。这个问题其实也是众多批评需要面对的。通常，影片关于真实的还原度问题，会成为一部影片是否优秀的指标。关于真实的还原度，我们必须清醒，现实主义要求作品的虚构世界必须与现实保持相似性。电影与现实的亲近关系，是电影哲学，特别是电影本体论思想的重要构成部分。这一话题还不停地衍生出很多相关的理论思辨与争论，如，真实、真实感、现实主义等。需要引起警惕的是，许多依此展开的争论大多建立在对概念的“差异性演绎”之上，其争论本身在逻辑上存在严重问题。以与真实有密切关系的“现实主义”为例，我们经常把现实主义态度、现实主义题材、现实主义的方法（主要体现在戏剧化的叙事结构和透明话语的叙述策略，以及纪实风格的镜头语言等）等三个方面搅在一起。实际上，现实主义是一种综合性的意识形态效果，也是一种综合性的风格感知系统。以上括号内的三个方面相加，不会必然创造出现实主义，而现实主义也不必然同时需要以上三者。在具体的语境（例如中国上世纪80年代的纪实美学风潮）中，我们谈论的现实主义，大多指的是与之相关的意识形态的某些层面；特别是在强调一种道德观或历史观时，必须谨慎——我们所援引的巴赞的真实，是一种现象学真实，是一种实为幻觉的表面经验，而不是马克思主义意义上的“历史真实”。后者可能才是今天理论和批评真正关心的话题，而这一话题实际上并不总与巴赞的真实相关。例如，对贾樟柯电影的批评，都会提及其底层题材的选择问题，反戏剧化的叙事问题，实际上，这些批评关心的是一种电影作品的政治态度（意识形

态)，却经常错误地从纪实、长镜头等理论中寻找美学支撑。精神分析的研究表明，现实主义总是植根于观众的想象界，并与象征界的复杂参与有关——这提醒我们注意，“真实”是一种价值判断，是基于本质直观（画面）和逻辑思维（叙述）双重基石的认知，既然有后者的参与，作为结果（效果）的“真实”，就一定与叙述有关，对真实的考察就不能局限于媒介系统，因此，它从根本上就不是一个单纯的现象学问题；而实际上，我们对于两者在主体精神世界如何促成“真实”的感知，至今仍所知甚少。回到《小时代》的评论问题，以为作品贴近现实，把作品贴近“我们”当成“爱”它的因由，与把它“背离时代、虚构浮华”当成“不爱”的理由，同样荒谬。唯一的区别在于爱或不爱，在于缝合是否有效地发生作用。而缝合则并不发生在涉及“现实表达”的层面，故事世界是否贴合现实，并非缝合的基础，缝合发生在别处，发生在想象的层面——虚构的世界是否激起了情感的认同与补偿，才引发了爱与不爱的观众情感。对于这一点，哈罗德·瑟勒斯等理论家从弗洛伊德那里刨根问底，认定现实主义的作品不是现实的相似之物，反而是现实的替换，它利用主体的精神状态，把现实与想象进行了缝合，并最终创造了在场与崇高的合二为一。

看见大多影评在抨击它的价值观，我真没觉得有什么问题，就像小四自己的回应那样“电影里的女孩，林萧是勤奋努力的小助理；顾里是富二代但依然努力修双学位；南湘家贫穷但她画素描赚钱只为选修服装；宛如不在乎名牌，她自信而可爱。宫洛最后给南湘鼓掌，不为金钱，不为美貌，是为她的才华喝彩。”

而来自大洋彼岸的评论则认为作品低俗、自恋和男权。<sup>[1]</sup>其中的低俗主要针对作品中对奢华物品及生活方式的刻意描写。

以上两段批评截然相反。实际上，这里首先涉及观众接受的感知问题，即意识形态效果最终是否被完全解读还是发生了偏转和误读的问题。这就必须考察文本的叙事效果——它到底是呈现了奢华至上的消费主义，还是通过满足对奢华的心理欲求，完成对道德感（才华、苦难、自我）的缝合。其实，这两者是一对机巧的辩证法，相互统一与转变，恰恰是这类叙事电影完整的缝合过程：物质欲的诉求满足了观众本我的愿望，是对无意识心理的补偿，

没有它，想象的认同以及其后所有的观影效果都无从谈起，而这种欲望必须通过否定（战胜物质欲）最终通向道德和情感的升华。从精神分析理论的角度看，这一完整的观影过程就是缝合，就是欲望缺席与在场的辩证法，就是无意识认同与否定的统一体。奢华的欲求没有任何错误，《红楼梦》就是明证，美的事物经常是艺术品必需的，精致的场景与偶像式的人物形象更是商业类型电影的必然要素。在美国电影《穿普拉达的女魔头》中，这种奢华要素有着更加强烈和密集呈现，但并未招致类似对郭敬明恋物癖和搜罗狂行为的激烈批评。之所以比较《穿》片，源于《小时代》中的办公室情节、细节、视听手段等对《穿》的近乎抄袭式的模仿。相似的故事，却有迥异的受众反馈，问题源于故事的情境差异和对奢华的呈现方式。《穿》呈现的就是时尚行业的职场故事，干脆把时尚处理成了一种密集而癫狂的知识，大大方方地铺陈开来，而《小时代》则在遮遮掩掩和看似不经意中显露奢华，那种刻意和欲作还休招致了观众反感。对于这个问题，郭敬明的团队未能拿捏好类型片受众的心理。类型讲究的是银幕与观众的共谋关系，即一种暴露与窥视的关系。观众处于窥视的一方，一旦看到暴露一方对欲求之事施以故意满足，观众与虚构世界之间微妙的平衡关系就轰然倒塌，这就好比毛片儿与艺术片之间的差异——同为欲望的文本，差异仅存于欲望满足的程度和共谋的方式。欲望的法则永远是：恰到好处胜过欲所欲求。

### 三、青春：一场叙事的修辞

通过以上的分析，我们基本可以得出一个结论，粉丝式电影大受欢迎，源于粉丝的迷恋；迷恋增殖了早已超越文本美学含义的无止尽的爱与狂热，它可以使票房激增——这本身就是资本意识形态最好的写征。非粉丝的防御式观影和针对价值观立场的强烈反击，则是把由缝合失败带来的憎恶感转嫁到美学体验层面的结果。

于是，破解谜题，就必须回到叙事文本，对其策略及产生的意识形态效果做一个简要的分析。

先说结论《小时代》缝合策略的时效，源于其主人公形象修辞的失误。

“人物塑造”和“形象修辞”不是一回事，前者重文本，经典之处在于强调“无论如何，情节设计

都是人物塑造的基本途径”，后者重观众，便利之处在于破解了叙事者控制观影感受的技巧和秘密。

青春成长题材，在当代都市空间中已经演化成了包含爱情和（办公室）政治的模式，这仍是“土地/战争”模式的延续和变体。这种故事，常常沿袭普罗普所归纳的某些情节结构：多个人物完成自身的欲望目标并实现共同的胜利，甚至营造出关于理想化自我的“想象共同体”。但在《小时代》中，这种共同体是异常模糊的，这导致了观众对所欲求的状态（人物处境、情感选择、角色命运）模棱两可的认知。而梳理导致这种模糊的原因，则要回到一组对抗的主线索上：

在《穿普拉达的女魔头》中，身为老板的女魔头与职场新手的关系是一种典型的对抗关系，一种最终需要平复的“阶级斗争”式的紧张状态。新手通过智慧与美德战胜了强权，并最终获得了来自强权的认可。这是一种非常正确的报偿模式，它不仅属于办公室类型的影片，更为广义的叙事电影所分享，在基本的叙事模式上，我们称其为戏剧模式。它代表了“土地/战争”中的战争轴，战争的胜利导致了人物向土地（善、真、美）的回归。特别是职场新手最后的华丽转身（与男友复合，抛弃异化自身的职业等），完全满足了观众所期待的道德诉求。

而《小时代》中林潇与宫洛的办公室故事，完全剥离了戏剧对抗的含义，转化成对男性的爱慕情节。“逐我所爱”的模式本身并没有错误，但关键是宫洛缺少被林潇爱慕的价值和理由，这不是林潇的私人问题，因为它会导致观众（特别是男性观众）认同的失败——观众不爱宫洛，不爱他们的爱情。当把本应为戏剧对抗的模式转化为爱情双人关系模式时，唯一为“观众之爱”提供支撑的理由，就只剩对男性角色的性迷恋和拜物教式的物质呈现。这显然招致了观众的抵抗。在《小时代》第二部中，作者似乎意识到了这种问题，学会了老老实实对林潇与周崇光双人关系进行集中描述，对前一部刚刚开启的办公室爱情线索回避得一干二净。

文艺家必须明白的道理是，无论现实中人物是否会“为色所迷”，是否会见异思迁，想像性的文本，即所谓古老的“另一个平行世界”，最终需要的是“爱情从一而终”等理想的道德形态，这是属于上半身的价值，它终结于故事的终点，明晰、正确、受人待见。

办公室斗争模式被置换成了爱情模式还有另一个道德恶果，在《小时代》中，土地/战争，或者爱情/都市中的后一项都消失了，人物堕入为赋新辞强说愁式的自恋漩涡，一种缺少了外在社会参照的平面而虚无的状态，一种神经质的自我苦恼与情绪震颤。虽然有人愿意从本雅明的论述中为视觉展示或欲望消费征得合法性，但本雅明说的是文化的“时代”，而不是想象性的具体文本。作品的政治意图，仍旧必须通过想象和审美才能完成向资本（票房）的转换。

如果考察近年的其它青春类型电影，深度的分析仍然会将症结锁定在叙事修辞的问题上。

《80后》讲述了一个有情人终成眷属的故事，它的症结并不在于老套的爱情——爱情作为土地的转喻仍然有其无法替代的母题地位，而“艰苦的爱情”、“学会去爱”及“向父辈回归”的主题，表达正确并极具代际文化特征。它的问题也不在于那些蜻蜓点水般对历史坐标的陈列——我们不能指望80后的成长故事如《活着》或《霸王别姬》那样，把宏大的历史巨变铭刻进小时代的小人物命运之中。真正的问题仍然在于人物的修辞：相比于男主人公明远的英俊与忧郁，女主人公星辰缺少了男性观众欲望意义上的吸引力。同时，女性导演按照自身性别想象设计了明远向母亲回归、星辰向父亲回归的情节。后者由女性的恋父情结做支撑，在观众修辞的意义上可获得满分，但后一情节由于背离了观众对恋母弑父结局的普遍期待，而变得多少有些不可理喻。爱上他们和他们的爱情，对观众而言，成为多多少少有些艰巨的任务。

性别文化研究式的理论对创作而言并不是一张毫无用途的空头支票，理论者的思考其实为叙事者提供了清晰的实践参考。《80》后的问题就在于，身为女性导演的创作者想像性地构建角色性别关系时，忽略了男性观众的性别位置，最终导致了部分故事线索认同效果的流逝。想像性地构建角色性，从精神分析学的角度来说，就是一种性别倒错的病态，但对于叙事艺术来说，却是满足受众欲望的富矿。叙事艺术家总会利用隐藏自我、视角转换、角色分解等手段，表达自我诉求，同时满足定向的受众。这是一套几乎与故事艺术同时起源的技巧，如今已经是叙事问题中最关键的技术之一。即便在《水浒传》这样的故事中，男性作者都已经能极度娴熟地

塑造女性角色（潘金莲），用于满足男性作者及读者的色情想象与欲望投射，也能够创造男性角色（武松），用于满足男性作者英雄主义式的自我想象，完成对世俗道德的认同式表达（武松的不近女色或他对潘金莲和西门庆的惩戒）。

但遗憾的是，《80后》并没有娴熟地完成同样的任务，而《小时代》更是由于作者对理想自我（周崇光）和欲望投射对象（其它诸多男性角色）的固执而夸张的迷恋，忽略了男性观众（观众）的位置，演变成了酷儿式的错位表达，丧失了为真正的女性观众提供内在认同的机会，最终的结果使性别倒错仅仅是性别倒错，完全没有成功转化为叙事视点与视域的控制术，使影片沦为了纯粹的花痴片或同志片——这两种均非类型电影，缺乏可复制的、稳定的工业支撑，必将随着受众的成长和变化而死亡。

另一部青春类型影片《致青春》的问题则源于另一种修辞失误——再现的失误。影片叙事虚构的层面基本圆润，其主线索“破碎的誓约”模式构成了“成长故事”的衍生类型。但由于导演的控制问题，置景、表演、视觉风格使影片变得精致而乖戾，缺少了阉割青春、撕裂自我时的粗砺质感。如果我们考察电影精神分析语言学理论的要义，对虚构电影本性的理解会更加明确：电影语言学首先承认照相性这个事实，麦茨在《电影的意义》开篇即用万字表述了这一前提；但随后即把目光转向了基于活

动照相性的镜头组合理论——电影的语言（叙事）。麦茨触及了两个基本纬度——一个是对想象的能指（组合连接的、分层合成的<sup>①</sup>）的语言学操作（属于编剧的故事），另一个则是现象学的、具备印象真实感的“摄影图像”（属于导演的再现）。《致青春》对虚构世界的呈现，正是缺少了这种现象学式的印象真实，缺少了一种来自影像内部的、扑面而来的熟悉和不期而至的感动。致青春作为准类型片，只提供了由虚构所呈现的想象，最终使故事仅仅是故事，使银幕仅仅是画框，而不是一扇澄明的窗户；而只有真正澄明的窗户，才能使观众真正穿越银幕，抵达对面的真实（的体验）。

叙事的修辞，作为最普遍意义上的虚构技术，远未得到创作和批评的重视。在今天，大部分中国类型电影所遇到的主要问题并不是类型的“形式”问题，而是意识形态（价值观）的表达效果问题，是缝合的效率问题。而缝合是一个充满美学含量的技术活儿，必须从虚构技巧的角度予以理解和观察，这对于批评和创作将是双赢式的反思，细密的电影技术分析与宏大的文化研究反倒无法提供有力的工具。

参考文献：

- [1] 美媒批《小时代》三宗罪：低俗、自恋和男权[N]. 羊城晚报-新快报 2013-07-19.

## From Text to Audience: on the Narrative Rhetoric in Youth Film

ZHAO Bin

(The College of Humanities and Social Sciences, Beijing University of Technology, Beijing 100241)

**Abstract:** This paper analyzes the meta-significance of youth film as a genre from the genre theory by briefly stating the theme and expression of youth film to conclude that the problem of Chinese youth film does not lie in the genre itself but in the ideological thoughts which ultimately would need narrative rhetoric with *Tiny Times* as an example.

**Keywords:** youth; genre film; narrative; rhetoric; *Tiny Times*

<sup>①</sup>麦茨并没有给出合成这个概念，相关的讨论主要针对的是历时组合的蒙太奇镜头，这由特定历史时期所能提供的案例所决定，但在麦茨理论中，能指操作的对象已经包含了叠化而产生的新图像。纪录与合成是电影的双重本性，本文在行文中涉及的合成，指的是电影基本意义单元（镜头）内部的合成问题，因而与蒙太奇、长镜头和意识流镜头三者并立。作者注。