

以“Z”为名：中国内地脱口秀综艺的代际进路及喜剧政治

盖 琪

【摘要】近年来,在中国内地,脱口秀(单口喜剧)通过与综艺节目的结合逐渐实现本土化和流行化。脱口秀综艺的成功主要得益于其以迎合“Z世代”为核心的代际进路,即主动将自己放到“Z世代”群体发言人的位置上,对“Z世代”长期被主流媒介场域所忽视或曲解的代际情感、心理进行表达。从修辞学的角度看,该代际进路的实现主要依赖于对以自身为指向的悖反性修辞策略的建构,以及由此实现的对代际情动机制的回应和对代际感觉结构的呈现。从艺术社会学的角度看,该代际进路的意义主要在于通过自叙事生产,指向一种以承认为目标的温和的“喜剧政治”。当下,该代际进路既取得了值得肯定的成绩,也显示出不可避免的限度。

【作者简介】盖琪,广州大学人文学院。

【原文出处】《文艺研究》(京),2022.12.94~104

【基金项目】本文为国家社会科学基金重大项目“‘微时代’文艺批评研究”(批准号:19ZD02)成果。

《脱口秀大会》第四季于2021年8月10日至10月13日播出,截至2021年10月18日,该节目的总播放量达到29.11亿次^①。对于一档连续播出四年的节目来说,这是一个不容小觑的数字,它说明脱口秀^②这种舶来的文艺形式在中国内地经过十余年的发展,已经从最初的小众亚文化成长为一种拥有可观受众群体、能够与新兴移动互联网语境有效融合的大众流行文化。

《脱口秀大会》取得上述成绩的一个重要原因是其定位的精准。出品方上海笑果文化传媒有限公司明确表示,节目始终将目标受众锁定为18到29岁、生活在大中城市里、有一定专业背景和消费能力的年轻人,力争打造符合他们情感和心理需要的文化产品^③。实际上,这一群体正在引发媒体界和学术界日益广泛的关注,他们被视为全球信息时代和社交媒体时代的“原住民”,并获得了“Z世代”(Generation Z)^④的响亮具名。本文认为,从2017年至今,以《脱口秀

大会》为代表的中国内地脱口秀综艺选择的正是一条以迎合“Z世代”为核心的代际进路。该进路不仅从传播的角度来看十分有效,而且从喜剧艺术的角度来看,也昭示着一种新的喜剧风格的崛起乃至喜剧文化逻辑的构建。经此,喜剧这一貌似俚俗轻佻的文艺样态,再次向我们透露出它颇具公共性的内核——尝试凝聚并表达一个时代新生的、正在鲜活跃动中的文化性和政治性诉求。

一、脱口秀综艺的文化角色选择

首先值得探究的是,中国内地脱口秀综艺的代际进路从何而来?从源头来看,这一进路来自脱口秀在其原生语境中就已具有的文化角色。脱口秀是一种舶来的喜剧表演形式,它起源于英国,但是直到20世纪五六十年代的美国才获得较为充分的发展。根据大卫·吉洛塔(David Gillota)的分析,彼时正是美国身份政治兴起的时代,脱口秀演员为吸引观众,在表演中广泛采取了谈论政治、性、时事和私生活等尖

锐话题的策略,由此促使脱口秀逐渐形成“扮演两种文化角色”的艺术实践框架:第一种文化角色可被称为“局外人”(outsider),即演员基于高度个人本位的立场,在表演中“批评并挑战主导意识形态”;第二种文化角色可被称为“群体发言人”(community spokesperson),即演员基于身份政治的立场,在表演中“强调已经被某一文化群体或亚文化群体视为理所当然的价值观”。因此,吉洛塔概言,“在个人表达和群体利益之间不断地进行协商,这正是美式脱口秀的艺术性所在”^⑤。

结合上述分析,我们再来看脱口秀在中国内地所经历的本土化和流行化过程,以及它在这一过程中的文化角色实践。在21世纪第一个十年间,脱口秀逐渐进入内地:最初是在互联网场域中,一些英语脱口秀视频开始获得传播;继而在京沪等国际化程度较高的城市里,本土脱口秀演出开始出现。但是,从总体上来看,这一时期的脱口秀还停留在小众圈层内,尚未形成足够的社会影响力。进入21世纪第二个十年后,脱口秀才开始朝更广阔的大众文化场域迈进。在2010到2012年间,《壹周·立波秀》和《今晚80后脱口秀》两档脱口秀综艺先后在省级卫视播出,这可以看作内地脱口秀观众趋于稳定化、规模化的重要标志。有意味的是,这两档节目自觉不自觉地分别选择了美式脱口秀两种文化角色的一种:前者的核心演员周立波更接近一个评点时事的“局外人”,而后者核心演员王自健则更像一个为代际发声的“群体发言人”。两者呈现出分头并进之势,从中可以看出这一时期内地脱口秀对不同综艺化进路的探索。

这两条进路呈现出不同的效果:《壹周·立波秀》以特别节目的形式风光了三四年之后悄然退场,自此,脱口秀的第一种文化角色在很大程度上告别了综艺场域,回到俱乐部场域之中;《今晚80后脱口秀》则以周播的形式常态运转了将近五年,虽然节目最终由于主创团队的原因停播,但它所开创的“代际进路”及其深层联结的第二种文化角色,却被后起的《吐槽大会》和《脱口秀大会》承接并进一步发展。

时至当下,就脱口秀综艺来看,脱口秀这一舶来的喜剧形态已经很好地实现了本土化和流行化。我认为,脱口秀综艺之所以能够取得这一成绩,关键在于它自觉选择了第二种文化角色并设计出了相关策略。概言之,以《脱口秀大会》为代表的脱口秀综艺,通过主动将自己放到“Z世代”群体发言人的位置上,对“Z世代”长期被主流媒介场域所忽视或曲解的代际情感、心理进行了表达,这正是它在当下成为最受“Z世代”欢迎的喜剧形态的根本原因^⑥。

二、脱口秀综艺的悖反修辞建构及情动机制变革

从修辞性叙事学的角度来看,中国内地脱口秀综艺的代际进路究竟是如何在相关文本中实现的?我认为,这一代际进路的实现,主要依赖于相关文本对“自指性修辞”和“自嘲性修辞”的悖反建构,由此也透露出内地喜剧场域乃至更为广泛的娱乐文化场域正在发生的情动机制^⑦变革。

需要说明的是,“自指性修辞”和“自嘲性修辞”这两个概念是笔者基于既有文体的典型艺术特质而提出的引申性术语。从文体角度来看,“自指性”主要源于18世纪出现的自传文学,因其深层诉求在于建构启蒙主体的“自我统一性”(unity of a self)^⑧,所以其文本集中呈现出一种以权威化的姿态对“自我”的行为、反应、思想和在世界中的位置进行积极阐述的特质^⑨;而“自嘲性”则主要源于“二战”之后兴起的荒诞派戏剧,因其核心话语“荒诞”(absurdity)直指人对人自身“目标空乏性”(devoid of purpose)的诚实认知,所以其文本致力于营造一种揭示人自身处境的现代喜剧性^⑩,这种喜剧性将悲剧性纳入内核,以反身化的嘲讽作为“对精神上无依无靠的回答”^⑪。

本文在讨论脱口秀综艺时,将对自传文学和荒诞派戏剧的典型艺术特质及相关策略、术语进行征引和化用。这样做的深层依据在于,当下的脱口秀综艺就其艺术基底而言,糅合了自传文学的主体冲动与荒诞派戏剧的反主体冲动,这一点将在下一节展开深入探讨。以经典文体为依据,本文将“自指性修辞”界定为叙事者对于自身的指认,即叙事者从自身的立场和方位出发去阐释世界的行为;将“自嘲性

修辞”界定为叙事者对于自身的嘲弄,即叙事者对自身目标与能力、愿望与处境之间的反差报以讥讽的行为。比较来看,前者刻画出的形象更接近于英雄,后者刻画出的形象更接近于丑角。在最终的价值归宿上,二者显然是背道而驰的,但是对于脱口秀综艺来说,二者的尖锐矛盾恰恰为文本提供了关键的意义支点,而对于“Z世代”来说,二者的强烈悖谬感则成为内地脱口秀综艺最重要的喜剧性源泉之一。

试举两例。第一例是李诞的表演。在表演中,李诞非常擅于在“自指性修辞”和“自嘲性修辞”之间切换,而被他所指认和嘲弄的“自我”,则是一个游移于理想和世俗之间的“骑墙者”。一方面,他会坦然抒发自己对脱口秀的热爱,对现代喜剧精神的向往;但另一方面,他也会直白地表达自己对名利的渴求,而且经常毫不掩饰地承认,后者带给他的人生乐趣远远高于前者。这就使他的表演形象成为一种“理想主义者”和“犬儒主义者”的奇妙混合。更重要的是,他不仅对自身表演形象的杂糅性怀有清醒的自觉,而且将其转化为作为“Z世代”代际发言人的立论基础。比如,他有这样一段表演:

我今天就是给大家分享一个概念,就是贾跃亭式的下场。为什么这么多人折腾?就是很多人觉得自己折腾能得到贾跃亭式的下场,就是万人唾骂!众叛亲离!但是有钱,确实是有钱。……你比如说我,刚能做好一个写手,非要自己说脱口秀,你说能说好吗?能有什么好下场?无非就是贾跃亭一样的下场嘛,对吧,就让我在别墅里哭,我不值得你们同情!不用不用!这就是互联网创业,就是折腾。^⑩

李诞通过设置“贾跃亭式的下场”这个概念,巧妙表达了自己对于互联网创业潮流及其背后资本“圈钱”行为的暧昧态度,这种暧昧的背后是一种非常具有代际特征的价值立场,即“Z世代”对于完全抛却道德和伦理束缚的资本力量常常是既爱又恨的:他们的成长与这种力量的扩张过程紧密相随,因此通常既是得益者,又是受害者;他们对这种力量的情感高度混杂,往往采取既合作又抵抗、边合作边抵抗的态

度。并且,“Z世代”与此前世代的一个关键区别在于:他们往往并不为这种暧昧或者混杂而苦恼,而是在坦然接受的基础上,将其内化为一种属于“Z世代”的深层历史性。李诞的表演就是站在这种历史性的内部,以自身为标本,对这种历史性进行指认。

第二例是李雪琴的表演。在表演中,李雪琴指认和嘲弄的“自我”是一个兼具高学历光环和低欲望姿态的“躺平者”,一个本来非常符合优绩主义要求却主动拒绝参与“内卷”式竞争的“脱节者”。简言之,李雪琴正是通过不断呈现“自我”的高度分裂性,不断暴露“自我”在新自由主义发展标准下的可笑与荒诞,成为“Z世代”“丧文化”的鲜活化身。比如这段表演:

其实今年我真的离开北京回铁岭了……我回铁岭,居然还有人嘲笑我,啊你回去干啥呀,铁岭连个地铁都没有!你说一个破地铁,有什么好自豪的啊?北京好,大环线,上下班,左一圈,右一圈,日复一日,圈复一圈,宇宙都有尽头,北京地铁没有!^⑪

李雪琴清楚地表示,新自由主义启蒙框架下的个人奋斗话语在她这里已经失效。她借助对“北京地铁大环线”的戏谑式描述,指出曾经相信个人奋斗话语的“自我”最终难以逃脱的丑角本质。表面上,她似乎只是描述了一线城市通勤“社畜”的日常生活,但实际上,她所敏锐呈现的是当代“预备中产阶级”西西弗斯式的命运轨迹,以及沉溺于新自由主义神话却毫无觉知的“拼搏者”的精神状态。这其实已经指向近年来浮现于青年文化场域的一种基于代际立场的反思潮流。由此,她继续讲到:

我印象非常深刻,有一回我爸试图给我讲,麦哲伦,人类环球航行第一人,转圈大王。说这个麦哲伦啊,人家从来不自满,每到达一个目的地都要重新起航,永远都在路上。我听完我就倍受鼓舞,我就跟我妈讲。我妈一听也可高兴了,对对对,麦哲伦永远都在路上,他死路上了。^⑫

这一段落与此前“北京地铁大环线”的段落之间形成了非常巧妙的呼应。我们看到,在这个段落里,李雪

琴进一步站在“神话”之内,征引了一个全球资本主义上升期的经典英雄的形象,通过引入父母对其不同的表述角度,再次呈现新自由主义的话语逻辑,进而举重若轻地完成了对相关“进步”话语的解构。

李雪琴展开的其实是一次非常典型的“反鸡汤”表述,她在很大程度上借鉴了近年来盛行于互联网场域中的“反鸡汤”亚文化。汪凯指出,“反鸡汤”亚文化是一种青年文化,它是年轻世代借助互联网场域,对于某种“反讽的‘话语共同体’”的确认——它所针对的是在上一世代中长期盛行的“鸡汤”/“毒鸡汤”文化,而它所试图展开的,则是一场“对生活之本真性体验的话语争夺”^⑤。根据琳达·哈琴(Linda Hutcheon)的阐释,这种“反讽的‘话语共同体’”本质上是语境性的,在反讽发生之前,它就已经存在,就已经共享着预测、背景信息、假定、信念、知识和价值观,但反讽能进一步激活它的符号自觉^⑥。李雪琴恰如其分地模仿了“反鸡汤”话语的基本范式,由此迅速吸引了大量与她境遇相仿的年轻拥趸;更值得关注的是,她还十分巧妙地改造了“反鸡汤”话语的内在结构,使其变得更适应主流文化的界限——改造之下,原本存在于“反鸡汤”中的有关代际间文化冲突的表述,以及有关“年轻网民在日常生活领域中的细微感受与社会结构性现实之间的紧张关系”^⑦的想象,都被转化为一种基于自身经验框架之内的自我挣扎与自我成长(妥协)过程。

以上两例并非个例。除了李诞和李雪琴之外,在《脱口秀大会》中登台的许多脱口秀表演者都是贯通运用“自指性修辞”和“自嘲性修辞”的高手。总体来看,在近年来的脱口秀综艺中,此类指向自身的悖反性修辞已经成为一种普遍的喜剧策略。年轻的脱口秀表演者们以各类“Z世代”所关心的话题为切口,一方面积极地进行自我表达,展示自己的丰富、坦诚、个性和创意,另一方面又不断进行自我解构,暴露自己的庸俗、懒惰、无力感和无能感。这两方面看似矛盾,但对于当下的脱口秀综艺而言却是不可分割的。节目中的成功案例一再表明,只有当这两方面在叙事中同时推进时,才最易于引发“Z世代”独特的情

动反应,满足“Z世代”具有代际特质的喜剧诉求。

以《脱口秀大会》为代表的脱口秀综艺的火爆,很可能预示着内地喜剧场域乃至整个娱乐文化场域情动机制正在展开的一次代际变革。概而言之,在脱口秀综艺显影于主流媒介场域之前,内地喜剧文本的喜剧性主要是“外向型”的,即笑料一般源于对个体与个体之间或者个体与社会/世界之间不和谐关系的模仿;而倚重代际进路的脱口秀综艺的喜剧性则逐渐变为“内向型”的,即笑料更多源于对个体内在的永恒冲突与深刻分裂的揭示。相关传播实践表明,“外向型”的喜剧文本常常无法明确地为“Z世代”提供其所需要的以自身为指向的悖反性修辞,因而无法有效地对“Z世代”独特的情动机制做出回应;而“内向型”脱口秀综艺的风靡,不仅使得上述情况获得了较大改观,而且使得反身性的娱乐文化逻辑发生了广泛拓展。

三、脱口秀综艺的感觉结构呈现与自叙事生产

“Z世代”的情动机制究竟是如何形成的?从文化研究的角度来看,这一独特的情动机制——在脱口秀综艺的接受中表现为对以自身为指向的悖反性修辞的热衷,在更广义的喜剧乃至娱乐文化的接受中表现为对“内向型”喜剧性的亲和——在很大程度上是由“Z世代”在共同生活经验的作用下逐渐形成的代际感觉结构(structure of feeling)^⑧决定的。基于对脱口秀综艺以及其他深受“Z世代”喜爱的娱乐文化形态的批评式观察,我认为这种代际感觉结构的特质主要可以概括为两点。

第一点是“自指性修辞”背后所隐含的强烈的自恋性。这里的自恋性包括对自身独特性的过分自信,对自身能力的夸张想象以及对自身幸运程度的过分期许等。虽然从现代化的角度来看,自恋性其实是人类进入启蒙时代以来逐渐形成的一种群体性人格,但是在最近三十年的社会文化变迁中,网络媒介的飞速发展促使自我中心文化不断扩张,自恋性也获得了比此前二百余年急遽得多的膨胀速度,以至于对新生的“Z世代”而言,它几乎成为一种主导性的心理特质。

对于这一膨胀过程,埃利亚斯·阿布贾德(Elias Aboujaoude)的描述是,互联网比以往任何时候都更加以自我为中心(I-centric)。因为在互联网世界里,使用者可以按照自己的喜好定制新闻主题、选择音乐和影视类别,也可以决定看或者不看广告,这些都制造了一种虚幻的特权感;而社交媒体的普及进一步加重了使用者这类自我沉迷的倾向,“使用者可以一整天都呆在网上,更新个人资料,沐浴于自身的明媚阳光之下,而不再需要长时间地照镜子”^⑩。韩炳哲指出,即使在通过社交媒体进行“交往”的过程中,社交网络中的“朋友”所承担的主要功能也不过是提升个体的自恋式感受而已,“对于自我而言,他们只不过是鼓掌喝彩的观众,为自我提供关注,而自我则如同商品一样展示自身”^⑪。这些不同于既往世代的生活经验促使“Z世代”形成了一种高度以“小我”为中心的思维方式和表达方式,习惯于不断获得赞美和肯定。

可以看到,在脱口秀综艺中,年轻观众们非常喜欢表演者对自身毫无理由的甚至是超出逻辑的赞美。换言之,他们倾向于喜欢那些“盲目自大”的表演者。而对于以自谦为美德的中国传统社会文化来说,这一点算得上是一个断裂性的改变。当《脱口秀大会》的演员们认真地做出一些“盲目自大”却显得足够真诚的表述时,往往会获得赞许的笑声。比如:“冷静一下,不要被我的美貌所惊呆。”(思文)^⑫再比如:“好像越美的东西,对这个世界来讲就越残忍,当我想到这里的时候,我突然意识到,我可真是一朵带刺的玫瑰啊!”(何广智)^⑬但是,如果这种自恋性的表述不是自说自话式的“盲目自大”,而是流露出一种试图与他人比较的优越感,那就可能会导致冷场,这其间的分寸是非常微妙的。换言之,年轻观众们希望看到的,是一个虽然显得不自量力却能够坦然承认自恋的“同代人”,而非一个炫耀自己优势位置的领跑员。除此之外,对于自身各种琐碎经验的细致表述本身也是深刻自恋性的表征,这是当下脱口秀综艺的表演者们最擅长的,例证繁多,在此不一一列举。

第二点是“自嘲性修辞”背后所隐含的同样强烈的自否性。这既指对自身主体性的怀疑,更蕴含了对所有个人主义、人文主义主体性论述的疏离与背反。相对于第一点来说,导致“Z世代”产生第二点特质的原因更为复杂。首先,从人类文化史的角度来看,过量的自我观照会导致人内在的主体性焦虑。乔治·古斯多夫(Georges Gusdorf)在20世纪80年代初指出,镜像的出现极大地加重了人的主体认知焦虑。因为个体从能够获得清晰的镜像开始,就需要学着将内在主体与外在主体区分开来,需要学着了解和关注自身在现实之中的界限和表征,这实际上在无形中加重了人在心理上的脆弱和痛苦。所以现代出现的各种媒介技术,例如录音机放出人的声音、电影展现人的活动影像等,从镜像性的角度来看,都“唤醒了我们生命深处的剧痛”^⑭。可以设想,以自我观照和自我展示为核心的当代社交媒体的出现,很可能将人类内在的主体性焦虑推向了更高的层级。

“Z世代”自否性增加的原因,还包括其在进入现实的过程中体会到的失落感和挫败感。近年来,年轻人在升学、就业、安居、婚恋等方面的压力持续加重,这种处境与他们在成长过程中形成的充满优越感、赋权想象和幸运期待的“小我”自恋性之间形成尖锐冲突,从而进一步催化了其自我消解的心理趋势。韩炳哲指出,“自我被困在一个永远无法达到的理想自我之中,因此变得日益消沉疲惫。由于真实自我和理想自我之间存在鸿沟,从而产生了一种自我攻击”,“精力枯竭、抑郁症等精神疾病成为21世纪的流行病,它们都带有自我攻击的特征。病人对自身施加暴力,剥削自我”^⑮。

只有从自否性的角度,才能更准确地理解李诞那句互联网名言:“人间不值得。”作为“Z世代”的“群体发言人”,李诞所要表达的并非传统意义上的厌世情绪,而是对启蒙主义世界图景的自觉戳穿,或者说对个人主义、人文主义主体性论述的主动抛弃。在此,李诞所代表的脱口秀演员,承接并化用了荒诞派戏剧的喜剧流脉,即以“笑所有的一切,但首先笑他们自己”^⑯的反身化创作立场,来表达中国当代

青年内在的“目标空乏性”。这种姿态及其深层观念或许很难为在内地现代性上升期成长起来的“前Z世代”所体会,由此也暴露出“Z世代”所处历史境遇的深刻裂隙所在。

可以作为参照的是前文提及的“反鸡汤”亚文化。从感觉结构的角度来看,它正是对于“鸡汤”文化内在的现代性上升逻辑的反讽,指向的是横亘在“Z世代”与现代性上升逻辑之间的巨大历史沟壑。汪凯指出,“反鸡汤”作为“鸡汤”的时代对抗物出现,体现的就是“感觉结构意义上的断裂”,这种断裂不仅是代际性的,而且是“社会分化的产物”^⑤。琳达·哈琴也指出,反讽“常常是在权力关系高度不对称的语境中发生”,它源于社会空间中各种文化的相遇、碰撞和彼此搏斗^⑥。这些分析都是切中肯綮的。脱口秀综艺紧接在“反鸡汤”之后走红,其背后是与“反鸡汤”相同的代际感觉结构以及形塑了这种感觉结构的社会文化语境在发挥作用,但是与“反鸡汤”相比,它体现出一种更明确的“作者性”和更完整的文本性,因此有利于我们更系统地对“Z世代”的感觉结构进行观察和阐释。

同样可以作为参照的是“丧文化”,在代际感觉结构的意义上,它也是“Z世代”自恋性与自否性交替召唤下的典型媒介产物。正如刘昕亭所分析的,“丧文化”作为一种专属于当代“电子犬儒主体”的亚文化,可以被看作一种齐泽克意义上的“痛快”(painful pleasure)文化,它联结着一种“享受地发现它很恶心”的情动机制,“一种通过不断撕裂伤口才能抵达的快感过程”^⑦。其中的关键在于,作为“丧文化”主体的青年,其自我认知往往不是传统意义上的失败者,而是一群“骄傲的躺平者”,这种对同时指向自恋性与自否性的感觉结构的呈现才是“丧文化”的精髓所在。在这个意义上,脱口秀综艺同样也是“痛快文化”的代表,但是与“丧文化”相比,它显然更软萌、更温和,因此成为“Z世代”面向主流文化场域进行自我指认的更优之选。

至此,我们可以引入艺术社会学意义上的“自叙事”概念,以加深对脱口秀综艺内在艺术逻辑成因的

理解,并为下一节有关喜剧政治的讨论做出铺垫。在艺术社会学的视角下,“Z世代”借助脱口秀综艺所展开的对于代际感觉结构进行细腻呈现的实践,可以被视为一种典型的自叙事生产。在人类社会进入现代性上升期后,每一代年轻人都需要在其“成年初显期”(emerging adulthood)启动自叙事生产,它承担的是对自己的成长过程,尤其是自己的社会化过程进行真实叙述的任务,因而其焦点在于对自我生活,尤其是自我人格发展的表达^⑧。如前所述,脱口秀综艺在艺术逻辑上融合了自传文学的主体冲动与荒诞派戏剧的反主体冲动,其中自传文学就是现代性上升期的自叙事,其主体冲动正是通过自叙事范式来实现的,所以在当下的脱口秀综艺场域中,自叙事范式包裹着主体冲动被挪用,以满足年轻世代构建“一种内化的、进展的生活故事”^⑨的代际愿望。然而,与此同时,荒诞派戏剧的反主体冲动也一并被引入,以回应“上升神话”破灭之后的代际焦虑。于是,一种在自我建构的同时自我解构、在完成自我统一性的同时又立即将其打碎的代际自叙事,以脱口秀综艺的形式出现在当代媒介场域之中,而现代喜剧所崇尚的“喜剧与悲剧在无穷的极点上相交——即在人类经验的两个极端上相交”^⑩的艺术精神,也在一定程度上再次得到印证。

四、脱口秀综艺的喜剧政治内涵与限度

基于以上讨论,我们可以对内地脱口秀综艺在当下社会文化环境中所具有的政治内涵略作总结。从政治文化的角度来看,脱口秀综艺所联结的是一种代际意义上的承认诉求,或者说,它指向一种查尔斯·泰勒意义上的“承认的政治”(the politics of recognition),这可以成为我们理解当下“喜剧政治”的一个建设性视角。

历史地看,“承认”概念源于在欧洲现代化进程中发展起来的主体间性哲学,涉及从卢梭、休谟、康德到密尔、黑格尔、萨特再到阿克塞尔·霍耐特(Axel Honneth)的悠长理论脉络,关注的是现代的个体化主体之间如何建立起良性的社会对话秩序和共同实践秩序的全局性理论问题^⑪。在这一脉络下,泰勒着重指出,对于每个现代人来说,获得他人的正当承认之

所以显得至关重要,是由人类在进入现代化阶段之后逐渐形成的一种“本真性”(authenticity)理想所决定的。因为这种理想认为,“我们每个人都有一种独特的作为人的存在方式:每个人都有他或她自己的尺度……存在着某种特定的作为人的方式,那是‘我的方式’。我内心发出的召唤要求我按照这种方式生活,而不是模仿别人的生活。……如果我不这样做,我的生活就会失去意义;我所失去的正是对于我来说人之所以为人的东西”^③。所以对于现代人来说,在社会范围内表达出“我的方式”(亦即展开一种“公共自叙事”)并且使之获得充分承认,就构成每一代人从个体到群体进行文化实践的深层动机。两百多年来,这种深层动机从未因为现代化进程的困境而减弱或消失,这也可被视为人类社会发​​展逻辑在总体上仍未溢出现代化框架的佐证。

由此,所谓“承认的政治”,主要指以现代主体价值的公共表达和间性互动为指归的文化政治。从代际的角度来说,它关涉不同代际的主体之间对于彼此价值话语的认知和接纳问题,进而关涉不同代际的主体对于良性对话/实践机制的共建和共享问题。对于文化逻辑突进、代际视野断裂的当代社会来说,这些问题已经成为值得我们认真对待的政治性问题,而中国内地脱口秀综艺的现实意义可能也正在于此。

简而言之,近年来,“Z世代”作为在新的技术—文化逻辑下成长起来的一代人,对于自身鲜明的代际独特性能够在主流媒介场域中获得充分表达,进而被主流社会接纳和认同,积累起日渐强烈的群体性诉求。但是,在很长一段时间里,这种群体性诉求没有得到充分正视。在脱口秀综艺流行之前的若干年里,我们很难在内地主流媒介场域中找到真正符合“Z世代”情动机制的媒介产品。许多号称以“Z世代”为目标受众的作品在审美上常常拘囿于“青春明媚”和“青春疼痛”两极中的一极——这些无法对两种极端情感经验进行兼容的青春叙事仍然是属于“前Z世代”的。长期以来,我们缺少能够兼容“痛”与“快”、真正对“Z世代”的深层感觉结构表现出理解

和尊重的主流青春叙事,这其实是一种文化承认的不足。

从2017年开始,《吐槽大会》和《脱口秀大会》等脱口秀综艺的出现,可以看作“Z世代”对代际性的文化承认问题进行主动解决的尝试。较早的《吐槽大会》将悖反性代际修辞策略从亚文化场域较大规模地引入主流文化场域,而随后跟进的《脱口秀大会》则进一步展开了代际意义上的自叙事,更明确地将焦点放到“Z世代”自我身份表述和建构的实践上。经过两年的探索与蓄力,到2020年夏季,《脱口秀大会》第三季已经显示出十分巨大的社会影响力。值得注意的是,就在此前不久,由作为“Z世代”集结地的哔哩哔哩网站推出的跨年晚会《bilibili晚会:二零一九最美的夜》获得巨大赞誉,口碑远超同期播出的各大主流卫视制作的跨年晚会;而哔哩哔哩网联合央视新闻、《光明日报》等媒体推出的“五四”青年节宣传片《后浪》,也迅速激发社会范围内的热议。这些媒介事件共同说明,“Z世代”对于文化承认的诉求已经逐渐成为中国内地社会的一种显性诉求,而在这一诉求进入主流文化视野的过程中,既有顺利的对话与互动(比如《bilibili晚会:二零一九最美的夜》既获得了“Z世代”的喜爱,也获得了主流媒体的好评),也有不太顺利的错位与误认(比如《后浪》虽然在主流媒介场域获得肯定,但却遭遇“Z世代”较多的对抗性解读)。

总地来看,脱口秀综艺正是时代思潮下的典型产物,由它所开启的代际承认实践是相对有效、成功的。而从喜剧政治的角度来看,脱口秀综艺拓宽了喜剧发挥其现实政治功能的范围。传统喜剧的政治性,大多以讽刺性和批判性的视角表现出来,但这种视角在近年的艺术实践中面临诸多限制,这导致了整个喜剧行业的萎缩。脱口秀综艺作为一种新兴的喜剧节目样式,通过将喜剧的政治性引向代际承认实践、引向代际群体的自我观照与自我表达,在一定程度上纾解了内地喜剧艺术的公共性困境。

但是,不可忽视的是,这种以代际承认为目标的喜剧政治始终是有局限的。这是因为“代际”实际上

是一个十分粗疏且有时效性的标签:在文化逻辑剧烈嬗变的阶段,它似乎是有效的,新的文化逻辑可以借助它在一定阶段内实现对一种松散的“话语/价值共同体”的托举,但是在更长的时间里,它不足以涵盖复杂的社会结构和多变的社会矛盾,这会影响它所联结的群体发言人的文化角色和功能。换言之,在同一代人中,由阶层、性别、地域等差异造成的境遇差别是更为坚硬、更具有实质性的,但这些差别却无法在目前的代际框架下得到合理的表达与回应。例如在《脱口秀大会》第三季中,女性表演者杨笠选择以性别议题作为自己的主题范畴,就节目现场效果来看,她较为犀利的表达获得了不错的反响,这应该与现场观众以生活在大城市中的年轻女性为主有关。但当她的表演在网络上播出、接触到更为复杂的观众群体后,就引发了有关性别气质和性别权益问题的激烈争论,其中一些言辞甚至带有显著的人身攻击色彩。直到半年之后,某电脑品牌选择杨笠作为代言人时,还遭到部分男性用户的公开抵制,这导致该品牌迅速换下了含有杨笠形象的海报和宣传片等。

杨笠的脱口秀表演所引发的媒介事件表明,在化身为主流媒介产品的脱口秀综艺中,一旦脱口秀演员们试图在通用的代际框架下纳入更为尖锐、更为个体化的批判性表达时,代际想象原本的脆弱性就会立即暴露出来,进而激起网络舆论的滔天巨浪。换言之,即使是在同一片代际的天空下,不同群体的经验和认知差异仍然十分巨大,而脱口秀综艺以群体发言人自居的代际进路,表面上似乎很“放得开”,实际上却是以不断“搞平衡”、不断牺牲喜剧“向外”的冒犯性为代价的,这也正是以线下演出为主的脱口秀表演者对于脱口秀综艺最大的质疑所在:当目标受众过于确定时,演员就会对该受众群体过度迎合,从商业的角度尽量降低分化该受众群体的可能性;同时,为了“主流化”,演员也会尽量减少挑战意味,但这些做法却可能导致节目逐渐背离脱口秀深层的喜剧精神^⑥。我们可以看到,在《脱口秀大会》第四季中,杨笠虽然表面上延续了她对性别议题的

表达兴趣,但实际上,她的措辞明显温和驯良了许多。这向我们显示出当下脱口秀综艺的喜剧政治不可避免的限制。

注释:

①《〈脱口秀大会4〉收官,笑果给脱口秀行业带来了什么》, <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1713945147991587314&wfr=spider&for=pc>。

②“脱口秀”一词最初是对英语中 talk show 的翻译,而 talk show 指的是带有明显娱乐属性的谈话类节目。但近年来,“脱口秀”一词越来越多地被用于指称美式单口喜剧表演,即 stand-up comedy。由于在中文语境中用“脱口秀”一词指称美式单口喜剧的用法已经约定俗成,所以本文用“脱口秀”一词指 2010 年后在中国内地逐渐兴起的以单口喜剧为主体的表演形式,包括这一形式的线上综艺和线下现场表演,但不包括娱乐性质的谈话节目。需要说明的是,本文的主要研究对象是在中国内地作为电视综艺和网络综艺节目播出的媒介脱口秀,不包括现场演出的非媒介脱口秀。

③《2018 中国年轻态喜剧受众消费大数据报告》, <https://www.cbndata.com/information/4116>。

④“Z 世代”这一概念源自西方,主要指 20 世纪 90 年代中期到 21 世纪 10 年代初期出生的、完全在互联网和移动互联网的技术—文化环境下成长起来的新一代年轻人。Cf. Gregg L. Witt, Derek E. Baird, *The Gen Z Frequency: How Brands Tune in and Build Credibility*, London and New York: Kogan Page Ltd., 2018, pp.18-21.

⑤ David Gillota, "Stand-Up Nation: Humor and American Identity", *The Journal of American Culture*, Vol.38, No.2(June 2015): 102-104.

⑥相关调查显示,在目前中国内地脱口秀节目的受众中,18 到 23 岁的受众最多,占 41.04%;24 到 28 岁的受众次之,占 24.07%(《2022 年中国脱口秀市场分析报告——市场运营态势与发展前景研究》, <https://www.chinabaogao.com/baogao/202112/563755.html>)。

⑦“情动”作为一个学理概念源自斯宾诺莎,他指出,“我把情感理解为身体的感触,这些感触使身体活动的力量增进或减退,顺畅或阻碍,而这些情感或感触的观念同时亦随之增进或减退,顺畅或阻碍”(斯宾诺莎:《伦理学》,贺麟译,商务印书馆 2006 年版,第 98 页)。基于此,斯宾诺莎进一步强调,情

动由人的身体和心灵的交互作用产生,在这个过程中,身体的反应交织着心灵的欲望,二者同时发生、不分先后,是同一的东西。简言之,斯宾诺莎的“情动”概念旨在阐述,人的心灵经验是足以超越理性框架,转化为非理性的身体经验的,反之亦然,二者共同界定了人的本质。本文在斯宾诺莎“情动”概念的基础上延伸出“情动机制”,主要试图表明,喜剧对于受众的作用机制是典型情动的——在喜剧接受过程中,受众基本无需经过理性思考,身体反应与心灵反应就会同时发生,这是一种以“前意识”为主的接受过程。而这种“前意识”接受过程成立的前提在于日常生活。正是在日常生活中,受众的身体经验和心灵经验交互累积,最终形成潜在的情动触发点,也就是喜剧表演中的“笑点”所在。

⑧ Stephen Mulhall, "Autobiography and Biography", in Richard Eldridge(ed.), *The Oxford Handbook of Philosophy and Literature*, Oxford: Oxford University Press, 2009, pp.185, 192.

⑨ Jerome Bruner, "Self-making and World-making", in Jens Brockmeier and Donal Carbaugh(eds.), *Narrative and Identity: Studies in Autobiography, Self and Culture*, Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2001, p.25.

⑩ Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, New York: Vintage Books, 2004, pp.20, 381-383.

⑪⑮ 米歇尔·普吕纳:《荒诞派戏剧》,陆元昶译,浙江大学出版社2014年版,第130页,第133页。

⑫⑭《脱口秀大会》第一季第二期,首播时间2017年8月18日, <https://v.qq.com/x/cover/fh9glnk4euaioei/q0041c4210g.html>。

⑬《脱口秀大会》第三季第九期,首播时间2020年9月16日, <https://v.qq.com/x/cover/mzc00200fapy3ac.html?ptag=10527>。

⑮⑰⑱ 汪凯:《从刻奇到戏谑:“反鸡汤”作为一种感觉结构》,《新闻与传播研究》2017年第10期。

⑲⑳ 琳达·哈琴:《反讽之锋芒:反讽的理论与政见》,徐晓雯译,河南大学出版社2010年版,第13-18、110-127页,第116页。

㉑ 雷蒙德·威廉斯指出,感觉结构作为一种文化假设,关注的是“作为感受的思想观念和作为思想观念的感受”,“这是一种现时在场的,处于活跃着的、正相互关联着的连续性之中的实践意识”,“感觉结构可以被定义为溶解流动中的社会经

验……这种特定的溶解物决不是单纯的流体,它也是一种业已形成结构的构形”(雷蒙德·威廉斯:《马克思主义与文学》,王尔勃、周莉译,河南大学出版社2008年版,第141、143页)。

㉒ Elias Aboujaoude, *Virtually You: The Dangerous Powers of the E-personality*, New York: W. W. Norton & Company, 2011, pp.42-43.

㉓⑳ 韩炳哲:《倦怠社会》,王一力译,中信出版集团2019年版,第76页,第81页。

㉔①《脱口秀大会》第一季第四期,首播时间2017年9月1日, <https://v.qq.com/x/cover/hizyhchg6x6keu7m.html>。

㉕②《脱口秀大会》第四季第二期下,首播时间2021年8月18日, <https://v.qq.com/x/cover/mzc00200024ubd1/r0040ulfnmk.html>。

㉖③ Georges Gusdorf, "Conditions and Limits of Autobiography", in James Olney(ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton: Princeton University Press, 1980, pp.32-33.

㉗④ 刘昕亭:《积极废人的痛快享乐与亚文化的抵抗式和解》,《探索与争鸣》2020年第8期。

㉘⑤ Philippe Lejeune, "The Autobiographical Contract", in Tzvetan Todorov(ed.), *French Literary Theory Today: A Reader*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982, p.193.

㉙⑥ Dan P. McAdams, "Identity and the Life Story", in Robyn Fivush and Catherine A. Haden(eds.), *Autobiographical Memory and the Construction of a Narrative Self: Developmental and Cultural Perspectives*, Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 2003, pp.187-188.

㉚⑦ 怀利·辛菲尔:《我们的新喜剧感》,诺思罗普·弗莱等:《喜剧:春天的神话》,傅正明、程朝翔等译,中国戏剧出版社1992年版,第182-183页。

㉛⑧ 参见阿克塞尔·霍耐特:《承认:一部欧洲观念史》,刘心舟译,上海人民出版社2021年版。

㉜⑨ 查尔斯·泰勒:《承认的政治》,董之林、陈燕谷译,汪晖、陈燕谷主编:《文化与公共性》,生活·读书·新知三联书店1998年版,第291-294页。

㉝⑩ 参见上海“喜剧联合国”脱口秀演员 Storm 的评论, <https://www.bilibili.com/video/BV15U4y1A7Nu>。