

上海文艺评论专项基金特约刊登

全球化语境下，电影如何叙事？

——《海王》的商业成功带来的启发

杜庆春



“陆地和海洋是一个整体”，这是影片《海王》里的一句俗套台词，讲陆地和海洋之间不要爆发战争。整部影片真正的趣味在于，如何在这“俗套”的立意和叙事中，整合了一堆神话史、现代社会问题、电影类型史之后炖出了一锅老少皆宜的杂烩。

这并不是简单的文化混用，在全球大众文化传播资讯爆炸的大环境中，这是电影叙事星球再造的问题。面对全球化语境的文化产品生产，好莱坞如何完成自我调整与自我更生，这对于发展中的华语电影工业是有参考价值的。尤其，《海王》这部电影由一位已经成为好莱坞一线导演的华裔电影人温子仁来执导，这一点也使得本片对于华人世界更有亲缘性。

把“文明的冲突”这个老套的叙事模型，套用到西方社会内部的矛盾和纷争中，这是流行于当下好莱坞大制作中的剧情思路。

《海王》讲述了一个足够“古老”的故事，从西方童话到莎士比亚戏剧中，都可以找到这个故事的某些基因，尤其体现在人物关系的图谱上——自我放逐的女王和异族生下一个混血，但是这个混血才是能够阻止战争的真命国王，他回到女王的领地，在一位公主的帮助下，寻找致胜的法器，战胜了自己的邪恶弟弟，阻止了战争的爆发。

这套叙事基因居然还是有效的，可见历经时间考验的叙事模型具有超强的经济学的价值。大众在娱乐消费中期待的是“差异性体验”，也就是创作者对模型进行改造或者修正，而不是全然新鲜的陌生经验。

《海王》叙事的展开，围绕“地外文明与地球文明冲突”这个老套的模型，真正意味深长的有关“地外文明”的设定：亚特兰娜女王来自西方神话中的海洋文明亚特兰蒂斯帝国，亚特兰蒂斯沉入海底后，这个文明系统大大地扩张，在地球内部构建了一个强大的“他者”。在这套

话术中，地外文明的本质是地球文明遥远的、失落的传奇，于是，海洋与陆地之间一触即发的战争——地外文明与地球文明的冲突，衍化成西方文化内部的资源纷争。

这个思路和《黑豹》的叙事模式是类似的，《黑豹》里的“他者”是由外星文明播种、嫁接在非洲黑人文明上。这种追溯到西方文明的神话源头、放逐出一个对立自己文明体系的“他者”，借题发挥地讨论现代的文明冲突，成了好莱坞当下的一个创作策略。当然，《黑豹》比《海王》要“深刻”，《黑豹》制造的视听奇观带来尖锐的现实刺痛感；未来之城“瓦坎达”里发生的是一群非洲人穿着西方奇装异服进行角色扮演的游戏，游戏的主角们是在西方受过熏陶的非洲黑人，而制造混乱、破坏游戏的反派则是被西方的异端思想蛊惑了的黑人。《海王》避开了现实尖锐的种族议题，它甘于更幼稚也更肤浅的“童话”和通俗趣味，却让它在非西方语境的传播领域更受欢迎。

影片中海洋奇观段落被赋予了太空歌剧的视觉特征，收罗了类型电影发展历程中积累的大量视觉经验，几乎对应着一部科幻大片的发展史。

在《海王》中，海洋成了人类污染物的收纳场所，流行的环保概念成了海洋帝国好战派仇恨人类的理由。电影呈现了海洋势力将堆积成山的垃圾送还给陆地，呈现了海啸的场景，还非常有趣地在海底奇观世界里，呈现了沉船和集装箱残骸组成的“废墟”。当然，温子仁无意于创造“海底废土”的概念，相反，他把海底世界打造成了炫目的、高度发达文明的“帝国联盟”。

这就要说到《海王》这部电影最为成功的地方：影片的空间构造。这让一个俗套的故事发生在“新鲜的舞台”上。商业电影的突破，有时候就是一个单项的突破带来惊人的效果。在温子仁前一部创造了巨大商业成功的《速度与激情7》里，“汽车如何飞起来”是影片全部创意和表述的核心，这个创意支撑点撑起了叙事，创造了肾上腺分泌的关键时刻。在《海王》里，温子仁把这套逻辑继续演化，把海底打造成了一个“新的世界”。

如果电影里也有地缘政治，那么《海王》显然是以地中海为核心的，片中的陆地奇观段落对称地分布在地中海的两头：撒哈拉沙漠和西西里岛。相对于陆地的海洋段落，则被分为三大板块——弟弟奥姆的领地以及他试图笼络的周边国家、被野蛮生物统治的海沟国、世外桃源的地心

藏海。这些构成了影片完整的叙事舞台，也形成了整部影片纷杂但仍统一的视觉呈现。

在这里面我们可以看到，以CG技术实现的海洋奇观段落被赋予了太空歌剧的视觉特征，收罗了类型电影发展历程中积累的大量视觉经验，完全不同风格来源的视觉概念被合成为“海底帝国联盟”的世界。这套视听表述系统虽然纷繁复杂，却大致做到了内在的融洽，不同质感的视觉概念设计，几乎对应着一部科幻大片的发展史，从《星球大战》《异形》到《魔戒》和《阿凡达》，于是，观众的知识经验和观影经验共同发挥了“稳定器”的作用，抑制、抵消了《海王》在视听呈现中的芜杂感，甚至，热衷于考据的影迷很可能在观影过程中产生索引和互文的快感。

这也恰恰是“类型电影”所能制造的关键的“互动性”，所谓类型片，不是大而化之的套路的反复利用，“类型”的真正内涵是一个高效的信息交换平台，让创作者和观看者就某些母题达成共识。在这个意义上，电影的“创新”，其实是有限的，也是有参照系的。《海王》这部电影只能诞生于丰厚的类型土壤，导演温子仁是一个熟练掌握了电影类型文化的“掌勺人”，他在影片的创作过程中，把各类冲突的元素做到了恰好的安顿。

利用观众对于风景名胜地的熟悉，将反日常的体验和剧情填充进去，进而产生一种裂变的效果——这是近年来好莱坞大制作屡屡尝试的大场面拍摄方式。

随着CG特效技术不断发展，电影在呈现能力的方面，获得了一种无所不能的幻觉。然而，电影这个媒介的古老根源在于“对世界的机械复制”，到了CG时代，特效是否可以“再现一个实在的世界”，这才是评估电影视觉特效完成度的度量衡。《海王》所呈现的海底世界，很大程度上只是“电影类型史”的经典案例叠加了观众对海洋生命的科普级的知识经验，落实到视听表达时，仍充斥着一种类似电玩画面的廉价感和不实感。抛开剧作的深度和人物的丰富程度不谈，仅仅在“影像再造一个世界”这个问题上，《海王》就无法成为“海底指环王”，它和《阿凡达》的差距也是明显的。

比较有意思的是，《海王》在有限的实景段落中，在动作场面的设计和拍摄中，选择了对古老电影观念的回归。法国著名电影理论家安德烈·巴赞提出过一个重要的理论——“被禁用的蒙太奇”，意思是电影里的关键信息必须用连续的镜头，让观众产生明确的认同，而不能以剪辑

和蒙太奇的手法来“暗示”。在《海王》的西西里岛的对抗场面中，温子仁的拍摄手法是对这种古老观念的回应。当海王亚瑟和海洋公主湄拉逃脱海底刺客的追杀时，导演用运动镜头完成了对大尺度空间的连续呈现，追击和打斗的戏份从镇子内部的街巷一路延伸到码头，其间摄影机镜头无论穿行在建筑内部或是俯瞰成片的街区，整个过程是线性的，没有因剪辑而中断，运动摄影提供供给观看者进行中的“全部之中”。

在此可以引申讨论一下，西西里岛的这个实景段落，反映了这些年好莱坞在实景场景中创造全新视觉奇观的尝试，概括说，就是利用观众对于风景名胜地“地标”的熟悉，将反日常的、反日常的体验和剧情填充进去，进而产生一种裂变的效果。《007之幽灵党》开篇的墨西哥城狂欢节和街道爆破，《碟中谍6》的沿着塞纳河飞车戏，都是类似的创作手笔，可以看作是电影人自信地使用古典主义的生产方式，赋予运动镜头全新的空间容量和塑造能力，创造超越阈值的观看体验。

自影片《速度与激情7》获得全球商业成功后，温子仁导演在新片《海王》中进一步确认了他在电影大工业中摸索到的突破方式，即在简单幼稚的故事里，充满激情地打造感官刺激的段落。

《海王》的人物关系引发的危机，让这部电影带有“宏大叙事”的故事模型，故事本身也被规划进一系列的奇观空间中去展开，这不奇怪它会被类比《魔戒》——在戏剧的展开空间和视觉多元性的层面，它们确实有可比性。然而遗憾的是，此类比较一旦展开，《海王》在方方面面输得彻底。原因在于导演温子仁在电影主题的层面欠缺开拓精神，影片无意于提供一个更为深刻和成人化的副主题。

关于这一点，DC漫画的老对手漫威电影给出了一个鲜明的参照系，同为视效大片，“复仇者”系列的诸多影片定位在PG13（13岁以下需要父母陪同观看），目标观众更多侧重拥有一定人生阅历且能主动投入社会性思考的人群，比如，《美国队长3》的显性主题是“你是否坚定对好朋友的友谊？”而潜行的更带批判色彩的副主题是“超能力可以代替人类现行的法律和规则吗？超级英雄的行为要受到国际组织的约束吗？”把超级英雄类型片从黑白分明的二元对立立场，

引渡到灰色地带。反观DC漫画的改编电影，诺兰导演的《蝙蝠侠三部曲》已经是有些遥远的记忆了，继《超人》系列重启，以“正义联盟”对抗“复仇者联盟”的规划成型后，DC漫画改编的电影作品坚持着正邪分明的青少年路线。在这部《海王》里，宏大叙事的框架最终落实为一部清新甜蜜的爱情肥皂剧。当然，这也可以看作是温子仁从《速度与激情7》以来摸索到的突破方式：在简单幼稚的故事里，全副激情地打造感官刺激的段落。在西西里岛段落最后一个镜头，摄影机向天空摇去，画面中出现一顶艳丽玫红色的遮阳伞，映衬着公主的一头红发，玫红色的元素延续在整个段落中，从她最初手捧的玫瑰花到往来的车辆——这一套色彩策略验证了这部电影讲述者的趣味，他把电影打造成一种轻松的俗文化，既是时尚的，同时也是快消品。

（作者为北京电影学院教授）



商业电影的突破，有时候就是一个单项的突破带来惊人的效果。《海王》的成功在于影片的空间构造，这让一个俗套的故事发生在“新鲜的舞台”上。

左上为电影《海王》海报，左下为电影《速度与激情7》剧照，上图为电影《碟中谍6》剧照

经典重读

唐代边塞诗人以及被文学化的长城

萧牧之

《饮马长城窟行》是乐府古题，《乐府解题》这样形容：“古词，伤良人游荡不归。”自汉至唐，众多诗人在创作中赋予这首乐府古题新的内涵，在一众诗作中，论视角，大致可选择方案包括：思妇、征夫、将军。

要兼说创作思路类型，则古辞是第一种，同类有齐梁之后衍生出的一系列《青青河畔草》，大部分模拟古辞前半，专写思妇闺情。曹丕是第二种，陈叔宝同属此类，本意写征伐，却从中衍生出以萧纲为代表、游子主题的《泛舟横大江》，也是比较纯粹的官体诗套路。陆机是第三种，侧重叙事主人公的独白，沈约、虞世南的创作受其影响。北周的王褒是第四种，写出边塞诗的意境和气势，唐太宗李世民的写法和他最近。隋炀帝杨广的诗在写作思路上就倾向对上位者的表扬及上位者的自我表扬。三国陈琳的写法，形式特立独行，个中的深沈情怀，要到唐朝王翰以后才真正激起回音。

古辞很委婉，“青青河畔草，绵绵思远道”。只有思妇的视角和声音，没有正面出现“长城”和征夫的形象，只有征夫的家书来回应叙事女主人公，“长跪读素书，书中竟何如？上言加餐饭，下言长相忆”。陈琳的作品对古辞作了很大的改造，“饮马长城窟，水寒伤马骨。”视角换成了征夫，家书有了往返——“报书往边地”回应“作书与内舍”，一来一去的夫妇通信，占据了超出一半的篇幅。到了西晋傅玄，又采用了和古辞几乎一模一样的结构，但相比古辞，把征夫的家书取消掉了，从女性视角出发，“梦君如鸳鸯，比翼云间翔。既觉寂无见，如参与商。”给读者的感觉更加绝望。是什么原因促使作者产生这样迥异于古辞的审美趣味，可以再以，但自傅玄以后，六朝隋唐的《饮马长城窟行》，包括衍生的《青青河畔草》和《泛舟横大江》们，诗人们彻底放弃了夫妇通信这一场景设计。

八句且相对完整的《饮马长城窟行》，以其精悍短小、信息凝练，别具特色。《乐府诗集》所收的四首，其中一首来自亲征在即、没有胜算把握的曹丕，另有一首来自从未上过战场的陈叔宝，都努力营造豪壮气象。曹丕写的是南征东吴，“浮舟横大江，

讨伐犯荆虏”，但这场战事以曹魏失败告终；陈叔宝写的是“月色含城暗，秋声杂塞长”，这个偏安江淮、日子过得糊里糊涂的君主，也许根本分不清何处是关塞。但这两首诗的镜头感都很好。曹丕的“长戟十万队，幽冀百石弩；发机若雷电，一发连四五”，陈叔宝的“征马入他乡，山花此夜光；离群嘶向影，因风逐动香”，若拍成电影，都是帅气的场面戏：一个是战争类型片中的宏大场景，一个是匹马独行，很有快意恩仇的侠气。《乐府》收录的另一位作者张正见，很切题地写了“长城”，而且写活了一个到了长城的南方人，“群虏还怯伏，地险更宜行”，全诗出现频率最高的定语就是“寒”。按照史书记载，张正见本人不曾真正到过长城，他不是地道的南方人，实际上他的祖父任职北魏，父亲由魏入梁，他算是那个时代“南下干部”的子女。但这不妨碍写作的想象力，“伤冰敛冻足，畏冷急寒声。无因度寒关，方复入羌城。”廖廖数字集中突出了寒冷效果，语调之间对江南的留恋情不自禁溢于言表。《乐府》收录的最后一位作者是北周僧人尚法师，写活了一匹潇洒俊爽的长城征马，“别有长松气，自解逐将军”，流露着不同于世俗的侠气。

有趣的是，真正的南方人陆机，却成功塑造了顶着严寒、决然出长城的军人，他笔下的主角并不是前人常写的征夫，而是将军。在“往问阴山候，劲虏在燕然”“将遵甘陈迹，收功单于游”等诗句提示下，我们甚至可以认为，他通过诗歌中的叙事，营构了一个巨大的戏剧。“驱马涉阴山，山高马不前。往问阴山候，劲虏在燕然。”开头四句，“山”和“马”、“阴山”交替重复出现，有歌唱感，识别度也高。头两句场景原型应该来自《诗经·周南·卷耳》中的“陟彼高冈，我马玄黄”。《卷耳》原诗，倒是很像《饮马长城窟行》古辞那种情绪的溢满，是妇女怀念征夫、遥想他在外行役时的语气。但在这首《饮马长城窟行》中，“山高马不前”之后，接下来便是询问战友、了解敌情，随即加紧行军，一边感慨战事艰险，一边时刻不忘战争的征程，连收束都定在对战胜的期待和信心。这种写法像是一首地道

的国歌，后来的沈约、虞世南以古题《饮马长城窟行》描写军人的时候，都选择了类似的剧情结构。要论最有名也最精彩的衍生，则恐怕该数王维《使至塞上》：

单车欲问边，属国过居延。征蓬出汉塞，归雁入胡天。大漠孤烟直，长河落日圆。萧关逢候骑，都护在燕然。

将成熟的结构稍加变化，诗人集中精神力量，描绘归雁胡天、长河落日、大漠孤烟。从王维的这首名作里，我们也看到盛唐诗和六朝文学不可分割的内在联系。不仅有王维对陆机的遥远呼应，甚至，李世民的创作，也可以看作有意无意回答前朝王褒提出的问题。王褒《饮马长城窟行》勾勒的是长城驻军，在“羽林犹角抵，将军尚雅歌”的日常中，备着“临戎常拔剑，蒙险屡提戈”的厮杀。无论梁朝还是北周的军队都面临着战事绵延、而休战遥遥无期的结局，所以王褒的诗作结束在“秋风鸣马首，薄暮欲如何”。到了李世民，他采用的诗歌结构跟王褒几乎完全一致，但作为一个屡战屡胜的统治者，他有充分的理由把诗作的氛围处理得不那么紧张。王褒的“尘飞连障雾，到这儿就成了“胡尘清玉塞”；王褒犹忧忪忪的“薄暮欲如何”，李世民替换成豪迈的远景：“扬威氛雾静，纪石功名立。荒斋一戎衣，云台凯歌入。”“绝漠干戈罢，车徒振原野。都尉反龙堆，将军旋马邑。”这是初唐人在终结乱世那一刻的自信和豪情，对西晋陆机“振旅劳归士，受爵薰街传”的期望，也算作了一个回应。

至此，唐诗里真正意义上征夫视角也回来了。以王翰为代表的唐代边塞诗人们，在《饮马长城窟行》这个乐府古题下，重新发现了沉寂多时的普通人——他们不再是修筑长城的民夫，变成了士兵。国家强盛时，他们渴望建功立业；国家衰弱时，诗歌的感慨就侧重普通人的艰难。这首乐府古题成为一个庞大的容器，对长城的歌唱就像一面镜子，照出整个时期人们内心的起伏波澜。长城的文学形象，与它有关的种种联想，也就这样不知不觉地，印刻在整个民族的文化血脉中。

（作者为南京大学文学院在读博士生）