

俊·识

华语奇幻电影要唤醒的是对东方美的认知

由《三生三世十里桃花》看类型电影里东方景观呈现的元素缺失

杨俊蕾

邀请好莱坞技术团队，照搬西方魔幻电影的景观设计，其背后是我们的电影工业，还没有建立起适合东方玄幻的审美。

——编者

奇幻，作为影视类型的一种，近年来行销大热，根本上得益于电脑图像技术的助力。其中，奇幻结合科幻的《阿凡达》，奇幻附着于神话的《指环王》，以及奇幻内嵌于少年成长主题的“哈利·波特”系列，各自代表不同叙事维度下的技术创意端口。

对于华语奇幻电影来说，以上端口尚未呈现开启状态，反倒是结合传统更近的古装元素成为华语奇幻的主要载体，诸如《画皮》《画壁》《钟馗伏魔》《新倩女幽魂》《新白蛇传》《捉妖记》，冠以“西游”旗号的系列，以及最近争议频生的《三生三世十里桃花》（以下简称《三生三世》）。

仅仅依靠购买而来的绘景技术，却没有理解东方玄幻的创意特点，便无法在景观视像中展现出东方审美样式

和很多华语奇幻影片相似，《三生三世》在制作名单中也包含了好莱坞视觉特效团队，并在宣传文案中屡次强调技术资本的投入数据——“50位概念设计师，历时5856个小时，设计2000多幅气氛概念图，片中特效镜头2345个，后期制作时间长达15个月。”如此耗资巨大的成本缘何得不到观众的欢心？关键症结是，仅仅依靠购买而来的绘景技术，没有理解东方玄幻的创意特点，未能在景观视像中展现出东方审美样式。

奇幻类型在华语影片生产中之所以更多偏向古装的与玄幻的，或许和源于万物有灵自然观的东方思维有关，也和推重心灵感悟并统一主客体存在的东方审美特征有关。把虚拟影像制造列在现实物象之前，是奇幻电影追求的视效奇观展现。而这一表述在审美意义辨析方面，暗自贴合了东方艺术关于“虚室生白”的境界描摹，在超脱了实体物象以后的“致虚极”状态里，获取新的太虚景观，一跃而入“鸢飞戾天，鱼跃于渊”的景观幻念，获得万物并作、气韵流转的灵动感观。

这一幕隐约浮现在影片《三生三世》的若干片段，比如情节开端，上神白浅从青丘出发，赶赴龙王的海底盛筵。银幕上切换出大鱼游弋的俯瞰画面，一时间真有“逍遥游”的雍容舒缓，“北冥有鱼，其名为鲲。鲲之大，不知其几千里也……”然而这一缕美感来得惊喜，其快速消散又显得尤为怅然。接下来的画面是白浅乘上仿造水母样式的透明潜水器，不仅感受不到什么视觉美感，更加上造型怪异且无端，喋喋喋喋，没入水下，转眼画面就硬切到内景：色彩饱和，光线高亮，整体分辨率却甚低的所谓龙宫，刺眼炫目却在美感方面乏善可陈。

综观《三生三世》中的几处集中场景：地面的俊疾山、青丘狐狸洞和十里桃林；云上的天宫；水下的龙宫；以及天地混沌之间的战场，从神兽背上采神芝草的东海瀛洲，天神和鬼族最后激战的若水之滨。这些场景单看名目变幻似乎很热闹，似乎包含着特有的东方传奇旨趣，但具体表现在电影正片中，却多为视角窄小的浮泛构型。从3D效果来衡量，缺乏纵深延展的景深感；从影片叙事情节来看，场次景观之间不曾铺垫出可供观众联想的有效关联；而从整体的视效技术来看，片中的电脑绘景还滞留在环境建模的低技术阶段。

低阶技术的一个主要表征是，电影中的景观空间尚未从“噱头凸显”发展到侧重空间调度的“深度美学”，更没有做到合理而创新地使用视差特效技术，未能将观众的视角体验容纳到成片里。定位为粉丝经济的《三生三世》因此失去了它赖以存身牟利的最后一块依傍，生硬切换且构造潦草的景观板块，成为反噬偶像艺人的背景异己力量。即便是铁杆忠粉也无法理解两个极端段落——一是在青丘狐狸洞里，男主角用绸带体操的后期特效为女主角做拉面的质疑，如今针对他在《我们的爱》和《守卫者-浮出水面》中的表演，又有不少人认为剧中的角色实在不适合他。

由此产生的一个话题是：演员经常演同一种类型的角色，到底好不好？

仍然以靳东为例。似乎自《伪装者》的明楼开始，他就一直在重复着类似的荧屏形象：不苟言笑、沉稳、具有较强男性气场，大多数时候处于一种处变不惊的零度状态。无论是地下党或是老板、医生，都是带有一种压倒性气质的“大男人”形象（贺涵也许略有不同），靳东主演的电视剧《我们的爱》和《守卫者-浮出水面》，并没有像人们之前以为的那样引起广泛关注和热议。考虑到靳东前段时间在荧幕内外的大红大紫，这多少有些令人意外。

而更耐人寻味的，是两部剧播出之后观众对靳东的评价。在此之前，靳东“霸屏”的同时，其扮演的角色也受到“越来越雷同”的质疑，如今针对他在《我们的爱》和《守卫者-浮出水面》中的表演，又有不少人认为剧中的角色实在不适合他。

由此产生的一个话题是：演员经常演同一种类型的角色，到底好不好？

仍然以靳东为例。似乎自《伪装者》的明楼开始，他就一直在重复着类似的荧屏形象：不苟言笑、沉稳、具有较强男性气场，大多数时候处于一种处变不惊的零度状态。无论是地下党或是老板、医生，都是带有一种压倒性气质的“大男人”形象（贺涵也许略有不同），靳东主演的电视剧《我们的爱》和《守卫者-浮出水面》，并没有像人们之前以为的那样引起广泛关注和热议。考虑到靳东前段时间在荧幕内外的大红大紫，这多少有些令人意外。

而更耐人寻味的，是两部剧播出之后观众对靳东的评价。在此之前，靳东“霸屏”的同时，其扮演的角色也受到“越来越雷同”的质疑，如今针对他在《我们的爱》和《守卫者-浮出水面》中的表演，又有不少人认为剧中的角色实在不适合他。

脱离此前华语古装大片的外观影响和表现套路，发掘东方灵动思维的重要性，将东方古典美学传统融入技术创意灵感，显得尤为紧迫

大起大落的视效跌宕不单单是《三生三世》饱受吐槽的技术弱项，也是这一类型的华语古装奇幻影片面对的共同问题：影片中的实地取景或电脑绘景，如何实现东方美感的传达？当奇幻情节需要特效的时候，原生创意如何结合传统文化资源得到有效的激发？

曾经有调侃说：华语古装片的导演是不是还兼职导游？总在片中推出新的风景美地，比如《无极》之于碧洁天池，《满城尽带黄金甲》之于武陵天坑，《三枪拍案惊奇》之于丹霞地貌，以及《三生三世》之于恩施大峡谷等等。其中的潜台词恰在批评，本应分担环境叙事功能的风景区在影像采集层面过于偏重外观的美，在景物使用过程中又太过于纠集密实，犹如舞台背景，好看却固定，有失灵动，原生于华夏大地的实地景观未能有效增加影片的东方意韵。

究其原因在于，作为影片环境景观的两种构建方式，无论是在拍摄过程中的实地取景，还是用电脑绘景技术添置的后期环境建模，如果在影片结构中不能真正促成人物在特有环境中的魅力行为，不能真的与情节走向产生必然关联，它们的使用就会导致艺术上的错误。直接购买现成的环境建模技术，往往只仿制，甚至复制了某些常规奇幻景观，缺少东方审美特征。虽然极致虚幻，空间的特征与多个空间的彼此关联却空洞而混乱。而那些实有其地，甚至是耗费周章特意建造而成的实际景观，又存

争鸣

经常演同一种类型的角色对演员到底好不好？

独孤岛主

“自我复制”并非演员的“原罪”，而是明星在影视资本运作中的“功能地位”使然。



▲《温州一家人》剧照。走红之前的靳东荧屏形象相对多元，他在《温州一家人》《少年大钦差》《闯关东》中的角色形象始终处于变化状态，形成了一定的梯度。

但是自《伪装者》开始，他似乎开始重复类似的荧屏形象：不苟言笑、沉稳、具有较强男性气场，大多数时候处于一种处变不惊的“零度状态”。

与其大红大紫之前参与的诸多电视剧中的多元角色——比如《少年大钦差》《闯关东》及《温州一家人》等——有一定距离。可以说，逐渐成名后的靳东，确实在表演形态上渐趋单一，这同其阅历、背景有关，但又关系不大。

实际上，演员在一个相对顺利的表演生涯阶段，或者说成为明星之后，出演相对同质化的角色，是自有明星制度以来就存在的现象，并非某一个人的个人经验使然。埃德加·莫兰在《电影明星们——明星崇拜的神话》里相当明确地说明：“明星之所以是明星，是因为电影技术推动并刺激了投射-认同效应，当这种效应聚焦于人们见过的世界上最感人的事物——一张美丽的面孔——时，它能发挥最大的作用，即神话作用”。由好莱坞肇始的电影明星制度正是以明星个人魅力（无论是其真实的或是经过改装的）取代影片中角色个人特性为基础来完成观众对某一演员的热情而维系

的。无论是大公司垄断的早期好莱坞，抑或今日资本扎堆的影视市场，其实都是以“演员”的“明星效应”作为最终的商业利益最大化的。影史上耳熟能详的明星式演员比如卓别林、约翰·韦恩等，表演的个人风格鲜明，较同时代人为高，但本质上还是在与自己作斗争。1950年代以降，好莱坞著名的方法派演员比如马龙·白兰度或达斯汀·霍夫曼在一定意义上突破了银幕形象单一化，将更多属于表演本身的技巧性融入到作为最大众的电影传媒呈现中。但有一个不容忽视的因素是，彼时旧好莱坞的整合式制片厂体制的渐入下坡，致令美国电影的多元尝试愈演愈烈，而在对抗电视等新兴媒介的过程中，事实上又突出了电影明星在新的电影创作方法中的地位，更能适应多元化表演形态的演员成为新时代的明星。马龙·白兰度到明星生涯的晚期，其一生的表演经验被证明是极尽多元化的，并未框定在某种固定角色型形中。

物的实际行动路径，将人间和水府两处景观真正加以关联，使后者的奇幻展现成为人间真情的拯救与寄托。

景随人行，奇幻景观需要充分的人物行动逻辑才能升级成为影像叙事的环境，而不单单是炫技或溢美的背景绘制。如何将东方艺术中的虚灵一面，溶入虚拟技术制造奇幻影像的电影趋势？中国传统资源中的无数传奇，正在翘首以盼再现的奇观。

（作者为复旦大学中文系教授、博士生导师）

如果以华语影视世界的历史来考量，中国内地的明星生态，某种程度上是在复制黄金时代的香港电影。自二战以降，香港电影演员的明星化谱系，其实是由相当粗放的“粤剧—上海电影班底—粤语市民草根—训练班演员”的脉络发展组成的，及至上世纪80年代，以周润发、许冠杰、梅艳芳等为代表的一批真正意义上的现代化明星，呈现的娱乐逻辑是最直截了当的角色形象自我复制。周润发黄金时期塑造最多的角色无外乎插科打诨、玩世不恭的公子哥以及情义坚固的悲情英雄，前者以《八星报喜》为代表，后者以《英雄本色》为基准。以此为典型，构成了香港电影工业造星机制的重要环节。晚于香港发展起来的内地影视明星工业，在今日某种程度上仍在重复这样的机制，而以整个内地工业资本规模的庞大，很可能会将此最直有效的模式延续相当长时间。

靳东只是在2017年的当下的一个案例而已。从过去强调表演的专业性到今日颜值为王的时代，对大部分影视演员来说，不可避免面对对自己的挑战，这是任何表演教育背景的演员在成为“明星”前后必经的一环——一旦成为“明星”，就意味着有更多量身定制的作品接踵而来，成为一种近乎于“类型化”的存在，承载观众更多的预设与期待。可以说，自我复制并非演员的原罪，实乃明星在影视资本运作中的功能地位使然。

然而任何流量都有窗口期，观众的心是善变的。如果一味顺应观众的类型化期待，接演大量雷同的角色，观众产生审美疲劳是早晚的事。有追求的演员会看到这一点，坚持通过话剧舞台体验不同角色，拓宽自己的戏路。毕竟，相比之下，话剧舞台较少被明星光芒所束缚，这也是不同媒介的传播力使然。同样是出演《我的前半生》，袁泉的表现之所以亮眼，甚至被视作个人表演生涯中的里程碑，也是得益于她一直以来在话剧舞台上的角色塑形，相对于影视表演，要来得更为鲜明；而靳东念念不忘的话剧舞台经验，也可以看作是对影视剧角色塑造单一性及其资本惯性的一种隐约的感受抒发。

所以，从长远来看，更多地琢磨表演本身，更多地呈现表演形态，应该是今天每一个演员要做的功课。

（作者为戏剧表演学博士、影评人）