



影视文化 · 4

CINEMA & TV CULTURE

主 办

中国艺术研究院电影电视艺术研究所
南京大学文学院戏剧影视艺术系

图书在版编目 (CIP) 数据

影视文化 . 4 / 周安华, 丁亚平主编. —北京:
中国电影出版社, 2011.6
ISBN 978-7-106-03341-5

I. ①影… II. ①周…②丁… III. ①电影—文化—
中国②电视文化—中国 IV. ①J909.2

中国版本图书馆CIP数据核字 (2011) 第098249号

责任编辑: 类成云

封面设计: 潜行者工作室

版式设计: 王陆屹

责任校对: 杜悦

责任印刷: 刘继海

影视文化4

周安华 丁亚平 主编

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路22号) 邮编 100013
电话: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)
64296742 (读者服务部) Email: cfpygb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2011年6月第1版 2011年6月北京第1次印刷

规 格 开本 / 889 × 1194毫米 1/16

印张 / 14.5 字数 / 349千字

书 号 ISBN 978-7-106-03341-5/J · 1263

定 价 40.00 元

目 录

青春片与青年电影文化研究

- 1 / 中国内地青春片研究 胡 克
- 10 / 天台上的青春——当代港台边缘青少年电影研究 周学麟
- 20 / 徜徉在哥特城堡的现代幽灵
——从《哈利·波特》和《暮光之城》系列作品看当代青年文化特质 田卉群

特稿

- 27 / 电影是民族文化的旗帜——电影《赵氏孤儿》专家研讨会实录

电影史研究

- 42 / 中国电影与戏剧互动的一次源考（上） 包卫红
- 51 / 20世纪20年代的广州电影业 刘 辉
- 60 / 空间、权力与殖民意识形态：沦陷时期的北京电影院 张一玮
- 71 / 南京国民政府禁摄武侠神怪片详解 顾 倩

电影文化与理论研究

- 81 / 统一管理、高效拓展——论新中国成立初期的电影传播网络 颜纯钧
- 90 / 启蒙视域中的乡风民俗
——20世纪八九十年代乡土电影的叙事视域研究之一 余荣虎
- 96 / 犬儒与戏谑——国产主流商业电影与观众文化心理 杨 柳
- 110 / 传记电影的本体研究 曲德煊

118 / 作为软经济的电影产业及其扩散效应 刘 媛

电视研究

124 / 论电视视觉叙事中的语用嵌位 王列生

132 / 论近十年我国军事题材电视剧的多元化探索 白小易

140 / 帝王将相历史电视剧与泛民族国家想象 褚春元

146 / 21世纪以来美国电视剧的叙事发展及其文化分析 卢 蓉

纪录片研究

158 / 2010年度中国纪录片作品发展综述 张同道

169 / 记录、干预、介入与“真实呈现”
——真实电影的形成及对中国影视创作的影响 刘乃康

亚洲电影研究

177 / 关于构建亚洲电影共同体的战略设想 章旭清

186 / 印度艺术电影形态管窥 彭骄雪

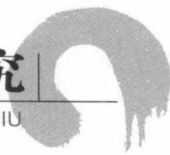
194 / 在都市风景中徘徊——押井守及其作品 靳丽芳

当代西方电影研究

204 / “我来到，我看到，我征服”
——论新世纪以来好莱坞“奇观电影”新浪潮 米 静

212 / “阿凡达”式美学：科技包装与神话原型内核的缝合 李简瑗

219 / 黑暗外壳，温暖内核——蒂姆·波顿的哥特电影研究 赵 益



■ 胡 克

中国内地青春片研究

提 要 虽然中国内地电影创作中缺少明确的与好莱坞青春片类型相同的片种，但是有关青春表达的影片却从不缺少，从20世纪20年代电影创作初始的《孤儿救祖记》到90年代的城市漫游者《小武》，中国电影特有的青春抒写始终将时代和青春成长交织在一起，留下特有的中国青春片印记。

关键词 青春期 叛逆 中国青春题材电影 青春抒写

本文探讨中国内地电影中的青春表达。涉及的电影也许不能说是标准的青春片，可以概括为关于青春的电影。本文试图通过理解不同时期的青春抒写来理解百年沧桑。

青春辨析

每个成年人都经历过青春期，这是人生绕不过去的时段，看关于青春的电影是回味人生的一种方式，青年又是观众主体，因而电影可以说是因青春而存在，因青春而活跃的文化形式。

并非所有的青春期生活都会被选择来拍摄电影。社会在不同时期往往会将注意力集中于青年文化的某些特定方面。每个时代都有一些塑造典型的青年形象的代表性影片流传，这些影片往往承载了更多的时代信息密码，可以看做用电影表达的关于青春的话语。本文在选择这类影片时依据三个条件：其一是以青年为主角；其二是电影体现了时代特征，表现的内容以现实存在的生活经验做基础；其三是影片体现了青年人一定的精神因素，如思想、情感、心理、情绪等。

青春期有什么特点？与儿童相比，青年开始有比较明显的自我意识，初步建立以自我为中心的观念。但这种自我意识又不成熟，远离现实、思想冲动、耽于幻想，强烈、动摇、不协调，有时这些与内心的孤独感结合，更加不稳定。这时正是建立世界观和价值观的时期，对于一个人初涉社会来说是关键一步。此时，青年们尚没有准确合理的人生设计，但有自立的冲动，通常自以为是，在想象中放大自己的能力。当涉

世受挫时，会出现反社会情绪，悲观绝望，有时会很冷漠。

青年人的反叛是这一年龄段的必然。他们会产生与父母离开后的社会倾向，试图摆脱家长的管教和呵护，在一定程度上幻想离开家庭，或减少家庭对自己的束缚。他们往往缺乏与社会协调的思考力、感受力、行动能力，经常是为反抗而反抗，虚张声势。反抗的对象依次为父母、学校及教师、社会体制。在现实生活中，青少年又经常被成人世界拒之门外。成年人蓄意把他们看做孩子，将他们安放在家庭环境或学校环境中，期望他们安分地在成人设置的环境中根据成人的愿望生长。显然想迅速长大成人的愿望与成人（主要是家长）的期望形成反差。^①

这些概括未必准确，但是本文仍然需要以它们为基础来考察不同历史阶段电影中的青年形象。

从20世纪20年代至今，中国社会经历了天翻地覆的变化，年轻人的成长也经历着各种方式。从电影发展来看，不同历史时期均完成了青年形象的塑造，确立了青年的基本模式和人格特征。电影制作者往往会抓住这个成长阶段的年轻人急于摆脱幼稚的特点影响他们，主要方式是塑造一些能够影响他们的形象，供他们学习效仿，或引起共鸣。电影创作者则可能借机表达自我，感染观众。在电影表现青年成长的过程中总会为青年设置障碍与阻力，将什么事物设置为青年挑战的对象？具体个体、某个社会群体，还是社会体制？青年形象用什么方式接受挑战？这些都是电影需要选择的。这是决定电影成败的关键，也是本文关注的重点。

涉世艰辛

20世纪20年代中国早期电影是从描写青年奋斗起步的。短片《劳工之爱情》（1922）中主人公追求自己的爱情，无疑受到五四新文化运动影响，但是却留有余地，不得不为讨好未来的老丈人而费尽心机，显然是对于父权制的一种妥协。明星公司拍摄的长片《孤儿救祖记》（1923）在市场上很受欢迎，体现了青年的价值和作用。但主人公余璞并非独立的青年，更像是一个理想化的青年符号，证明良好的家庭教育和学校教育是青年成长的关键。

可见当时的青年形象有两个特点，其一是已经成为主角走上银幕，其二是还不能完全以一个独立的个体在社会中自立，甚至不能单独向传统社会挑战，革新的同时与父权制妥协是这一时期青年题材电影的主流。

20世纪30年代，中国社会发展正处在现代化初期，与电影这种大众娱乐的发展都处于幼稚阶段，但已显示出勃勃生机。大量年轻人成为城市化的主力，有些是城市中长大的，也有相当多的是从农村和小城镇移民而来，需要在城市中立足，他们谋生的经历，与城市化进程一致。这个过程本身的复杂性与青春期的成长构成交响曲。这个

^① 关于青年心理论述主要参考如下著作：[美]理查德·格里格、菲利普·津巴多：《心理学与生活》，王垒等译，人民邮电出版社2003年版；[美]卡罗尔·韦德、卡罗尔·塔佛瑞斯津巴多：《心理学的邀请》，白学军等译，北京大学出版社2006年版；[美]Gerald Corey、Marianne Schneider Corey：《心理学与个人成长》，胡佩诚等译，中国轻工业出版社2007年版。

时期的电影的接受对象以上海等地的城市青年为主。观众特别是青年观众需要在娱乐过程中感受到现代化进程中自己正在或即将面临的各种问题。

与20世纪20年代青年题材相比，这一时期青年题材电影具有广泛的社会性，多表现青年如何离开家庭到社会中闯荡，建立自己的生活时敏感地感受到来自各方面的压力。对此创作者可能会有更多的内心体验。创作者以青春洋溢的心理去感受和表现这个社会，感受到压力，但是并没有完全妥协。

此时，从社会发展来看，各种旧有观念，道德伦理，价值观都在发挥作用，顽强抗拒革新，拒绝退场。青年面对的是必须在革新与守旧之间抉择，不免会犹疑不定，无所适从。社会各种矛盾交织，但是电影并没有全面充分表现，而是将其简化，而且有所选择。影片内容基本不涉及政治，也不涉及帝国主义和殖民主义在身边的具体存在。

这些影片的主人公所遭遇的问题有些是职业的，有些是情感的，也有些是社会问题，以及由此引发的心理问题，但大都是初次遇到，有新鲜感。一些影片中个人的痛苦呻吟或呐喊给人留下深刻印象。青年个体感受到来自各方的压力，但找不到缓解或解决的方式。个人单独应对，苦苦挣扎，必然悲观绝望。《桃李劫》



《桃李劫》海报

《桃李劫》（1934）的主人公陶建平不仅理想幻灭，而且陷入生存绝境，不得不被逼偷窃，面临法律惩罚，有无奈，有控诉，有呐喊。《新女性》（1934）写尽知识女性悲惨遭遇，韦明被逼自杀，被抢救后终于觉醒，挣扎着呼喊道：我要活，我要报复！但有气无力，生命也走到尽头。反面角色塑造比较表面化。例如对于男性来说，往往要抵御上层社会荡妇或交际花的诱惑，备述抗拒堕落的艰难，其中《粉红色的梦》（1932）最具代表性。总体而言，这一时期电影中表现出的青年的精神状态是：自我意识带有一定的悲剧性，既想反抗社会，又势单力薄，力不从心，徒有呐喊，几近疯狂，却看不到希望，悲愤、无奈而又凄凉。

左翼电影抓住青年中民族主义高涨的特点，把对于社会的不适应和不满转移到亡国的恐惧和对国土沦丧的悲愤之中。《风云儿女》（1935）在塑造青年形象方面尚有不足，但是在表达青年情绪方面却十分成功，其主题歌《义勇军进行曲》唱响了时代最强音。这些影片成为中国青年生活和精神发展的准确记录，与西方同期电影比较，整体稚嫩，但特色鲜明。

如果说30年代青年形象在电影创作中尚占有一席之地，40年代后期的电影主角却大多是中年人。一方面创作者多数经历抗日战争，阅历丰富，急于表达切实体验，占有话语权。另一方面，主要演员年龄偏大，但表演技巧高，人生经验丰富，多面磨砺，蓄势待发，正是黄金时期，由此造成大部分电影的主人公超出青春期年龄。即使

是文人电影也多写中年，如《小城之春》（1948），《哀乐中年》（1949），《太太万岁》（1947）等，这些影片蕴涵历史的沧桑感，人到中年，欲说还休，将痛苦隐忍不发，耐人寻味。

革命榜样

20世纪五六十年代，中国电影中呈现的青年成长与形象数量增多，而且有明确的目的性。新中国建立的国营电影体系，注定电影走上为政治服务的道路。电影成为教育和鼓励青年的宣传工具。因此要求电影能够创造新的青年形象，提供新的青年楷模。

从革命战争历史中选取题材，提炼主题成为这些影片的主要方式，其强调不同阶层青年如何走上革命道路。《董存瑞》（1955）将工农兵出身的平民青年英雄化，偶像化，采用人物传记的方式加强说服力。《青春之歌》（1959）针对知识阶层青年，描述青年知识分子在个人生活陷入困境时，被革命者吸引，追求革命理想，改造成革命者。此类影片因取自真实案例，又有大规模革命实践做基础，既有代表性，又具精神感召力，为青年提供了学习模仿的楷模，形成了典型模式。让青年个体投入民族解放事业和争取自由的集体事业，用革命解决所有青春期面对的问题。

青年人的叛逆和反抗亦是此类影片的基调。最典型的是《白毛女》（1950）和《红色娘子军》（1961）。白毛女与吴琼花的早期经历一致，不满地主奴役，采取单枪匹马的个人对抗方式，逃走，失败。将个人反抗转为集体反抗是此类影片的主导策略。吴琼花参加革命队伍后仍然要通过个人暴力进行报复，受挫，经过教育，有所悔悟，引路人洪长青的牺牲进一步使她提高阶级觉悟，完成了转变过程，提升到新的精神境界。

这种模式的成功，在于为青年的叛逆找到了适宜的方式：把阶级冲突与青春期时的叛逆行为结合，并且有所提升。青年的不满、躁动、改变境遇的愿望，与渴望改变阶级地位相结合，以自发反抗的方式呈现。青年人面对困境时的暴力倾向，并不回避，只是促其转化，从个人暴力转变为集体暴力，为有组织的阶级暴力的实施取得合法性。青年的反抗既是个人恩怨，又属阶级仇恨，把个人目的与群体目标统一起来，将其高尚化、神圣化。当两者冲突的时候，服从群体的需要，压抑个性。当然不是强制性压制，而是加强引导教育，促成其转化，自觉放弃个人要求，无怨无悔融入集体，共同奋斗。同时，片中人物形象的精神状态是纯净而高昂的。影片将革命与青春期觉醒密切联系，青春洋溢、朝气蓬勃、狂放不羁，表现的正是一种高尚精神：为革命献出青春，牺牲生命，在所不辞。

另一方面，不可否认，这种模式对于生活中青年的千姿百态来说，未免有些单一化，人物起初看起来有个性，但随即被共性掩盖。人物内心世界处理简单化，忽视了思想、道德、情感等方面的负面因素，并非其不存在，而是有意将其遮蔽。特别是用集体主义的理想取代个人化的种种要求，导致道德洁癖盛行。有些精神因素会被忽略，被改造，被压抑。

这种思维方式在表现革命题材时尚有一定基础，在表现其他题材时就会暴露不

足。农村题材的《我们村里的年轻人（上下集）》（1959—1963）已经尽量生活化了，但男女主人公的简单纯正，销蚀了生动性。表现城市生活的影片《上海姑娘》（1958），隐约含有丰富人物性格的倾向，却又欲言又止。《护士日记》（1957）表现年轻女性孤身来到远方陌生环境，必然会产生孤独感，却未深入挖掘，对于其他深层心理更是回避了。

毕竟社会革命不可能解决一切青春问题。

追忆残酷

在改革开放初期，电影中最引人注目的，也是最具开拓性的，是在政治风暴中的青春岁月，这是对五六十年代电影回避或掩饰的生活的补遗。同样是社会主义制度，但是错误的路线可以给人民带来巨大灾难，这种认识只有在改革开放的大趋势下才有可能产生。这种政治批判电影也会被用来表达青春成长主题，当电影将以前的政治禁忌用日常生活的方式展露出来，青春遭到彻底摧残。

此类电影的具体环境锁定在两个时期，一是“文革”时期，二是再往前推，五六十年代的极“左”路线下的政治运动时期。

如果把《小街》（1981）、《牧马人》（1982）、《天云山传奇》（1980）、《芙蓉镇》（1986）等整合，就基本能将残酷政治环境中青年成长的表现概括出来。其中可能有些角色年龄偏大，似乎超过了青春期，但是在他们经历政治运动时，应属青春年华。

青年在涉世之初，敏感、幼稚，害怕伤害，对于一般社会环境，通常会体验到社会的不理想，甚至残酷一面。政治运动将残酷青春淋漓尽致地表现出来。政治磨难将残酷环境实体化。青年受到的各种压抑、挫折，找到了便利的表现方式。几乎每一方面都与青年的特点有联系。

首先是无辜，这是刚进入社会的青年遭受政治打击时的基本心态。打击突如其来，灭顶之灾如同噩梦。青年主人公道德方面是无瑕疵的，对政治权力无所求，没有掺杂个人算计，清白正直，不愿用良心做交易。这样的人遭到诬陷、冤屈，必然引发内心极度恐慌。

以此为题材的影片为青年设置了痛苦之源与反抗的对象，“左”的路线的代表握有政治权力，抱着僵死政治观念，执行错误路线。片中的对手强大无比，因为他们披着合法外衣，假借某种政治要求，操纵政治。年轻主人公被迫应战，必须揭穿他们的伪装。这些所谓权威又有道德缺陷，假公济私，借机打击报复，如《天云山传奇》中的吴遥，《芙蓉镇》中的李国香。他们从被崇拜者，转为政治迫害的罪魁祸首。

最成功的形象往往是受骗者，《天云山传奇》中的宋薇，在情感方面的幼稚，将爱情让位于政治，服从组织嫁给吴遥。吴遥正是为了娶她为妻，才故意陷害她的恋人。这使她陷入精神痛苦中，内心矛盾伴随她一生。这从根本上颠覆了原来五六十年代的模式：女青年爱上政治领路人的男性，跟从他参加革命。

影片中苦难源源不断，逐渐升级。青年人遭遇的折磨是非人性的，从城市到农村

的“倒流”，自由的丧失，尊严的丧失，被诬陷，误解，都被一一再现。个人是渺小的，不甘被侮辱，被宰割，对抗虽微不足道，仍然得到赞美。从青年成长角度看，这种悲剧感符合青年进入社会时的一些想象，把自己看做不合时代，被压抑、受迫害的无辜者，体会其中的恐惧感，渴望增加抗压能力，早日成熟。

片中最后的胜利没有被青年形象直接获得，甚至做不到惩恶扬善，这与西方常见电影模式不同，毕竟电影不能超越历史条件虚构，单一个体在当时不能成为解决整体政治问题的关键力量，同现实一样，矛盾冲突自上而下解决，只是顺应了民心民意。观众其实并不在乎是否出现了青年英雄，解救水深火热中的大众，而是更愿意想象主人公处于残酷之中的状态，从中体会到受虐的悲剧感，精神的优越感，成熟的满足感。

这种带有谨慎的社会批判精神的影片只能在改革开放初期出现，适应了当时思想解放，实事求是的思想路线。有利于调整思想路线，补足制度本身的一些缺陷；督促人们反省历史，轻装上阵，面向未来。

尝试叛逆

80年代后期，一些新的青年形象的探索在王朔电影中出现。《顽主》（1988）开先河，成为后现代电影的标志，预示了90年代的一种基本潮流，同时期创作的影片还有《一半是火焰，一半是海水》（1987）、《轮回》（1988）、《大喘气》（1987）等。一鸣惊人的是《阳光灿烂的日子》（1994），冯小刚的早期作品《甲方乙方》（1997）也有不俗的表现。

此时青春电影创作开始偏于个人化。有两个方面构成了作者的特点：其一是创作者们对“文革”的幼年记忆，会在创作中冒头，会有一些变形处理。其二是创作者们是参与了改革开放，抓住了改变地位更新观念的机会，又抽身而退，冷嘲热讽。作者将自己的经历感受赋予形象，看上去像是自画像。早年他们有类似经历，大量素材一直隐藏于心，若干年后，他们有了一定拍摄权力的时候，急于表达自我，袒露心声，为自我构造镜像，也为同代人画像。即使有些具体情节没有亲自经历，也是耳濡目染，内心是有感应的。

作者与他们创造的形象看上去同构，都属于时代浪子，无所事事，而又穷忙不休，实际上只是一种介入社会的借口。这些青年在经济上无忧，经过一定的边缘化生存，对社会有些许的感悟，而且有从权力结构内部近距离地观察的经验，不太在乎表面的威严，反而看到其中的破绽，找到一定的缝隙，能够采取一种嬉笑怒骂的虚无主义态度。在时代进程变化的关键时刻，他们与其说是被主流甩出，看来更像是自愿逃离，坚持不愿归队，以保持一定的笑骂自如的便利。

他们生活在两种体制交接的缝隙，其创作也体现出不同，既非从前的文以载道，微言大义，也非后来的快乐至死，见利忘义。他们从虚无主义与颓废的态度出发，将过往常被看做负面的因素重构，试图正面化，以求自我欣赏，自我满足。在他们看来负面因素有其诱惑力，也可以反过来折射社会的不正常。

《阳光灿烂的日子》重新改写60-70年代，将其掩盖的社会条件暴露出来。影片虽然是文革题材，但是没有用政治斗争的传统模式，不屑于写宏观大趋势，大冲突。即使是80年代比较成熟的表现左的路线与正确路线的冲突模式也被放弃。敏锐的作者忠实于自己的感受，发现了一种相对自由的表现方式，从一个孩子的真正成长来表现精神的生成，发展。虽然是个案，却细致地展现了青春期成长的初期的过程。这也许是中国现代意义上的青春片的诞生。青春的一个本质特征是叛逆，这也是衡量现代青春片的重要条件之一。马小军就是一个叛逆的形象。

“文革”初期，一直严格的社会控制在有些领域失控，旧有体制的被否定，新的尚未建立起来，让很多管理者措手不及。对青少年教育一直由家长、学校以及社会联手严格控制起来的，现在却摇摇欲坠，虽然这只发生在短暂的时间内，但是却被作者抓住。影片描写历史缝隙之中的微不足道的个体的生存状态，两种路线斗争正在胶着期，初中学生是各种政治力量都忽视的群体。作者没有把这些中学生拔高，以适应既定的模式，而是遵从自己的感觉，把既定的电影表现方式改写，于是银幕上真正出现了幼稚的问题青年，以匪夷所思的方式反体制，似乎在尝试叛逆。

电影创造出一种无政府主义乌托邦，把个体逍遥自在的社会条件凑齐了，这种看起来超现实主义的描绘，却是大部分真实存在的，于是残酷环境发生转化，变成异常自由的机会，似乎容许青春放纵，自由生长。主人公马小军面对纷乱的世界，不得不提前断乳早熟，奉行家庭和社会规范之外的游戏规则，按照自己的意愿行事，像脱缰野马。

《阳光灿烂的日子》特定的背景是社会秩序的紊乱，在马小军周围原有的权威倒塌，新的权威虽然确立，天高皇帝远，管制失效，造成事实上的权威真空。成人世界忙于争权夺利，在他眼里是空洞，只有自己的生活才是具体可感的。在想象中建构自己的世界，活在自己主宰的世界，这正好把青年反叛期的幻想变成了现实。

自从走上社会，马小军就不是顺民，在派出所面对警察盘问教训，表现出超越年龄的成熟，表面顺从，装做年幼无知，是他对权威的应对策略。回家以后照着镜子辱骂警察，自我辩解，在想象中重构与警方的对抗，把自己的力量无限放大，获取精神胜利。他的无知导致无畏，甚至潜入特权禁地，冲破禁忌，去看内部放映的电影，冒犯当时的权力高端。这在成人看来是弥天大罪，在他眼里只是游戏而已。总之，马小军以自己的方式在冒犯传统形态的权威，而且逃避了惩罚，获得极大快感。

影片表现边缘青少年的颓废、苦闷，以及必然导致的崇尚暴力。滥用暴力，打群



《阳光灿烂的日子》海报

架，不仅是一种游戏，也是一种精神支撑，马小军通过暴力确立自我的存在，依靠暴力发泄压抑造成的郁闷。他们建立了男性同性间的友谊。因为不愿孤独，当他们提前在精神上摆脱与父母、学校的联系后，就需要建立自己的社会关系，同伴关系会演变为同性的小团体，这种团伙介乎同学、邻里、朋友、帮会之间。暴力在马小军参加的小团伙中起着特殊作用：增加凝聚力。

为了赢得尊敬，巩固在团伙中的地位，不得不冒险，马小军能够依赖的只有自己的身体，他必须爬上高耸的烟囱，证明自己胆识非凡，失足摔下来竟然兴奋异常，因为敢为天下先，从而确立了自己的权威地位。这种虚幻的荣誉感竟然需要用对自己身体的摧残换取，实在可悲。

马小军的叛逆也指向了自己的团伙。展现男性准帮会组织的活动，以及内部相互关系的调整，这是以前电影中忽略的部分，这种经历却是符合男青年成长过程的。自卑又有上升地位的欲望，促使他去挑战小头领刘忆苦的权威地位。他把这看做成人礼的完成。电影给出了不同处理方式，一种是两人正面冲突，大打出手；另一种是把酒言欢，亲如一家。旁白说是马小军记忆发生了混乱。在想象中去挑战权威，只是暗自夸大自己的力量，以取得心理平衡，减轻挫败感的困扰。这与后来的与刘忆苦的对立而陷入孤立一样，都表达了他的叛逆权威的冲动从未停止。

马小军成为凭借本能冲动不断叛逆的样本，这是中国青春片中唯一一例。

苦闷迷茫

青春电影可以看做是社会的晴雨表，是一些青年对于社会和时代突变的敏锐反应。在90年代中后期，出现的一批青年导演的作品开始以严肃的态度处理青年题材。他们的作品是个人化自我表达，同时也折射出社会的一些为人忽略的、令人忧思的侧面。

在社会高速发展的过程中，社会底层存在着失落的青年群体，他们人数众多却最易被忽略，通常被认为是失败者。多亏贾樟柯挺身而出，用他的镜头聚焦，人们才会把注意力放在这批青年身上。当时他也是处于边缘状态的创作者，出自本能的驱使，内心的冲动，成为草根青年的代言人。他似乎在向世界宣布，每个人都应该有展露自己生活的权利，如果他们不发出自己的声音，那就代替他们做，他拍摄的《小武》（1997）、《站台》（2000）、《任逍遥》（2002）最具代表性。

贾樟柯坚信只要肯于暴露，足以让主流社会震惊。在这些影片的青年形象身上，聚集着草根特性，身处下层又兼边缘，内心不甘而又绝望。他们被改革大潮惊醒，萌发改变命运的愿望，但迟迟未能翻身，仍在底层瞎混乱闯。他们自认为见多识广但找不到自我，偶然彰显个性却无人喝彩，欲望膨胀难以实现，没有尊严，遭人藐视，心理发生变异扭曲。有些人被迫违法生存，如《小武》的主人公把偷窃当正业。冒犯法律既是谋生，也是一种人生表态，表达一种复杂情绪，并非困惑，而是绝望。小武被抓后既不哭诉，也不呐喊，甚至不奢望引起人们哪怕是随意一瞥，冷漠是绝望与麻木的结合，让人看不出不平 and 愤怒，不知道内心在想什么，给观众留下猜度和想象的空间。过去的电影形象不曾出现这种彻底的迷茫，也许与20世纪30年代的《桃李劫》有

相近之处，但那里至少有呐喊。这或许是个案，但精神状态却代表了沉默的大多数。

贾樟柯常年自甘边缘，孤军奋战，有一种超越年龄的大气和坚定。让沉默的大多数青年发出声音，当然不是对越轨行为表示同情，而是为这些人的命运揪心。这是一种人道主义的责任感使然。

在这个阶段拍摄完成的大多数青春电影与西方艺术电影风格相似，数量比较多，内容也比较丰富。作者是一批受过严格专业训练的电影人，大多属自由主义者，知识分子气质浓厚，电影观念直接间接受到西方现代主义思潮影响。他们借电影表达自我，有风格，但比较收敛；有锋芒，但不完全展露；机敏，聪慧，欲言又止，试探社会的接受程度。他们的作品大多可以看做处于边缘的知识青年或愤怒青年的精神自传。

这一时期的青年电影作品可以分为两类：一类是表现当下现实，如《冬春的日子》（1992）、《头发乱了》（1994）、《周末情人》（1995）、《巫山云雨》（1996）、《长大成人》（1997）、《苏州河》（2000）、《十七岁单车》（2000）、《昨天》（2001）、《向日葵》（2005）、《红颜》（2005）、《十三棵泡桐》（2006）等，全面展现现实生活境遇和精神特征，风格也比较多样。另一类是对早年经历的回忆追记，如《暖》（2003）、《美人草》（2003）、《孔雀》（2005）、《青红》（2005）、《爱情的牙齿》（2007）等。这些影片体现怀旧、沉思加适度的反省，复现个人精神发展历程，感叹成长不易。

这批影片给人留下深刻印象，是作者创作时从内心出发感受外在世界，细心听取心灵的声音，体察内心的骚动。他们基本放弃了要改造这个世界的宏大理想，引发想象的可能都无关宏旨，大多出自微小动机，而思考往往有着片面而独到的深刻。创作者挖掘出青春期阶段的精神特点，脆弱、敏感、自闭、偏执、自卑，表现出痛苦、苦闷、空虚、迷茫、哀愁、阴郁、伤感，一些一向被杜绝的，从来不让人深究的，或无形中形成禁忌的情感、情绪和念头，极具诱惑，无法抗拒。他们惶恐不安地慢慢靠近，暗自体验这种彷徨、虚无、痛苦的感受，孤独、无望、颓废等任何负面情绪都值得玩味，尝试捕捉、勾画、铺陈、渲染。他们似乎愿意让社会的某些坚硬的棱角触碰乃至撞击自己脆弱而敏感的神经，因为他们要表达青春焦虑和青春残酷。

与世界的青春片相比，中国的创作者态度比较温和，还没有充分而独到地表现出青年人感受到的精神残酷。艺术形式探索也拘谨有余，创新不足，远未走向极端。这些探索近在咫尺却正在如云烟缥缈消散，是否能有人继续呢？

近几年青春电影的艺术探索基本处于停滞，数量不少，但波澜不惊。电影仍在表现青春成长，却大都选择了简单的处理方式：如简单化处理“文革”的《山楂树之恋》（2010），简单化处理涉世的《杜拉拉升职记》（2010），简单化处理情感的《非常完美》（2009）等。简单化导致青春表现空洞化。目前还没有出现真正面对20世纪80-90年代出生的青年的力作，这一代精神历程会如何表现？这是一个世界难题，有待中国电影艺术家参与破解。时不我待，毕竟80年代出生的一部分很快就要淡出青春年华。

（作者单位 中国传媒大学影视艺术学院）

周学麟

天台上的青春

——当代港台边缘青少年电影研究

提 要 学界对于港台电影研究多倾向于一些有广泛影响的都市史作，如著名导演徐克、吴宇森、王家卫等人的作品。而在本土年轻观众中较有影响的一些低成本电影，即以反叛、被主流社会边缘化青少年为主角的电影往往被学者们所忽视。这些电影在许多方面折射出存在于当代香港和台湾一些重大社会现象。本文尝试对20世纪90年代以来港台此类边缘青少年电影特征进行梳理，以期学界对此类影片有更多的关注。

关键词 边缘青年 香港青年电影 台湾青春电影



《新警察故事》海报

香港导演陈木胜2004年作品《新警察故事》讲述的是一名资深警官（成龙饰）同一群

高科技武装的、游戏人间的年轻人之间生死较量的故事。片中一处场景设置在香港中环某高层大楼的天台上：一群具有共同生活方式的年轻人正在那里聚会。他们在天台的边缘驾着滑板和小轮车炫技；一个摇臂镜头将天台呈现出宛如架设于水天之间的独立世界。这个天台的全景在视觉上给人以极大的震撼，同时也颇富象征意义。很多表现青少年，特别是边缘青少年的电影往往会设置一个天台场景。天台不仅是年轻人喜欢聚集的场所，同时在青年文化范畴内也深具象征意义。

首先一个没有“交通灯”和“交通规则”的天台为青少年提供了一个“自由”的空间。身处天台之上，年轻人可以在这个“自由”的空间里不受限制地进行交流或炫耀各种技巧。在上述《新警察故事》的场景里，长镜头里熙熙攘攘的青少年都在尽情享受眼前的一切。几个远景镜头将驾驭滑板和轮滑时的优美身姿

表露无遗，宛如翱翔的小鸟要冲出地心引力而直飞蓝天。这些对生命中当下时刻的强调在某种意义上与青年文化中崇尚及时行乐观念相吻合。其次，天台，特别是摩天大楼的天台高耸入云，远离主流社会，远离成人世界，由此为一些青少年提供了一个另类场所，这里激情与危险并存，奇遇与冒险齐飞。

一、香港边缘青少年电影的脉流及演变

作为类型电影，香港边缘青少年影片始于20世纪60年代。那时的香港正开始经历工业化和本土化进程，并且不断受到西化思潮影响，特别是西方大众文化的侵入；青年问题开始成为一种社会现象。1969年，龙刚导演的粤语片《飞女正传》首次将镜头聚焦于社会边缘少女。70年代初，风靡一时的李小龙功夫片成功塑造了一系列愤怒/反叛青年形象，受到世界上许多地区（特别是亚洲和非洲一些第三世界国家）青少年的欢迎。80年代对边缘青少年的表述趋于多样化，如徐克导演的《第一类型危险》（1980）和王家卫导演的《旺角卡门》（1988）。90年代以降，刘伟强的《古惑仔》系列，加上陈果、邱礼涛等新生代电影人的作品，更是将香港电影中边缘青少年影片的制作推向前所未有的深度和广度。90年代中期香港电影出现的边缘青少年电影热，可以从下面几个相互关联方面来看：从产业角度看，这些电影的出现是对刘伟强《古惑仔》系列影片成功的一种“跟进”；香港电影历来有“跟风”之传统，当某一（类型）电影取得票房成功后，其他影人便会“一拥而上”，企图复制成功（如70年代李小龙热和80年代步《英雄本色》后尘的黑帮片热）。这一传统为香港电影活力所在，同时也是香港电影的软肋。从社会文化角度看，这批边缘青少年影片的出现与香港社会持续商品化/物质化和“九七”主权回归有

着千丝万缕的关联。作为一个特定的社会化阶段或某种文化现象，“青少年代表着人生成长过程中从依赖成人的童年到负责任的成年人的过渡时期”。生活在这个期间的人们，个性发育朝着独立自主方向发展，试图在社会上寻求认同，并谋求发出自己的声音。但在香港这个“一切向钱看”的社会，这些没有家庭背景，没受过良好教育的年轻人更容易被这个“物质至上”的社会边缘化。

边缘青少年电影颠覆了香港类型电影中一个重要母题——兄弟情义，却重复相互关联又彼此矛盾的一个命题，即影片在试图真实表现边缘青少年物质、内心世界的同时，却又无法完全抛弃成人的视角。纳入探讨范围的影片主要包括《去吧，揸FIT人兵团》（导演：查传谊，1996），《生命揸FIT人》（导演：潘家富，1999），《三五成群》（导演：钱升玮，1999）和《无人驾驶》（导演：刘国昌，2000）。

《无人驾驶》是香港资深影人刘国昌的导演作品。出生于南非的刘国昌多年来一直关注生存在社会边缘的青少年。其1988年导演处女作《童党》以强烈的纪实手法描写一群出生在公共屋村贫穷家庭的少年，由于家庭社会诸方面原因而结党犯事，影片由于角色塑造和拍摄手法逼真而引起社会轰动。20年后，刘国昌的同是表现边缘青少年影片《围·城》（2008）再次引起社会轰动。《无人驾驶》是刘国昌千禧年间的作品，描述生活在香港屯门四个十三四岁少女的“离经叛道”的生命成长历程。阿饼有一个破碎离失的家庭，她和三个有相同家庭背景的朋友——阿蕉、诗诗和腐乳，经常放学后（或于学校上课期间）游荡在这座香港新兴卫星城镇大街小巷的便利店（偷窃）或娱乐场所；沉溺于交友、毒品；或参与街头、走私物品等。她们的生活方式就像是一辆飞速行驶在高速公路上无人驾驶的跑车，充斥着刺激、变数和危险。

《生命揸FIT人》和《三五成群》则改编于发生在香港地区的真人真事。《三五成群》取材于1997年轰动一时，曾被评为香港、台湾地区“十大轰动案件”之一的秀茂坪童党烧尸案。和屯门一样，秀茂坪也是香港一座偏远新兴卫星城镇，以公共屋村密集著称。《生命揸FIT人》的两位主人公也是来自没有爱的家庭，每天无聊度日，从而步入歧途，开始吸毒、斗殴，加入黑社会的生活。影片故事情节、人物塑造、摄影风格和演员使用等方面，都更加接近刘伟强的《古惑仔》系列，尽管两者的主题大相径庭。

香港边缘青少年电影毫无例外地将时间设定在当下，叙述年轻主人公如何在举止言行方面与现有价值体系背道而驰。来自于破碎离失家庭的男女主人公生活方向和人生目标都十分迷茫，他们与长辈（如父母、教师等）之间的矛盾冲突则往往是推动故事情节发展的主要动力。正如《生命揸FIT人》男主人公所说，“我们其实真的不知道怎样继续我们的生命。”生活对于他，同时也是对这些影片大多数的主人公来说，意味着厌倦、无聊。他们常常混迹于九龙、尖沙咀、油麻地、旺角等地区；穿梭在舞厅、夜店和大排档之间。影片在运用电影语言方面也有较为固定的格式，如伪纪录风格、夜/外景拍摄、移动镜头、业余演员本色表演等，以更真实地表现年轻人无目的、无节制的快节奏生活方式。《去吧，揸FIT人兵团》的大部分场景发生在夜间。影片以伴有强劲节奏的迪斯科音乐开始，两个移动长镜头表现夜幕下的旺角地区霓虹闪烁，夜总会、芬兰浴、娱乐城之类的声色场所鳞次栉比；镜头切到内景，一班红男绿女正在寻欢作乐；再加上快速运转的点钞机的特写镜头，所有这些都似乎在指称着香港这座“不夜城”的实质。

正如格罗斯伯格所阐述的那样：如果说社会更愿意将青年的行为界定在家庭、消费和受教育的范围内（任何越界行为都可能会导致

越界者受到“禁闭”的惩罚），那么青年就会在街道、歌房、舞厅，还有后来的大型商场等地建立属于自己的“过渡空间”。^①通过在这些“过渡空间”内闲逛、唱歌、跳舞、嗑药，以及斗殴，青少年表现出他们拒绝接受“将无聊、监护、控制，以及规整的呆板生活作为自己想象的未来”^②。与香港拍摄的大多数动作/黑帮片不同，这些影片在表现边缘青年徜徉于“过渡空间”的同时，并没有对他们的生生死死予以美化，或赋予某种英雄浪漫的情怀。相反，影片年轻的男女主人公们常常被刻画成非/反英雄人物。

众所周知，香港有被英国殖民超过150年的历史。尽管如此，香港在社会文化等方面从未与中国传统价值观念完全分离过。在传统价值观影响下的香港社会对“义气”的重视不仅在很大程度上形塑了男性之间的关系，同时也决定了女性在社会及家庭的从属地位。香港电影，特别是动作片非常擅长描写这些理想化或带有偏见色彩的性别关系^③。通常在刻画男性人物时，角色分被化成两极：崇尚义气并身体力行和背信弃义。影片的男主角，无论职业为何，经常被塑造成当代骑士形象：重友谊、讲义气，把责任、承诺和荣誉看得高于一切。随着香港经济在过去数十年间不断发展而成为世界金融和贸易中心之一，这种根植于传统的，被披上一层理想色彩的男性关系受到越来越严重的挑战。那些恪守传统荣誉法则的男主角们常常在片中被那些已背叛这些原则并抱持“贪婪是好的”（greed is good）的“精明人”所包围，而无所适从。除了感慨其生不

① 参见Laurence Grossberg: *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*, New York: Routledge, 1992, 第179页。

② 参见Laurence Grossberg: *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*, New York: Routledge, 1992, 第180页。

③ 这里所说的动作电影不包括武侠片和功夫片，而是特指故事发生在当下的都市警匪/黑帮/枪战片。从传统观念上来讲，香港电影以武侠/功夫片享誉世界，其生产的动作片无论在质量或受欢迎程度上让其他类型片难以望其项背。但这种情形自吴宇森的《英雄本色》（1986）后得以改观。