

一种关注

我们需要形成一种独特的本土经验，去突破和实现好莱坞在上世纪末就已穷尽的技术与审美创造力

中国类型电影应避免“卡梅隆迷思”

赵宜

作为全球影视票房前两位的纪录保持者，詹姆斯·卡梅隆一直以来就被中国观众与电影人视为大神级人物：1998年《泰坦尼克号》入港，对中国观众与电影人形成的震撼效应至今延宕；2009年《阿凡达》的出现，更为特效“大片”的制作树立了新标杆。由此开始，“卡梅隆式”的特效大片成为国产电影的一个重要目标；由“卡神”所引领的现代电影科技及其工业制作章程，更成了研判电影生产与电影产业之全球竞争力的核心指标。

正是因此，当被寄予厚望的《阿丽

塔：战斗天使》在全球范围内失去了“卡梅隆出品”惯有的统治力时，一种突出的焦虑情绪便开始蔓延开来。一方面，这种情绪指向了对好莱坞半个世纪以来主流生产模式的质疑，另一方面，它又激发了对中国电影某些特殊期待的反思：中国电影产业始终尝试主动将“卡梅隆模式”构建为本土产业的范式，但好莱坞式的工业标准是否是抵达产业成功的捷径？并进一步追问“卡梅隆模式”现场指导下的生产实践，有无生长出本土电影文化的迹象或可能？



上图：电影《阿丽塔：战斗天使》剧照

透过阿丽塔的双眸：技术神话的自我复制

无论是先导预告片中的惊鸿一瞥，还是影片上映后3D银幕里的透视凝望，影片《阿丽塔》中最令人难忘的无疑是主人公不同寻常的巨大双眸。这双由900万像素构成的“日漫眼”，本应与阿丽塔由数字图形技术组织起的其余身体部件处于同一表意系统，然而，阿丽塔由13.2万根数字头发、2000根数字眉毛、480根数字睫毛与她脸部将近50万根数字绒毛虽然都是为了使虚拟形象无限趋近于真实触感，但那双让人无法忽视的眼睛则提供了一种相反的动力。它们的存在恰是在反复提醒观众：阿丽塔既非血肉之躯，自也绝非是肉体凡胎，而是好莱坞电影工业的最新科技成就。

这两种相互抵牾的动力，揭露出了当代好莱坞的某些本质：它永不满足于电影技术的相对领先，并热衷于持续不断地树立更高的工业标准。至于好莱坞电影的当下主流模式，便是基于这一技术动力的自我复制与重复生产。

一直以来被业界树立为成熟工业标杆的“卡梅隆式”大片，是1970年代的新好莱坞的成果。好莱坞通过将科幻文学与怪物电影等青年流行文化进行杂糅，形成了基于青少年消费市场的跨国娱乐系统，并在此基础上以高预算、高质量、高科技的商业电影主导了当下好莱坞主流生产模式。卡梅隆“技术狂人”的自我修养，便起源于对好莱坞这一传统的坚定继承，他在1980年代的《终结者》与《异形2》中，延续了《大白鲨》与《星球大战》对大型机械动力模型与交互式摄影控制系统等装置特效技术的探索；1989年的《深渊》与1991年的《终结者2》中，卡梅隆与行业领军者“工业光魔”通过对不规则数字形象的空间实验，率先在虚构与现实的场景间逼近了整体真实的可能。“工业光魔”在此后的《侏罗纪公园》中创造出的想象世界，进一步模糊了虚拟与现实的边界，使好莱坞主流商业电影由此进入了基于数字特效技术的新审美现实主义的身影时代。

到了《泰坦尼克号》中，数码图

像又转而被用来重构、创造了真实世界。《泰坦尼克号》的全球成功，一方面使它成为了1970年代以来好莱坞商业大片的世纪代言人；另一方面作为数字特效电影的里程碑，完成了1980年代以来电影特效技术对整体真实效果的实验追求。通过创造肉眼无法分辨、无限趋近于真实的虚拟，卡梅隆释放出了数字特效无所不能的技术可能性，但也就此穷尽了新审美现实主义的美学可能性。

于是，以数字特效为技术基础的好莱坞工业系统不断地制造出亦真亦幻的想象世界，成为了新世纪全球流行文化的突出景观。2009年的《阿凡达》一度为电影的特效制作树立了新标杆，但从技术与审美的创意角度看，它却明显缺乏创造力。在卡梅隆乃至当代好莱坞电影的生产序列中，20年前的《泰坦尼克号》与阿丽塔灵动鲜活的微表情一样试图无限逼近真实，但《阿凡达》行使的却是同阿丽塔双眸一般的结构性功能：将数字特效从向真实的“坠落”中再解救出来。

很显然，当代电影工业不会冒险任由其核心技术因为趋近真实，反而显得日常化乃至平庸化。同时，它也需要通过反复地制造视听层面的技术惊奇，去替代早已在《泰坦尼克号》中穷尽了的深度审美体验。这可以看作是电影科技对电影生产所提出的突出需求。于是，一方面，瑰丽的潘多拉星球连接起了新的动力：用想象力去替代创造力，由此驱动工业系统中的那些巨型齿轮；另一方面，阿丽塔的巨大眸则在反复地回避着这样一个质疑：是什么样的需求，使我们宁愿利用动作捕捉技术从真实演员身上榨取出“表演”，以赋予数字形象的行为以“灵魂”，但却仅为了让后者看起来同前者一样真实？

更重要的是，依靠建立在这一需求之上的生产模式，好莱坞电影在1990年代开始再次扬帆出海，形成了在全球范围内的文化影响力与市场竞争力。

穿越“卡梅隆迷思”：重建中国电影的历史期待

而好莱坞的当下霸权也正基于此。依靠对特效大片的重复生产与跨国营销，好莱坞工业用从全球回流的资本不断地巩固其在电影科技领域的超级地位；同时，它又将技术成功制造为一种电影观念，同电影产品一起反复向全球兜售。

近20年来中国电影中突出的“卡梅隆迷思”，便是这一电影观念的本土版本。与《阿凡达》电影的传播度几乎相同的，是卡梅隆及其团队如何在电影准备阶段花费巨量的时间去建构潘多拉世界的一草一木、对其进行物种分类、反复推敲外星人的语言体系与社会制度，以使影片的整体效果更为“真实”的故事。这套好莱坞的现代创始神话同电影一样广泛流传、深入人心，以至于我们近年来的不少大片，都是对“阿凡达式”工作体系的复制。以视觉特效为核心的电影工业化、全球化探索，成为十年来中国电影产业的主要发展路径。这一路径经由张艺谋在《长城》中的另类实践，连接起了新世纪以后“中国式大片”的历史经验，并在2015年的《捉妖记》中确立了“中国式大片”的好莱坞化传统：虽然取材于《山海经》，但由好莱坞团队创制的妖魔形象却更接近西方奇幻传统中的怪物形象。

“中国式大片”多以本土文化作为创作的起点，然而最终无论在角色形象、叙事架构还是视觉效果上，都明显地师从于好莱坞电影。然而，虽依靠“卡梅隆模式”成为了中国电影中最重要类型，“中国式大片”却

在不断重复的感官惊奇下，逐渐同本土文化形成了割裂，失去了核心故事的魅力。从《捉妖记2》相比前作的口碑下滑、到张艺谋在《影》中的进一步迷失，都显示出了整个系统的进化停滞。

中国电影市场对国产“科幻大片”的特殊期待，也源自于长久以来的“卡梅隆迷思”，将好莱坞式的先进工业体系视为中国电影产业的目标与答案。《流浪地球》的电影改编权一经获得，制片方最早便尝试将其交由卡梅隆改编，从某种意义上看也是这一“迷思”反复萦绕的直接体现。然而，以玄幻题材为代表的“中国式大片”的崩塌，早已为本土科幻电影的将来实践提出了警示。若我们对“中国式大片”十多年间的实践稍加回溯，便能得出一个看似简单的结论：好莱坞文化工业正通过对现代电影的技术垄断，在全球范围内争夺本土文化的发言权，并持续向中国电影产业兜售着一个无法企及的标准与幻梦。

因而，透过阿丽塔的双眸，我们应当能够看清“卡梅隆迷思”之本质，并在对现代电影技术加以本土化运用之前，思考摆脱其背后价值取向纠缠的可能性。这要求包括科幻电影在内的中国类型电影实践形成一种独特的本土经验，去突破和实现好莱坞在上世纪末就已穷尽的技术与审美创造力。（作者为上海师范大学人文与传播学院副教授）

书问道

生活实在感被知性和学识削减了

——评李洱的最新长篇小说《应物兄》

俞耕耘

作家用精彩好看的聪明、知性和学识，反而削减了生活“实在感”。这才是危险的诱惑。尽管，作家每每反驳自己与应物兄的关联，然而你却不能否认，应物兄的一些“自白”，指涉的恰好是作家的写作问题。

李洱对评论者将《应物兄》与《儒林外史》《围城》《斯通纳》，以及埃科、戴维·洛奇等人的小说联系起来，不以为然。在他看来，《应物兄》的对象世界远远超越了知识分子这一特定群体，他的叙述模式又追求极致的“信息爆炸”、谱系绵延和知识丛林。这也是李洱的自傲处，试图以知识话语和信息世界，构建小说叙述的新模式。他雄心勃勃，要呈现一个时代意义上的“现象界”。

李洱选择了最具难度的人称叙事，在叙事里用第三人称推进，在涉及私密心理时，又换成限制性第一人称以表达自我的迷惑

这部创作跨度长达13年的小说，以虚构的“济州大学”成立儒学研究院，校长葛道宏任命应物兄负责建院，邀请海外儒学大师程济世归国为主线。就在建院挖人的过程里，拉扯出几代知识分子“代际史”。

应物兄是最佳人选，兼具文化名人，学术骨干和最优的社会资源。主播朗月带给应物兄的礼物——“海泡石烟斗”，具有这种特性“遇水则变软，风干则硬”。这也正暗合“应物”的真正人格特质，随物赋形，虚而待物。你也能窥见，把应物兄视为主人公是一种误解，他不过像一种观念的“人格化”。那种将其视为局外人的看法，其实并不准确。因为他有介入、穿引、映带，他其实是“关键变量”，就像一个“系数”，对情节和其他人物施加着影响。我更愿将其视为一种“容器式人物设置”。他本身是可以盛纳人物和事件的载体，是一种介质，可以让纷繁复杂的人事世相都在他那儿“透射”。

这也会让他陷入怀疑主义，搞不清内在自我、外部自我，以及叙事者口中“我们的应物兄”之间的界限。“应物兄们”始终在讨论，在对话商量。这是小说在生存意识上的可贵反思——所有人物都是“复数化生存”，那种单一的、总体性自我，始终是个虚构。从而，李洱选择了最具难度的人称叙事，这种复杂性也是他自得的地方。自从应物兄听从岳父乔木先生的告诫，管住嘴巴，有了“沉默的舌头”后，他就开始分化“主客两个声音”。换言之，他同时在对他人与自我进行“应答”。一方面，他把想说的话都变成了“腹语”，另一方面，他对别人的回应又截然相反。在叙事里用第三人称推进，在涉及私密心理时，又换成限制性第一人称，以表达自我的迷惑。这些复杂的人称“偷渡”，其实丝毫没打乱阅读，反倒是大谈叙事学的评论把小说搞得根深玄虚。

作家把小说变成某种意义上的“表演艺术”，好像这些人物不把那些才学、聪明抖完，就翻不了篇儿似的。为了把知识点摆弄出来，不惜特意设置语境和对话，带引出来。有些段落对话，看上去甚至像引文式的讨论考据。这就像话剧演员演起电视剧，总带一些舞台感、话剧腔一样。从本质上看，这是作家设

计感、表演欲太强所致，甚至，它会导致一个致命问题，就是“失实”。即便是知识分子，学院教授的日常生活，也不会如此充斥典故摘句式的交流对话。“学术的日常化”，只是学术无所不在的幻觉而已。

李洱用精彩好看的聪明、知性和学识，反而削减了生活“实在感”。这才是危险的诱惑。尽管，作家每每反驳自己与应物兄的关联，然而你却不能否认，应物兄的一些“自白”，指涉的恰好是李洱的写作问题——“通常情况下，他要引用很多注疏，类似于‘汉儒释经’。一个词甚至可以讲解几个课时，整理出来就是一本书。他这样做，有时候是为了显示自己的水平。大部分学生都有智力主义的倾向，必须让他们感到那玩意很复杂、很难，他们才会服你，你才能把他们镇住”。这种描述，如果放在这本小说上面，是不是也同样贴切适用？李洱其实就是这么干的，先把读者镇住、绕住再说。

《应物兄》是好看的作品，但那种不冷不热的“反抒情”，不深不浅的揶揄，让李洱既非简单写实，也不想刻意批判

复杂，杂烩，百科全书式，这些标签从正面说来，是评论家们所谓的“众声喧哗”，多重对话的“高级”。但从反面说呢？它也是过于放纵的“不能节制”。李洱用大水漫灌式的知识潮涌，填充故事细节，生活日常，以及人物对话交锋。客观来说，这些知识的延展是颇为风趣，相当“好看”的。知识庞杂密集，并没有影响阅读的畅达，好像植物根系、毛细血管在自然扩张。你从哪个细节都可以侵入故事，整个“故事线路”倒不那么重要了。换言之，李洱的知识型叙述，并没有构成实际的理解障碍，因为他有处理的特色。

在我看来，特色就是一种“知识意识流”的写法——不同种类知识的自由联想，可以实现无边无际，永远

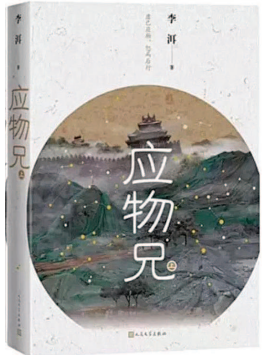
延伸的构建意义。这也是小说能有如此体量的原因，当然，它也有副作用。臃肿增殖的冗笔，平均主义的节奏，散点式地去中心化，削弱了叙事的强度烈度。我们也要反问，用大量知识、信息来弥补填充细节，是否也是一种较酷的讨巧，这就像用挺厚的粉底把脸上的缝隙全都盖平了。而小说精妙部分，反而是“去知识化”的。应物兄和主播朗月的偷情，就尤为精彩，有些双关和隐喻很是“高级”。李洱写出了生理性的直觉对精神的影响，那种负罪堕落和不洁感，是陷落的开端。

李洱有把小说建立在解释学之上的浓厚兴趣。他借助写作，理解一个时代的特质和现象。小说里，再也不会存在“内循环”式的封闭学界，济州大学成了各路人物汇聚影响的浓缩板块。这其实又回到《金瓶梅》式的叙事传统，以较小的叙事焦点散射整个社会各阶层的网状脉络。应物兄式的知识分子，其实就是“待人接物”，百变百搭的游走。

书中多见人物投机机灵和诡辩的结合。比如大段讨论狗和犬之分，美女与美人之别。这到底是智慧还是迂，幽默还是油滑，其实全在于“度”的分寸，量的占比。可惜，作家只管一股脑儿端出来，迷恋、无限放大这种聪明，甚至还以《说文》、平仄分析。这就像孔乙己知道“茴”字几个写法一样。

李洱的态度其实是暧昧，隐而不发的，有时你辨不清他对这些人物的到底是认同还是嘲讽，也许还可能“虽有嘲讽却深深认同”。小说的趣味，也暴露了李洱的意识倾向，希望同时迎合大众市场和精英文化，结果出现了大量的“知识段子”。这种游戏化的倾向，空虚的内核愈加显著。作家一面用暴露式的表现主义，拒绝了传统现实主义的老实、正襟危坐的批判。同时，他又有给时代造像记录的宏大情结，但实现手段却常常是消解性的。《应物兄》是好看的作品，但那种不冷不热的“反抒情”，不深不浅的揶揄，让李洱既非简单写实，也不想刻意批判。他在用自己的琐碎，模拟生活的琐屑，盛纳当代的经验。

（作者为书评人）



人民文学出版社
2018年12月出版