

上海文艺评论专项基金特约刊登

这些先天不足的“超凡躯体” 只是资本乐于打造的产品形式

——评电影《复仇者联盟3》



姜振宇

在他们的“宇宙”里，科幻已成为不可承受之重。

与《头号玩家》一样，《复仇者联盟3》的整个叙事框架，建立在对此前一系列电影的回溯之上。在《头号玩家》当中，影片的观点局限于视觉特效和数百个大大小小的“彩蛋”，并且以此来遮蔽叙事结构和尴尬的价值导向。在观影的过程中，观众实际上是被自己对于过去三四十年来诸多流行文化产品的既有认知所感动，这种感动更多地发生在影迷的“中二”年代。同时，作为一种流行消费产品的科幻电影，同样是在不断地唤起那个存续了数十年的亚文化传统。

至于《复仇者联盟3》，它其实无法成为单独一部具有结构完整性的“电影”。观众必须把它放在整个“漫威宇宙”当中，才能达成对诸多画面和情节的有效理解。与《头号玩家》相比，尽管有着横亘大半个世纪的漫画作为背书，漫威仍然花费了十年光阴，自己打造出了一个亚文化圈子，其对手DC虽然稍微迟了一些，但其逻辑相差并不太远。

尽管一直被视作科幻片，但对于今天的观众来说，“科幻”主要是以一种被泛化的元素在这些影片中存在。

美国的超级英雄漫画诞生于20世纪三四十年代，当时也正是整个科幻传统逐渐形成的时代。漫威和DC在初创之时，还并未找准自身的定位（DC本就是“侦探漫画”一词的英文缩写），但很快就集体汇入了科幻的庞杂传统当中：脚本写作者和漫画家不仅能够对科幻传统当中充分地释放其想象力，而且也给了虚构作品与现实之间的联系留下了空间。作为一种较小说更为年轻的艺术形式，超级英雄漫画很快在当时的科幻亚文化当中占据了极为重要的位置。

围绕着当时的诸多小说和漫画杂志，科幻作者、读者们都乐于不断地回到历史当中去发掘这一文化类型的源头。他们最显著的特征有两个，其一是从不满足于享受当下活跃的资金和产品，而是强调一个漫长传统的

存在，并且乐于主动去与所谓的“经典”保持联系。对于他们来说，观看《月球旅行记》《2001太空漫游》和《这个男人来自地球》之类的影片，是带有强烈仪式感和身份认同感的活动。其二是不满足于单向度的产品灌输，并进而表现出一种强烈的二次创作冲动。在绝大部分时候，科幻作者首先必然是一个科幻迷；而当你成为一个“硬核”的科幻迷，其实就与科幻作者相距不远了。

由此可见，科幻是最强调其“家族相似性”的亚文化传统之一，而科幻迷或许也是世界上最热衷于从作者作品中挑“硬伤”的读者群体。这些特征的直接后果，必然会导致科幻文化的精英化和圈子化；这显然是好莱坞的资本所力图排斥和避免的。

漫威和DC在转向影视产业的时候，实际完成的事情，就是将他们的受众，集体圈定在一个相对浅薄的流行文化场域当中，相对易于理解，也易于传播。所以我们会发现《复仇者联盟》的推广宣传，其实遵循的已经是粉丝文化的逻辑。观众所注目的对象，早已不是思想实验、逻辑推演和星辰大海。在影片之内是套路化的好莱坞剧情和不断出现以至于开始显得尴尬的彩蛋，在影片之外则是一小撮演员的人设和八卦，他们共同攫取了观众有限的注意力时间。

在这个逻辑当中，电影作品本身的重要性便趋于下降。人物的发展，情节的衔接，往往在所谓的“宇宙”当中就已经注定，电影不过恰好是资本乐于采纳的产品形式而已。这些影片能够存在，仅仅是因为它们能够推进整个系列的具体情节——于是电影便开始成为类似于网文的一次性消费品，简单的“剧透”就能影响观众的体验。理所当然，这种情况并不能让粉丝们满意。于是围绕着电影在大众媒介上衍生而出的各类新闻报道、访谈、周边活动，成为了粉丝们进行猎奇式二次创作的有效素材。也正是利用粉丝自发对这些核心影视作品之“残留

物”进行的二次创作，才使得影片维持住了粉丝文化的热度。这个过程我们在《星舰迷航》和《星球大战》身上都已然目睹，《复仇者联盟》则将其推广到了全世界。

所以我们并不意外，尽管《复仇者联盟》和DC的“正义联盟”在全球范围攫取了大量粉丝，但其中似乎没有哪一部令人惊艳的作品。甚至在“超级英雄”这个日渐膨胀的子类型当中，真正值得一提也不过是《蜘蛛侠2》（2004）、《蝙蝠侠：黑暗骑士》（2008）、《守望者》（2009）等寥寥几部。而他们最大的共同特征，恰恰都是因为导演发现了这些超级英雄身上最日常、最不像英雄的侧面。《蜘蛛侠2》更像是青春成长电影，《黑暗骑士》即使刨去环绕在“蝙蝠侠”之上的陈旧故事也仍然成立，至于《守望者》固然可以视为这一类型的真正上限，但它正像金庸的《鹿鼎记》一样，从其漫画原本的诞生之日起，就是以“反套路”作为其最鲜明的特征。这一判断也可以向着同类题材的剧集推演，在近年来的作品当中，其佼佼者如《夜魔侠》（第一季）、《杰西卡·琼斯》（第二季）、《特工卡特》（第二季）等，最精彩之处也几乎都是在“超级英雄”的题材范围之外。

问题在于，作为科幻电影，它们的比较对象是《2001太空漫游》《索拉里斯星》甚至《大都会》，或者《银翼杀手》《黑客帝国》和《第九区》，再不济也是《千钧一发》《盗梦空间》和《黑镜》的时候，这些美式“超级英雄”们就开始呈现出超凡躯体的先天不足和速朽本质了。卡梅隆半是嘲讽半是无奈地说：“除了雄性激素过高，没有家庭的男人们花两个小时拼死冒险顺便摧毁城市之外，还有其它故事可以说”。这里的“其它故事”，指向的正是突破市场局限，日趋经典化的科幻影视作品。在这个意义上，科幻是作为一种越来越呈现出其重要性的文化现象存在。

在现代社会中，科技发展对人类内在精神和外部组织形式的影响，在今天日益显得重要。科幻是最早也最深入地思考这一问题的亚文化类型，而科幻电影则乐于展示为科技所充分拓展之后的世界观和想象力。但是，很显然，在这样“超级英雄”的“宇宙”里，这实在是不可承受之重。

（作者为北京师范大学科幻专业在读博士生）

看台

令我折服的艺术史依弘

——“梅尚程荀史依弘”观后

李健鸣

表演者在短短的一分钟内，就把她要塑造的角色生动地展现在观众面前。史依弘对这四个迥然不同的女子的塑造，让我领教了京剧基本功“唱念做打”的表现力，而这种表现力在史依弘身上呈现出来的是“千锤百炼”的形态。

五月初，极幸运地从友人那里得到了“梅尚程荀史依弘”的戏票，不仅欣赏到了一流的表演，感受到了心的激荡，而且还引起了我对艺术欣赏的很多联想。这样的享受就我而言只能用奢侈两字来形容。

我虽然是非戏迷，但史依弘先生对四个女性人物的演绎和塑造，真的是让我心服口服。我当然也没有能力像那些资深戏迷那样出于常年的经验，对某一个唱段和某一个身段发表自己的看法，但多年关注并参与话剧实践的我，看史依弘的表演不仅产生了某种自恋自醉的感觉，而且确实让我对京剧有了一种新的全新的认识，真的是把她带入了艺术的一块新宝地，感激之情可谓难以言表。

史依弘这次演绎四个完全不同的女性角色：梅派的“女起解”里的苏三，尚派的“昭君出塞”里的王昭君，荀派的“金玉奴”中的金玉奴和程派的“春闺梦”里的张氏。这四个角色出身背景不同，所遇到的困境也不同，史依弘首先是以她的亮相把这一“不同”非常准确地表现了出来。在“女起解”里，苏三微微地把肩膀垂了下来，犹犹豫豫地走上台，让人生怜；而王昭君则腰板挺得笔直，英气十足，有一种势不可挡的架势。金玉奴则完全以少女样亮相，全身散发青春的气息，顿时让我想起了朱丽叶。史依弘扮演的张氏一出现就让观众感到少妇身上的“贵人”相，加上少许淡淡的优雅和伤感。可以说表演者在短短的一分钟内，就把她要塑造的角色生动地展现在观众面前，显示了她的炉火纯青的功力。

接下来，她开始通过形体和演唱把角色鲜明地立在舞台上，最让我印象深刻的是她奇妙的台步以及她美妙的身体语言。在“女起解”里，她的复杂的内心活动完全是通过直径两米左右的空室内，靠她的双脚一步步地走出来的。她走步的姿态马上让人感到她不利落的处境，但她的四肢还露出某种“风尘女子”的韵味，认干爹的那场戏不仅让人

感到她为人的机智，她和干爹的一问一答也显露出她的直率和真性情。通过这段出色的表演，观众看到了她对自己任意被摆布的命运的无奈和尴尬。而“昭君出塞”半个小时的表演则是让全场的观众激动起来，昭君和马夫的互动，特别是昭君对故土的眷恋让我流泪。史依弘以她出色的身段表演表现了这个角色内心的愤怒、遗憾和深深的情意。正是她的这段表演把昭君充满内疚的内心活动变成了强大的张力，掀起了观众的内心澎湃。在“金玉奴”里，她几乎是用小跑的节奏，揭示了少女的初恋之情，她的飞快的脚步让我感到某种飞的感觉，某种似乎不能自控的感觉，从而暴露了她活跃内心，暴露了少女对爱情的期盼。在“春闺梦”中，她用极其简洁和克制的形体，表现了一个少妇的思念之情。最让我难忘的是张氏找两个邻居打听丈夫消息的情景。她似乎一动也不动地站着，但观众能感到她的尴尬和失望。当她告知了王家的丈夫回来时，还多少流露出嫉妒的感受。梦中的表演也似乎带有某种仙气，可惜用了烟雾，对观众的欣赏多少有点妨碍。史依弘对这四个迥然不同的女子的塑造，让我领教了京剧基本功“唱念做打”的表现力，而这种表现力在史依弘身上呈现出来的是“千锤百炼”的形态。

看完史依弘的表演，这几天我一直在琢磨，1935年布莱希特在莫斯科观看了梅兰芳的表演后，会想些什么呢？布莱希特在上世纪二三十年开始搞戏剧的时候，面对的是自然主义戏剧，他无法忍受实而又实的舞台，也无法看到观众看戏时的被动状态。在他接触到马克思主义的思想以后，他希望自己能创造出一种辩证戏剧，一种从剧作到表演形式都全新的戏剧，他希望的戏剧不是要呈现世界，而是要能改造世界。他希望观众到剧场既享受娱乐，又得到思考，而思考本身就是愉悦，这样的思想也受到马克思主义的影响。在表演艺术方面，布莱希特提出了间

离效果的理论，简单地来说，就是要让组成戏剧的各种方面（舞台布景，音乐，表演，当然还有剧作）产生间离效果，从而使观众能主动地评判，主动地思考。我可以想象，当时正在创造辩证戏剧的布莱希特，看到梅兰芳的演出时，首先就会被空空的舞台所惊呆了，一个几乎没有道具的舞台全靠演员的手势出了门、道路、原野、高山，出现一个又一个不同的空间。在京剧里，演员可以直接与观众说话，可以跳出跳进，角色和演员有时是一体，有时又是明显地各司其职，所有这些艺术手段证实了他的间离效果的理论，也让他看到这一理论实践的可能性。可以说是中国京剧艺术给他的这个戏剧大师进一步打开了想象的思路，并让他念念不忘。可惜中国话剧院在很长一段时间内，并没有珍惜自己的看家宝，而是表现了某种居高临下的态度。纵使我参与话剧的几十年，只有黄佐临先生明白了布莱希特戏剧的意义，并努力想在中国话剧里加入写意的成分。

今天，布莱希特的很多做法已经在舞台上屡见不鲜，话剧也早已打破斯坦尼的一统世界，但话剧人对中国戏曲的学习真是远远不够，反过来，中国戏曲还自觉不自觉地借鉴自然主义话剧，甚至扔掉自己的传统，例如舞台布景。史依弘那场演出的舞台布景，在我看来就是完全不起作用，而且其审美完全与演出传递的审美严重不符。

看完演出，我真觉得要好好珍惜像史依弘那样的艺术家，因为他们保留了我国京剧最完美的作品，而且我们大需要他们为未来培育出更多的名角，这样的任务可真是无比艰巨。就我个人来说，我希望史依弘在展示经典的同时，还可以演一些古希腊或其他的世界名著，我相信，她一定会走上世界舞台。艺术家是伟大的，艺术亦如此，因为艺术的魅力就在于当你已经深入人世的时候，还在想着那唯美的地方……

（作者为知名翻译家、剧作家）

书问道

方园

——评唐颖长篇小说《家肴》

弄堂里的上海人身上， 有最本土的中国文化精髓

得远远的，好像是很没良心地拗断了亲情，最后他们又都回到元英身边，表达他们的感恩之情，让元英的期待没有落空。

唐颖笔下的人物是现实的，却也追求浪漫，但是一旦安全感受到威胁，就像小说里的姚琴晓，一点点风吹草动，她便快速离开了与元英刚刚缔结的相濡以沫；他们是细心琢磨，她期待的是来自于亲人同等的回报。“良心”是小说中出现频率很高的一个词，不光是元英、宝珠和阿馨，还有哪怕是被认为最没有良心的元鸿，都是几近本能地用良心责人责己的。他们的下一代，容容容容芸芸姐妹们，虽然面对自我实现被反复强调的新潮流，虽然面对亲戚间社会小结构的逐渐解体，却也一面倍感讲良心带来的约束甚至是压抑，想要冲破约定俗成的藩篱，寻求自己的生活之路，一面仍然接受了父母辈的观念，互相善待，有恩报恩，追求着良心的安宁。这大概也是作家本人的纠结了。她让睿智者们跑

（作者为旅美学者，《家肴》刊发于2018年第三期《收获》杂志）



“梅尚程荀史依弘”演出剧照合成。由演出方供图。