

上海文艺评论专项基金特约刊登

这一次，电影『蚁人』带来了超乎影片体量的思考——科学和喜剧的电影方程式

杜庆春

娱乐产品的制造需要借助科学领域的概念，而支配着娱乐生产的想象力，本质是脱离科学原则的。电影《蚁人2》在科学魔法的支撑下，用最简单的喜剧方式玩转了一部电影——现代电影产业逻辑的核心不是非此即彼的“类型”观念，而是如何建构一个制造代入感的奇观世界。

“漫威宇宙”构建了一种宏达的商业野心，迪斯尼的娱乐产业要借由“科学时代”的漫威动画，构建视听娱乐的“宇宙”。宇宙这个词非常科幻。然而，娱乐化的想象力害怕科学逻辑的束缚，硬科幻的狭窄框架是很小众的。所以，在当代“娱乐产品”的生产中，科学元素在作品中的意义，接近于施加给观众的“魔法”。建构奇观所依据的科学原理——从万有引力到量子纠缠和虫洞，这些物理逻辑在叙事中成为现代想象力的“玄学”。人物被安置在一种科学假设的、“可能的世界”，观众仍然能把现实的困境代入其中。漫威电影的戏剧和美学逻辑里存在着一种科学强迫症，就是用视听来构建一个能用物理原理解释的世界。但同时，科学被玄学化了，“时间”和“量子”的概念凌驾于牛顿定律，娱乐产品的制造需要借助科学领域的概念，而支配着娱乐生产的想象力，本质是脱离科学原则的。

电影《蚁人》和《蚁人2》体现的想象力是一种古老的趣味——如果孔武有力的巨人是战斗力的象征，那么足够小也能够成为战斗力，这种辩证感多么古老。在中国人心中，类似孙悟空变成飞虫进入牛魔王的身体里。“蚁人”从第一部到第二部是这种思路的不断升级，主角物理尺度的变大变小是最有趣的想象力，或者说这是一种“元喜剧”。《蚁人2》在科学魔法的支撑下，用最简单的喜剧方式玩转了一部电影。

娱乐作品里的“高概念”很容易被看破，但是一部作品的真实操作方式，把戏剧概念转换成视听表述的具体执行，这是考验创作团队的。不是有了“主意”就能完成创意的生产，一部电影“主意”具化为产品，在创意之上，更有赖于对于戏剧和视听呈现的完全理解，需要剧本、表演、拍摄、剪辑各个环节衔接而成的工业生产体系来支撑。

在剧本层面，一个人可以变大变小，既可以是巨人，也可以进入肉眼看不见的量子领域，在这个“身体尺寸游戏”的设定中，编剧团队把主题升华成“亲人在平行世界之间穿越拯救”，电影开篇的奇观——即故事的“前史”——一对战士夫妇在执行任务时，妻子为了拯救人类将自己缩小到分子水平以下，进入正在飞行的导弹，阻止了灾难发生。

在类型方面，《蚁人2》为了强化“身材变化”的喜剧感，剧中人的表演或多或少是漫画式的、夸张的，他们无论身份，无论正派、反派，或主角、配角，行为一律噱头化，但只有这种漫画化的表演能够契合“科学变成了魔法”的不正经的语境，叙事

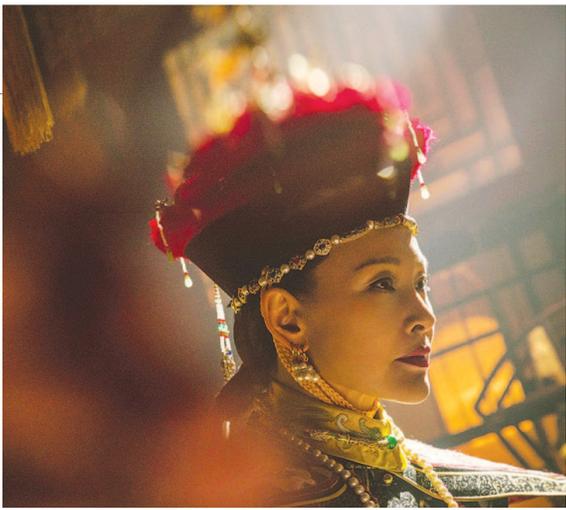
构建了一个“魔术”的小世界，甚至男主角的一个重要爱好就是玩近景魔术。

在视觉呈现时，影片的两个核心视觉创意是变小以后可以便携移动的实验大楼，以及放入铁质收纳盒里的格式汽车，这两个概念支撑起片中动作场面的新颖趣味。

为什么要强调电影的生产是一项工业？因为娱乐产品的设计和完成，既无法脱离工艺传统，又有赖于科技创新，这是一套完整的工业体系化运作的成果。在这个意义上，影片《蚁人2》虽然规模不大，但它是一个成功的“工业案例”。

《蚁人2》最后的彩蛋把这部欢乐的电影纳入了“复仇者联盟”中，它成了灭霸造成的毁灭性结果的一部分，于是，漫威宇宙在消费轮回中，孕育着重启。“超级英雄”能不能一直卖座？这群老迈的主角和古早的漫画不见的量子领域，在这个“身体尺寸游戏”的设定中，编剧团队把主题升华成“亲人在平行世界之间穿越拯救”，电影开篇的奇观——即故事的“前史”——一对战士夫妇在执行任务时，妻子为了拯救人类将自己缩小到分子水平以下，进入正在飞行的导弹，阻止了灾难发生。

（作者为北京电影学院教授）



表演谈

她把爱的启蒙和戏剧化的道德困境带回到《如懿传》这个狭隘的权谋故事里

周迅：用身体和情感扭转了影视文本的精神气质

柳青

《延禧攻略》收官，《如懿传》和它的较量还在继续。

《延禧攻略》占了先机，制作人放弃辣眼睛的高饱和度撞色搭配，换了雾蒙蒙的“高级灰”色调，摄影偷师《琅琊榜》，编剧在清宫宇宙里打开“爽文”模式，节奏稳健狠……这是摸准了年轻观众的审美风向。

“延禧”创造话题在前，《如懿传》几乎在一片“喊衰”声里播出。对比色调时髦、节奏时髦、情节时髦的《延禧攻略》，《如懿传》花里胡哨的传统清宫戏美学，显得陈旧了。更“旧”的是陈冲、郭君梅和周迅这些人，贡献了一种在小屏幕上快要濒临绝迹的、极度老派且规矩的表演。

然而，恰恰是这些“老派”的表演，“兜”住了《如懿传》的口碑。甚至，在“周迅演少女”的尴尬过去后，随着剧中如懿年龄渐长，剧情的展开让人期待，这种创造了人物完整性和复杂性的表演，能不能在原本干瘪的文本里注入一点生命力，在清宫宇宙的角斗场里寻回一点爱的启蒙？

《如懿传》的原作不是一个理想的文本，小说完成于2012年，比《延禧攻略》的剧本成文早了五年多，但这两个底本有个共同点，也是当下通俗文本的特点：它们不像传统文学的着力点在于人物内心世界，人物不再是完整的主体，更像德勒兹定义的“碎片”和“样本”，承担着标签化的功能。这种特性从小说/剧作延伸到剧集里，无论《延禧攻略》还是《如懿传》，登场的嫔妃大致类似游戏里的角色，按照战斗力和等级分类，这就顺理成章地出现了各种人设壳子和表情包式的表演。比如，两部戏里的高贵妃都用虚张声势的“刁蛮”承担起宫斗的职业精神，卖萌行凶，但在情理逻辑是空的。

而在《如懿传》的开局，陈冲用她累计不到10分钟的表演，把如懿的姑母演出了“人的完整”。她出场，是帮侄女打扮，要姑娘体面地去选秀，三言两语的关照里，既有大家在家族立场上的权谋和恩惠，也有长辈对晚辈的宠溺。仅用这个片段，陈冲演出了一个角色的阶层和身份在日常烟火中的质地。至于甄嫔见宜修，郭君梅和陈冲的这场“针尖对麦芒”是在预料之内的好看，很多人感叹她们“不愧是电影《末代皇帝》里的正牌娘娘”，但这两人的好处恰恰在于没有去浮夸地表现某种想象的“宫廷气场”，在“后妃”的符号和光环之外，她们更真实也更接地气的身上是母亲和妻子。她们各自的失意和得意，固然是因为权力场上的争斗，却也挟带了无可奈何的真情实感——生而为人的柔软情感，这是好狠斗勇的宫斗戏里的稀缺品。

小说《如懿传》和《甄嬛传》的情节逻辑是一致的，都是女主角意识到情爱幻灭后，在一个封闭的系统里成王败寇一条路斗到底。在这一点上，《延禧攻略》不存在反套路，它们是一回事。甄嫔为了家人回到皇宫，魏璎珞为了复仇留在皇宫，如懿则是被三阿哥拒绝后、赌着一口气嫁给四阿哥，进入皇室，创作者对这些女性的“安排”透露出惊人狭窄的价值取向：甄嫔和如懿都在对身居权力顶点的丈夫失望之后，决定“借权力争取权力”，在犹如斗兽场的环境里争夺生存资源，魏璎珞则明确“谁都不爱”的原则，攻略皇帝的宠爱以碾压她的对手。在这样的故事里，对历史和职场的想象都窄化成弱肉强食的秩序，公义被悬置了，爱是缺席的，弱者惨死，强者生存，没人有能力改变这秩序，只能被改变。

《延禧攻略》里富察皇后抱起襁褓里的五阿哥的场景被观众恶搞成“五阿哥和知画的前世今生”，因为秦岚在《还珠格格3》里扮演了知画，相隔20年的《还珠格格》和《延禧攻略》在清宫宇宙里相遇，然而，琼瑶式的爱情神话在宫斗戏里，已经消失很久了。而正是这一点，让周迅在《如懿传》里的表演显得珍贵，她表现出的不仅是媲美陈冲和郭君梅的技巧层面的精确和控制力，更重要的在于，她出现在屏幕上的时候，把爱的启蒙和戏剧化的道德困境带回到一个权谋故事里，这极大地扭转了原作的精神气质。

《如懿传》的开播，如懿决定用自己的命换侄女的余生，她抱着诀别的心向弘历行大礼，这个简单的动作里，周迅因为哽咽颤抖的背部线条让人心碎，她的无望的爱加剧了悲怆感。周迅的表演，是同时用身体和情感创

造一个“拥有爱的能力”的女性主体。当如懿遭遇“连环计”陷害，脱险后的她独坐在宫门前，迎着夕阳流下一行泪，在这个段落，低调的摄影成全了演员一段相对完整的表演。短暂游离于戏剧之外的时间里，周迅给出了散文诗般的表演，一个年轻女子内心世界翻涌的感受以异常平静的层次感在画面上泛开：她痛苦于生存环境的逼仄，更痛苦于在一个封闭的系统里，看不到逃离的可能，她试图坚持的爱和平等的信念没有容身之地。到目前为止的剧情里，周迅演出的如懿，在对丈夫、养子、姐妹和侍女付出感情时，是渴望在平等和理解的基础上缔结“命运共同体”，这样一个从一开始就对“权力的游戏”保持警惕的女子，至少在此刻，她能让人想象宫廷剧另一种展开的可能。

（作者为本报首席记者）

造一个“拥有爱的能力”的女性主体。当如懿遭遇“连环计”陷害，脱险后的她独坐在宫门前，迎着夕阳流下一行泪，在这个段落，低调的摄影成全了演员一段相对完整的表演。短暂游离于戏剧之外的时间里，周迅给出了散文诗般的表演，一个年轻女子内心世界翻涌的感受以异常平静的层次感在画面上泛开：她痛苦于生存环境的逼仄，更痛苦于在一个封闭的系统里，看不到逃离的可能，她试图坚持的爱和平等的信念没有容身之地。到目前为止的剧情里，周迅演出的如懿，在对丈夫、养子、姐妹和侍女付出感情时，是渴望在平等和理解的基础上缔结“命运共同体”，这样一个从一开始就对“权力的游戏”保持警惕的女子，至少在此刻，她能让人想象宫廷剧另一种展开的可能。

（作者为本报首席记者）

经典重读

《孔雀东南飞》是“自作孽”的故事吗？不，那是——被外部世界撕裂的爱人们

萧牧之

身兼中国古代文学史上第一首长篇叙事诗、五言乐府诗的一大高峰，以及伤慨爱情与自由之悲剧的典范，《孔雀东南飞》本应是无可争议的名作。它的内容和主旨均非常明确，序言就点出了要害，这让人可将关注更集中于其艺术手法。

依照序言所记之事，是女主角刘兰芝“为卿母所遣”。叙事诗一开头就指出刘兰芝本人先提出“妾不堪驱使，徒留无所施。便可白公姥，及时相遣归。”后两句非常能体现刘兰芝性格中的刚烈，也因其刚烈，激化了她和焦母的矛盾，给了故事情节第一个小高潮。焦母的“便可遣之，遣去慎莫留”，是顺着刘兰芝原话的反将一军。在那个年代，寡妇自请休妻，就坐实了“此妇无礼节，举动自专由”，焦母乐得利用。刘兰芝可能是一句气话，祸从口出，没有了反悔余地，唯有焦仲卿可以争取，但在他强势的母亲面前，这条路被封死了。于是爆发后续剧情。

焦仲卿哭着表示“不久当归还，还必相迎取”，刘兰芝倒是非常清醒：“何言复来还”、“于今无会因”，后续和焦母、焦妻的对话，她一遍遍地重

复“不回来了”，既是提醒自己，当然也是提醒焦仲卿。前文可以看出，她和焦母彼此都忍无可忍，这是她们俩一谈就崩、隔着焦仲卿这个缓冲也没什么用的内在原因。她比焦仲卿更清楚，焦母撵她走，就是借题发挥。但焦仲卿是活在自己许诺中的人，直到送刘兰芝回娘家，他仍一遍一遍回去刘兰芝洗脸，说自己会很快来接她去。刘兰芝非常感动，但她更清醒，没有忘记对现实的判断，她在努力给自己留后路：“你要来就来，我哥不好说话。”（“君既若见录，不久望君来。”“我有亲父兄，性行暴如雷，恐不任我意，逆以煎我怀。”）这话反过来看，就是如果你来晚了，或者哥哥发怒，就可以作为女方另嫁的理由。到了下文我们可以看出，刘母在家的发言权是优先于刘兄的，而刘母对女儿的个人意志还算尊重。从头到尾，刘兰芝明确表示不另嫁的时候，刘母都是以“女儿不愿意”把提亲的人直接挡掉了，刘兄只能在旁边讲难听话，直到刘兰芝自己听不下去。刘兰芝和焦仲卿如果话到此处应该完美。但这个刚烈的女子因为感动，多留下了一句著名许诺：“君当作磐石，妾当作蒲

苇，蒲苇纫如丝，磐石无转移”。对她来说这句承诺是承接前文的：“你如果爱我，那我也爱你，你得早来。”但非常不幸，焦仲卿忽略了这句诺言的附带条件，从而以更加严重的方式激化新一轮冲突。

如前所述，刘兰芝刚烈性急、忍不了难听的话，自己开口又容易授人以柄，这再次变成了她的软肋。这次拿着她的话借题发挥的是娘家人。她听不得兄长的奚落，来了句“改嫁就改嫁”。可怕的是焦仲卿拿着她之前多说的那句承诺，来兴师问罪了。这时刘兰芝非常的慌，她把责任按原定计划划给了母亲和兄长。而焦仲卿不想听：“贺卿得高迁！磐石方且厚，可以卒千年；蒲苇一时纫，便作旦夕间。卿当日胜贵，吾独向黄泉！”

当时的文化环境和她的自我要求，形成了强大的双重压力：人必须守信，女子尤其必须在婚姻家庭方面守信。她必须践诺，必须同时践两边的诺。所以她坚持走完了和太守公子成亲的全部程序，才“举身赴清池”。正如她的自杀承诺构成了焦仲卿的道德压力，令焦仲卿不得不登堂辞母；她的死亡消息，则压着焦仲卿不得不“自挂东南枝”。他是用信诺去质问过刘兰芝的，他必须言行一致，才不会沦为舆论归咎的间接行凶者。内心真正重视承诺的人，终究都被自己置于强烈的互相冲突。他们之间也在强烈的互相依恋，但没有在激情之外形成第二重更加深刻的同盟，因此被外在世界轻而易举地撕裂。这是两位主人公的悲剧无可避免的现实原因。

在这个故事里，焦母、刘母、刘兄的世界，和两个主人公各自的世界，都不兼容。焦母以为在维护儿子和家

经典遭遇误读是不能幸免的命运，但是，把《包法利夫人》读成“虚荣女自作自受”的故事，抨击《孔雀东南飞》的刘兰芝是“自作孽”，这就不止是“误读”了。其实，贬低这类作品，诋毁它们描述的“激情遭遇挫败后的悲剧”，恰恰佐证了它们力图呈现的主题——在作品所描写的时代中，鲜活个体如何在支离破碎的关系中扭曲，终至于毁灭。

刘母以为为女儿说的都是真心话，刘兄以为指出了对妹妹将来发展更好的道路，没有人有意识地考虑产生“逼迫”压力的风刀霜剑是哪儿来的。而男女主人公彼此相爱，却在不经意间连彼此也不放过。最后主人公付出了他们的生命，配角亦别了他们自以为爱着的亲人，破碎分裂的关系，击碎了每一颗心，形成更深层的悲剧。在这样的大世界里，刘兰芝的每一句话都可能被利用，成为其他人试图把她扭曲为自己世界一部分的工具，她因不愿被同化以至于最终被毁灭。焦仲卿以为自己把握住了“其他的世界”，结果没有一个能把握住，连自己的那个世界也失去。

情人们会错了意，因而遭逢不幸，以至双双殒命，这是东西方传奇都常见的主题。主人公们急速燃烧又急速寂灭的青春激情，成就了千百年来世人眼中一个个具有高度戏剧性的文学典型——匹勒姆斯和西丝比的故事，罗密欧与朱丽叶的故事，梁山伯与祝英台的故事，无不如此。《孔雀东南飞》的故事，也是如此。（作者为南京大学文学院在读博士生）