



《大话西游之大圣娶亲》(上图)和《速度与激情8》(右图)同日上映,分别在两个极点上叠现出当前电影存在的特有样貌:留蕴作者风格的作坊般手工制品,和电影重工业生产的技术最高端产品。后者刷新了多项票房纪录,成为新的吸金进口片,但前者在睽违20余年又经过修复之后,竟然在这样不容乐观的市场重压下,不仅没有被碾压为票房炮灰,甚至在起伏不定的排片率对比中表现出小幅上扬,成为首部票房过亿元的重映华语影片。此中显现很多问题需要加以思考和回应。



图为本报资料

俊·识

# “逸品格调”与高端工业化是当下电影的两极样貌

## ——看四月同期上映的《大话西游之大圣娶亲》与《速度与激情8》

杨俊蕾

分享——或者说不得不共睹——同一个四月档期的两部影片,《速度与激情8》(以下简称《速8》)和《大话西游之大圣娶亲》(以下简称《大圣娶亲》),分别在两个极点上叠现出当前电影存在的特有样貌:留蕴作者风格的技术最高端产品,和留蕴作者风格的作坊般手工制品。两部影片在同一天上映,开画时

间仅仅相隔4小时。不出意外的,《速8》刷新了多项票房纪录,成为新的吸金进口片。然而,睽违20余年又修复重映的《大圣娶亲》竟然在这样不容乐观的市场重压下,成就了几乎不可能完成的任务:不仅没有被碾压为票房炮灰,甚至在起伏不定的排片率对比中表现出小幅上扬,成为首部票房过亿元的重映华语影片。虽然对于火爆的

中国电影市场来说,上亿票房日渐寻常,但要考虑到这部影片早已是互联网上共享观看的便利资源,愿意走进电影院重新选择它的观众,深层的心理动机又岂止于观看那么简单?由此,在《速8》和《大圣娶亲》之间,构成了体量几乎不成比例却又真实存在的两极分化与并峙,此中显现很多问题需要加以思考和回应。什么样

的电影会吸引大多数观众并进而构筑忠诚的粉丝群体?在多媒体屏幕观看电影已经越来越小规模甚至私人化的时代里,重返电影院的自发观影行为本身具有怎样的行为动机,或者说仪式化的观影意义?尤其是,当电影重工业生产成为主流以后,尚未到达全球产业链顶端的中国电影又将如何有效地应对好莱坞巨型制作的压力?

早在几年前数码拍摄即全面替代胶片拍摄的技术升级转型期里,斯皮尔伯格就悲观预言:不断攀比递增的电影制作成本将完成未来电影市场的驱动,一方面只有那些最大体量的巨型影片巍然不可撼动地盘踞在院线放映上,而另一方面仅余微量的小成本/高风格影片,作为极度异质的观看补充,偷得有限的剩余观看空间。

这个预言几乎就是对《速8》与《大圣娶亲》当前形势的描述。

按照《速8》所公布的账面数字来看,此次投资成本达到2.5亿美元,其中主要的花费来自真实跑车作为拍摄道具的损毁。而对于《大话西游》来说,1994年在镇北堡影视城投下的2500万港元,其实完成了《月光宝盒》和《大圣娶亲》两部电影。打一个或许不够恰当却又非常形象的比方,《速8》成本里任意一部超跑豪车,飙到极速后炸碎,燃成烈焰骨架,灰烬里所耗费的资金成本,已经足以完成《大话西游》系列一半以上的拍摄。但对于必需经过多维控制才能最后成型面市的电影来说,真正的较量才刚刚开始,进入观众观看环节只是检验启动了初始化。当制片方开始计量成本收益的一刻,观众们则对电影的内容叙事,

《速8》成本里任意一部超跑豪车,飙到极速后炸碎,燃成烈焰骨架,灰烬里所耗费的资金成本,已经足以完成《大话西游》系列一半以上的拍摄。但它是一部在各方因缘巧合的碰撞间创生出的逸品之作

艺术指数和情感感染力开始个体化的感知。成本微小却成功完成“恋人絮语”爱情片模式的《大圣娶亲》于此刻进入特有的“灵韵显现”,在《速8》碾压的四月档期里露出了一个旁支斜出的独属空间。

中国传统书画论中长期流传“四格说”,苏辙将其总结为“能不及妙,妙不及神,神不及逸”。“逸品”的特征是内在蕴含丰富的意旨却不依赖外观上繁复的精工研制,不拘泥于任何法度和规矩,简约到素淡,自然又洒脱,在看似虚空空无的艺术品中却处处都能感到元气充沛的灵力弥漫。《大圣娶亲》正是一部在各方因缘巧合的碰撞间创生出的逸品之作。不被原初叙事束缚,不受日常伦理束缚,不屈服于制片成本和环境条件之下,也不被利润期望牵引摄影机的注意力方

向。绵延在《大圣娶亲》中的情感主线一刻不停地跳荡,时而倾向生命及自我觉醒后的本真欲望,时而又受到价值正道的吸引乃至压抑,看似简陋却又浑然无迹地袒露出一个正在成长中感受爱之甜蜜和生之痛苦的心灵,并以此感动、契合、呼应、召唤越来越多的同道者。

此次《大圣娶亲》重映,宣传中浓墨重彩的着力点是2K技术修复后增添“11分钟新素材”和两个新人物。这个宣发点显示了习见的双保险路线,一边吸引影迷回到电影院踏上精神怀旧之旅,一边用数量不多却言之凿凿的“新人物故事”吸引没有前在观看经验的人们。事实上,11分钟的新增时长里,大部分只是结尾出字幕时的同步NG镜头,那两个在片头向紫霞求婚的雪蛤精和孔雀王子根本就

《速度与激情》系列的制作始终保持在电影产业运行的最高端状态:用巨额资本调遣新优技术和人力资源,重新配置电影生产过程中的技术与物料,博取最大覆盖面的观众红利。对于亟待完成工业化升级的中国电影来说,这是一条必然道路

20亿元票房进阶,用了比《速7》更短的时间,在表象上达成了银幕场面越火爆则票房越火爆的正相关过程。

纵观整个系列的演进,尤其是《速8》在角色反转和人物命运不合理设定等方面招致的骂名,可以发现《速度与激情》系列并不过于偏重内容,而是在升级视觉技术的同时,将各种情感成分按需调配,置入情节需要的各个板块结构中。整个系列的制作始终保持在电影产业运行的最高端状态,换言之就是电影制作的纯粹工业化:用巨额资本调遣新优技术和人力资源,重新配置电影生产过程中的技术与物料,博取最大覆盖面的观众红利。

工业化的标准件生产过程实现了《速度与激情》的品牌价值,同时大大削减了导演主创对于成片的导向决定

意义。即使导演一职多次换人,明星也走马灯一般谁红谁就上,但在重工业与高技术的双重规约下,系列内各部分片仍然在同类型的核心叙事中保持了较高程度的相似。

《速8》对电影市场的横扫之势与《大圣娶亲》的少数派逸品格调构成显著的对立差异,二者不仅在影片性质、制片规模、拍摄方法、成本时间以及放映/重映等维度上相去甚远,更是在当前中国电影面临重工业加速转型时需要审慎反思的两极。《速8》作为工业化系列影片中的一个环节,延续同一电影品牌的共性,借助技术推进和资本便利下的奇观场面营造,保持甚至增强了影片的盈利。《大圣娶亲》虽是单片经典化的成功案例,依靠台词流传和情感转折有效地完成观众分

是可有可无,至多只是交待情节中因果转化的过场人物。为“大话”重映而再次召集起来的观众群,显然另有所求。这些早已将经典台词倒背如流的观众们更像一群奔赴主题聚会的同好者,抢在至尊宝开口前声泪俱下地喊“我希望那是一万年”,抢在唐僧开口前背诵“生又何哀死又何苦”,至于开天辟地的白晶晶刚一露面,影院里满是压着窃笑的窃窃私语“我牙齿还没刷呢”……如此熟稔却还兴致高昂,他们持续贡献1.7亿元票房,却并不是为了一般的观影新鲜感而复归影院。

正如前文分析《大圣娶亲》在创作与格调上的“逸品”性质,与其说这个观众群体仅仅是出自“情怀怀旧”去“还电影票”,不如说他们在反常的观影行为中同构了“逸品”的特征。不是为了视觉奇观而看,不是为了悬念新奇而看,不是为了当红巨星而看,不是为了精工巨制而看,宁可为了熟悉而短视的精神重逢,含英咀华一般,在逸品空间里悠悠体味自由艺术的本真放任。

类,通过个性十足的超逸表达获取了影片跨越时间的价值,时隔多年以后仍能有效地向专属人群发送情感密码包,值得赞赏,却难以批量复制,且尚未衍生出可以系列化持续生产的新片。近年来虽然在西游旗号下重复出现“降魔篇”“伏妖篇”,部分地复刻了“大话西游”的故事框架和人物设定,却未能在新技术运用方面融入更多的想象力。

正是由于国内电影市场长期缺乏本土制作的高水准工业化电影产品,在经受全球化市场压力面前,才会屡屡出现海外影片强力吸金的现象。或许,当个性突出的逸品格调影片益发少见的时候,进行中国电影工业自身的转型升级,继续试水高技术属性的工业化标准制片,不仅有助于新产影片与海外同类影片共享市场份额,而且有望将中国电影的关注重点从接受一极的票仓价值转型升级为电影产品输出的产业链上游,进而在趋广趋强的扩散传播中增强中国文化产品的国际话语权。

(作者为复旦大学中文系教授)

### ·课

## 格诺的悖论和翻译的不可能——什么是翻译最好的结局

——《风格练习》译后

袁筱一

对于众多法国当代文学爱好者来说,雷蒙·格诺是个特别的存在:一方面拥趸众多,另一方面其作品仍罕见汉译,哪怕在他去世40多年后的今天。为什么?

本文作者认为,这是格诺身体力行所证明的文学的基础悖论:正因为传统与迁移的张力中撕扯而去,世界性的,未来式的书写倘若若是文本最直接的目标,那么,它的世界性和未来性可能在很长的时间里就止于此,以至于不再召唤翻译或其他形式的传播。

——编者

作为诺奖得主帕特里克·莫迪亚诺等人的启蒙老师,在20世纪法国文学史上,雷蒙·格诺的地位还是有些特别的。他的身上有可以用来概括这个世纪法国文学的特质:艰涩难懂,文本的类别很难得到明确的定义,将文学的本质当作写作的目标来对待,从而将写作当作某一种语言哲学的实验。因而就20世纪法国文学本身来说,格诺当然不能算是“圈外人”或者“边缘人”。倒也不是因为他加入过超现实主义阵营,还有一个更加能够证明这一事实,他在第二次世界大战前就已经是伽里玛出版社的审稿人、译者,后来还成为审稿委员会的委员,多少掌握着想要进入伽里玛的作者的生杀权力。

可是另一方面,格诺到底也还是法国文学传统的颠覆者。之所以走近,随即又远离超现实主义,无非出于对偶然造就文学的信奉,但却不能够因此就追随任何已经成为定规的潮流。在他的所有作品里,几乎都是通过另类的形式的确立,对现有的文学和语言提出了极性的挑战。这是格诺的第一个悖论。如果我们同意文学评论家贡比翁为我们描绘的20世纪法国文学的图景,相信20世纪法国文学是由一圈圈文学之波组成,那格诺就是在普鲁斯特之波,塞利纳之波,超现实主义之波,萨特之波,新小说之波等等之外的另一个小“波”,激荡起的涟漪与其它“波”的涟漪彼此交融,核心却绝不重叠。

所以在如此复杂和纷繁的图景里,我们知道格诺,大约总是名声大于作品,在法国如此,在法语之外的各种语言里更是如此。不仅仅是因为他发起成立的“乌力波”写作工场到现在也还有其影响,甚至能够运用到语言教学中的写作课堂上。格诺应该属于那类有明确的理论野心,然后将之付诸自己写作实践的作家。这类作家在阅读上不大讨巧,却极有可能影响写作的走向——即便这走向在20世纪有着众多的岔路,甚至可以通过方向彻底相反的未来。

格诺的理论野心,其实并不复杂。他一生致力于所谓“新法语”计划,相信那个时代里循规蹈矩的写作者使用的是一种“死语言”,他要用活生生的,在民间流行的话语去替代这种暮气沉沉的语言。于是有了《地铁姑娘扎妮》华丽的开头:“辣来瓜股揍把把吧?”(哪来这股臭烘烘的味道?) 在语言发展的历史性关头,对时下流行的话语重新编码,从而创造新语言,这既是16世纪杜贝莱在《捍卫和弘扬法兰西语言》——我们正是当时,相对于拉丁语,杜贝莱捍卫和弘扬的“口头语”——里的策略;也是在格诺的《地铁姑娘扎妮》过去半个世纪之后,借助网络得到广泛传播的新语言所倚赖的语言发展信念。如果说格诺的文本因其量上的轻薄都多少带有游戏的意味,这游戏却实实在在地有理论的基础,经验的基础。语言是编码的过程,而编码又是制定新规则并要求大家遵守新规则的过程,格诺的判断,大致上与我们如今对语言的认知是不相悖的。只是他与我们的差别或许在于,他相信写作之于语言的力量,认为写作者的重要使命之一就是人为地改变不断陷入僵局、不再适应新思想的语言。而现在,无论与格诺的有意为之有无关系,新语言在新技术——格诺也是很迷恋新技术的!——的推动下,真的无可阻挡地到来了。这或许也算是文学对未来的小小预言?

聪明的格诺于是到底还是选择偏爱游戏,这大约也是他很快就与超现实主义小团体分道扬镳的原因:无论理论的假设是怎样的,过于执拗、而且当作一种真理来对待总会失了人之所以为人的所有趣味吧。所以在格诺的《风格练习》也是游戏。游戏的意义就在于:它更注重游戏规则制定,而作为结果,却是不可重复的。前后写了四五年的时间,并且在十几年后又再次修改的《风格练习》符

合“格诺体”的基本原则,即无法被定义的原则:《风格练习》不是小说;不是散文;不是随笔;不是理论作品,包含诗,但作为文本整体来说不是诗;包含戏剧,但作为文本整体来说也不是戏剧。一句话,什么都不是,却又什么都不是。作者之于文本,永远应该是规则的制定者,而不是规则的遵循者!

有趣的是,原则可以不变,动机却可能是偶然的。写这样一部作品的念头是在格诺和诗人朋友一起在音乐厅听完巴赫之后产生的:为什么不能写这样一部作品,和巴赫《赋格的艺术》一样,围绕一个“什么都不是”的主题,衍生一个“什么都不是”的文本呢?一个平庸的主题,一个年轻人,衣着外貌有些乖张,他在汽车上与人发生争执,但未等对方反应就已放弃,离开原地拖了个空座。不一会儿,他又出现在圣拉萨尔火车站,与另一位年轻人在一起,两人在讨论外套上衣扣的事情。然而这个“什么都不是”,并且取消了19世纪小说“侯爵夫人五点钟出门”式的时间、地点、社会情境的规定,却能够在无比广阔的地理和历史空间里得到新的生命。在《幽灵》篇里,它可以是18世纪的;而仅凭“爵士青年”一词,它也可以被置于二战的背景下,告诉我们,在“法奸”与抵抗组织成员之间,也许还有另一类人存在,甚至他们才是——哪怕是在非常时期——人间的常态,他们的存在本身就是对战争的最好抗争。

除了历史空间,还有地理空间——《风格练习》是在巴黎的背景展开的:S路公共汽车,圣拉萨尔火车站,包括偶尔提到的巴士底狱,或是巴黎游乐园,甚或还有影射伽里玛出版社的塞巴斯蒂安-波街。但与莫迪亚诺笔下一样,地点的真实性并不妨碍它仍然是一张虚构的地图,作家在阅读上不大讨巧,却极有可能影响写作的走向——即便这走向在20世纪有着众多的岔路,甚至可以通过方向彻底相反的未来。

格诺的理论野心,其实并不复杂。他一生致力于所谓“新法语”计划,相信那个时代里循规蹈矩的写作者使用的是一种“死语言”,他要用活生生的,在民间流行的话语去替代这种暮气沉沉的语言。于是有了《地铁姑娘扎妮》华丽的开头:“辣来瓜股揍把把吧?”(哪来这股臭烘烘的味道?) 在语言发展的历史性关头,对时下流行的话语重新编码,从而创造新语言,这既是16世纪杜贝莱在《捍卫和弘扬法兰西语言》——我们正是当时,相对于拉丁语,杜贝莱捍卫和弘扬的“口头语”——里的策略;也是在格诺的《地铁姑娘扎妮》过去半个世纪之后,借助网络得到广泛传播的新语言所倚赖的语言发展信念。如果说格诺的文本因其量上的轻薄都多少带有游戏的意味,这游戏却实实在在地有理论的基础,经验的基础。语言是编码的过程,而编码又是制定新规则并要求大家遵守新规则的过程,格诺的判断,大致上与我们如今对语言的认知是不相悖的。只是他与我们的差别或许在于,他相信写作之于语言的力量,认为写作者的重要使命之一就是人为地改变不断陷入僵局、不再适应新思想的语言。而现在,无论与格诺的有意为之有无关系,新语言在新技术——格诺也是很迷恋新技术的!——的推动下,真的无可阻挡地到来了。这或许也算是文学对未来的小小预言?

格诺的最后一个悖论却为译者——格诺本人也是一个出色的译者——设置下了不可克服的圈套:惟其无穷延展的地理和历史的空阔,才将译者禁锢于形式和游戏的方寸牢笼之间。这就是为什么格诺去世已经40多年,中国的翻译大潮也已经过去了一波又一波,可是格诺的作品却罕见汉译——倘若我们不把创造性的仿作看作是翻译。3年前,当我宣告自己准备翻译《风格练习》的时候,我在同行的眼里看到的多是同情与祝福。如何翻译一部写作内容就是语言本身的作品呢?3年里,我苦苦纠结于这一问题,而始终没有下手。3年后,虽然《风格练习》在我的苦苦纠结中暂时有了个结果,作为译者,我却仿佛又回到了起点,坐上格诺的S路公共汽车,穿行完了整个巴黎,最终却迷失了方向与方位。

我只能相信,这是格诺身体力行所证明的文学的基础悖论:正因为传统与迁移的张力中撕扯而去,世界性的,未来式的书写倘若若是文本最直接的目标,那么,它的世界性和未来性可能在很长的时间里就止于此,以至于不再召唤翻译或其他形式的传播。因为作品的世界性和未来性依赖的是新的构建与生成,而不是规定。应该是格诺自己堵上了翻译的道路吧,为他所有可能的译者都施了魔法,动弹不得。

好在既然是悖论,出来挽救译者的也还是悖论本身:如果说《风格练习》,或是格诺的其他作品的某个译本终将遭遗忘,它应该还是会引发新的翻译,或者创作的冲动吧。就像《风格练习》的的确确曾经引发过埃柯的翻译和创作冲动一样。这难道不是翻译最好的结局吗?为了所有和格诺一样热爱语言的人,我愿意——这是一个译者的誓言。

(作者为翻译家、华东师范大学外语学院教授)