

《碟中谍6：全面瓦解》能成为这个系列里最出色的一部，因为——

它疏远了时尚酷炫风 找回了动作片的硬度

杜庆春

男主角伊桑·亨特肩负“不可能的使命”时，观众更多感受到他和女性之间的对视，这种对视超越了演员汤姆·克鲁斯作为超级明星的男性魅力。伊桑·亨特成了一位现代的角色斗士，为情感而搏斗——一个古典的主题和一个古典的人物就此诞生了。

谍战动作片作为一个类型，最成功的是007系列。《碟中谍》系列拍到第六部，也很经典。007这个品牌是很古老的，很多概念来自主角的酷炫装备，以及007这个角色被赋予的老派英伦魅力。新生代的“英式特工”是《王牌特工》，这个系列讲究时尚的品相和漫画式的动作场面，受众定位在更年青的一代。《碟中谍》的地位处在两者之间，这个片名直译是“不可能完成的任务”，这是整个系列的核心概念——给主人公设无解之局，每部电影的核心任务是构建困境，在特定的戏剧困境中挑战动作场面的难度。谍战戏里还有一个比较出名的系列是《谍影重重》，它不以动作类型片胜出，倾向文戏和心理悬念。

梳理一下谍战动作片类型的背景，这样就可以知道影片《碟中谍6：全面瓦解》为什么会成为谍战动作片里相当成功的一部，也是“碟中谍”系列里最美的一部。

《碟中谍6》的特别之处在于它充满古典气息。在谍战动作片中，门德斯导演的两部007确实是反套路的，《大破天幕危机》和《幽灵党》的剧作核心都非常文艺，偏向精神分析。这部《碟中谍6》的古典气息，则不是来自文艺感，而在于主题的选择，以及整部影片的视听风格建立在古典的电影美学上。

谍战片的反派形象构建维系着主题的确立。《碟中谍6》的反派和门德斯导演的第一部007之《大破天幕危机》很像，他们来自于特工组织内部，内部成员的叛逃造成了危机。导演门德斯关注的是特工的自我与身份的问题，借用谍战危机把“心理困境”这个西方戏剧的母题给外化了。而《碟中谍6》没有这么文艺，也没有这么“幽暗”，这是一个很简单的妒忌与复仇的故事。一个叛徒的妒忌与复仇，这个主题既古典，也通俗。

片中设计的“核武危机”是一种很陈旧的危机，这些年的大众娱乐电影已经不屑于讨论“核危机”了。《碟中谍6》的“推陈出新”在于，一方面反派的根本动机不在于用“核”制造大规模的灾难，他只想让主角受难；另一方面意味深长的是，剧中核武器威胁的南亚的这片高原不同于巴黎、伦敦或纽约等任何一个西方的都市要塞，对于西方观众而言，很难产生自身的代入感。

真正作用于观众情感的主题是反派在个体层面针对伊桑·亨特的、歇斯底里的复仇。核弹是虚张声势的道具，反派真正的打击实施在情感的维度，他要让亨特眼睁睁看着他的前妻与爱人——也就是他唯一动过真情的女人——在他面前惨死。这样，在亨特肩负“不可能的使命”时，观众更多感受到的是他和女性之间的对视，这种对视中流淌着两性之间平等的、且互为分担的爱和责任，这种对视超越了007系列的框架，也超越了演员汤姆·克鲁斯作为超级明星的男性魅力。伊桑·亨特成了一位现代的角色斗士，为情感而搏斗。这样一个古典的主题和一个古典的人物就在《碟中谍6》中诞生了。

这一切的选择还不能保证影片的成功，如何在动作场面的创作中制造震撼观众的视听效果才是最终获取认可的保证。继主题、人物和戏剧构建之后，影片《碟中谍6》的视听呈现也选择“回到古典”。这部实景拍摄的动作片并没有放弃CG特效，但CG技术全方位地服务于影片的古典气质——从空间呈现到动作奇观的表达都是古典的。

出现在影片中的戏剧空间几乎全是古典主义的，导演对巴黎和伦敦市景的选择都是“古典”的那一面，亨特追逐反派的那场戏里固然出现了玻璃幕墙，但那是一闪而过、毫不引人注意的背景，甚至于伦敦泰特现代美术馆的出境也显得是“功能性”的，只是为了借用巴特西发电厂那根著名的大烟囱当直升机的起降点。随着剧情发展，内景戏份都发生在古典建筑的场合中，人物处在大量弧线穹顶和方型立柱分割的空间里，布光、特写和低机位的摄影制造了漂浮不定的光影，这些使得影片的质感和当下电子信息社会的质地拉开了距离。

此外，《碟中谍6》中汽车追逐、摩托车追逐和人物狂奔的场面也是构建古典气质的关键。片中运动场面的核心呈现方式就是“让塑像在空中运动”——人物的姿态定格成静态的造型，表情是凝固的，目光是坚定的，剪辑点在组织运动画面时，制造出“人体塑像在空中位移”的视觉韵律，最明显的就是巴黎街头的那场摩托车追逐大戏。同时，这部电影的声音处理用了一种极端的方式，在动作戏份激烈的段落中，取消常规的配乐，音轨上的全部声音是车辆的噪音，噪音和流动的画面共同创造了一种沉默感——这些段落都是完全无台词的，在视觉美学层面，它们是高度默片化的。

影片的开场是一场堪称炫酷的跳伞戏，这部分的内容确实是借助电影的技术成就达成了奇观场面。然而此后，导演对室内戏份和城市追逐段落的呈现，让这部电影拥有了一种不可抵御的古典感和力量感。这个系列的前几部作品在很大程度上是靠技术创新来构建奇观的，比如《碟中谍4》里的飞越迪拜塔，相比之下，回归古典的电影语言、用老派的修辞制造影像的力量感，这更为考验创作者的艺术史和电影技法史的双重功底。

《碟中谍6》让观众看到当下主流娱乐电影的另一种品相，创作者一改时髦的快速剪辑造成的流动感，而是回归了古典的秩序，追求摄影和剪辑、戏剧场面和动作场面在有效组织中产生的力量感，让影像呼吸的节拍如其所是地出现。这是以古典性对抗影像制造中因为电子气、数码气和快速剪辑带来的“漂浮感”。正是因为这样，《碟中谍6》在疏远时尚酷炫风的同时，找回了动作片的“硬度”。这也提醒我们，电影技术的发展并不意味着抛弃古典美学，在CG电影时代，有必要不断地寻找和探索电影视听力量的平衡点，选择古典和现代更为高度融合的电影美学。

(作者为北京电影学院教授)

电影技术飞快发展的当下，娱乐电影的视听表达无止境地追求更酷更炫。在这样的背景下，电影的古典美学只能是电影史的素材么？新近上映的《碟中谍6：全面瓦解》可能给出了截然相反的回答。影片用古典主义的主题、人物和戏剧设置，以及古典主义的视听语言，塑造技术发达时代娱乐电影的另一种质感。它让人信服，在技术狂飙的同时，古典的技艺仍然是电影工业的基石。

这让人联想到“查理·卓别林：卓眼视界”开展以来，不断有观众被展览中循环放映的卓别林电影吸引，那些本该成为影像文献的作品依然像刚诞生那样鲜活。

本期刊出的这两篇文章，分别从“新”和“旧”的立场，思考电影古典美学的意义。

——编者



经典重访

卓别林和他的喜剧不会过时

——从“查理·卓别林：卓眼视界”大型回顾展说起

卫西谛

正在余德耀美术馆举行的“查理·卓别林：卓眼视界”大型回顾展，又一次让人们认识到，少有电影制作人像卓别林一样，作品能够直达人现实处境的核心。坐在美术馆里看着他的作品循环放映，我们意识到，他留下的经典场景浓缩了20世纪的状态。他超越了他的时代，不断被后人召唤，重新思考我们身处的世界。

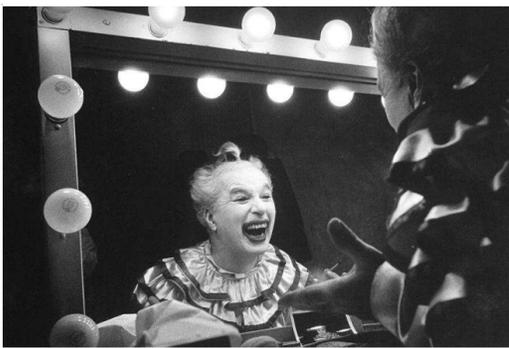
喜剧是容易过时的。语言受限于时代，很多被称之为“梗”的桥段，隔代观众就很难感受到了。

但是，伟大的喜剧不会过时，这是我在卓别林身上深刻体会到的。

拍穷人的导演千万，但真正挨过饿的人只有卓别林。所以，这些笑料背后是彻底的伤感，它们真的很好笑，但是同时又让人难过。

卓别林在1920年代是世界上最有名的人。半个多世纪后，他还以各种形式还魂于我们所看到的电视节目里。我是看着各种冒牌卓别林长大的，1980年代的小品演员、魔术师，以及各种杂耍艺人，都喜欢穿一套不合身的礼服、戴顶礼帽、粘一撮假胡子、拿根拐杖、走八字步上台。这让我在很长一段时间里，有些抗拒看他的电影，因为被电视节目里拙劣的模仿败坏了胃口。

直到几年前的某个晚上，我第一次完整地看《城市之光》，结果泪流满面。很少有人能将喜感和伤感融合得如此巧妙，最后让伟大的同情心化为诗意。后来，我大概花了一个月时间，从他早期的喜剧短片、从《寻子遇仙记》开始一直看到晚期的《凡杜尔先生》和《舞台生涯》。



按时序看卓别林的作品，从他早期的《寻子遇仙记》和《淘金记》(左图)开始一直看到晚期的《凡杜尔先生》和《舞台生涯》(上图)。可以看到他塑造的流浪汉形象成型、成名，然后这位伟大的创作者又想要摆脱自己创造的人物，他逐渐潦倒、落寞，甚至不惜在银幕上消灭那个流浪汉。

毕，我们知道这也是梦醒时分。

在卓别林的电影里，卑微与甜蜜、残酷与浪漫，总是双生双伴，很难把它们互相剥离开来，就像人生中的悲欣交织同样难以剥离。卓别林传递了这些看似相悖的感受，让我们发笑，也让我们产生深深地怜悯。

似乎任何场合，只要卓别林经过，他就能创造精彩的喜剧场景。他能让我们笑，也能让我们产生怜悯之心。

有人根据“荒岛书单”，衍生出“荒岛影单”。如果你有一天，独自一人置身大海中的荒岛，你希望有哪几本书来陪伴你度过余生？把书换成电影，其实并不合适，因为在荒岛上，没有电，哪来的电影。但无论如何，假设这座荒岛上有一座电影院，那么我希望看到《城市之光》。

它不像《摩登时代》或《大独裁者》那样具有批判性，这是一部在欢乐的时候带来更多幸福、在失落的时候制造抚慰的了不起的电影。

《城市之光》是默片，卓别林亲自为之谱写了配乐。有很多伟大的电影，会让人惊叹、回味，时过境迁以后还记得它们，《城市之光》就是这样。每一次重看这部作品，我都能像第一次看到那样被触动，尤其是影片的结尾，有着金子般的良善，也有着春风春雨般的诗意。

《城市之光》的开场是在一座城市广场，一群达官贵人正向大众揭幕一座雕像，这座雕像象征着“城市的文明与荣耀”。当幕布落下，卓别林扮演的流浪汉正躺在这座雕像上。大众看到了“这座城市的文明与荣耀”的反面——卓别林衣冠不整，以至于他的绅士般的礼节加剧了滑稽感。

这是一个公众和显贵不愿意看见的人物，他的贫穷和遭遇，都像是对影片里这座城市光鲜表面的嘲讽。卓别林将大都会和个体之间的反差，用高超的喜剧手法包裹起来，片中的情节和细节无论看过多少遍，仍然能让人自然而然地笑出来。

这个流浪汉为得到盲眼卖花女的倾心，装扮成百万富翁；为给她治眼疾筹钱，去打拳、去打拳，最后不惜锒铛入狱。中间发生的故事，充满了贫富之差而产生的笑料。似乎任何场合，只要卓别林经过，他就能创造精彩的喜剧场景。卓别林能让我们笑，也能让我们产生怜悯之心。

当电影即将结束，流浪汉变得更落魄了。原先的衣冠不整，变成了衣衫褴褛，连同样混迹街头的小子们都嘲笑他、戏弄他。而他所热恋、不惜为之入狱的卖花女，因他的救助已经治好眼疾，眼睛明亮地坐在自己开办的漂亮花店里。

这时候摄影机被安排在街上，它替观众看着流浪汉被人捉弄，同时让观众看见卖花女坐在橱窗里、面带善意的笑着看他被人捉弄——她从来没有见过这个恩人、这个深爱她的人，在她心里一直以为他应该是百万富翁。接着，这个流浪汉从垃圾里捡起一朵花，就像影片最初他在街头从卖花女的手上接过来的那朵花，然后他回过了头，看到了橱窗里的女孩。

镜头切过，摄影机放在了花店里。我们看到流浪汉怔怔望向了卖花女，手里的花朵掉落，脸上却绽放出温柔的笑容。女孩以为他要讨钱，他摇头，女孩又以为他要讨钱，就给他。手掌与手掌相触碰，卖花女认出了流浪汉。

她问：“是你？”他点点头，“你现在能看见了？”她握着她的手，“是的，我现在能看见了。”

字幕卡上就这两三句话，他们执手相望，眼中尽是爱意。在这悲欣交集的瞬间，电影戛然而止，近乎于诗。

影评人罗杰·艾伯特在《伟大的电影》里提到他亲眼见过这部影片的迷人与感染人的魅力——“我在1972年威尼斯国际电影节上亲眼见证了卓别林的艺术所具备的普遍号召力，那是我作为影迷最宝贵的经历之一。那一届电影节放映了卓别林的全部作品。一天晚上，圣马可广场熄了灯，大银幕上放映着《城市之光》。当卖花女认出流浪汉时，我听见周围响起一片唏嘘之声，整个广场人人含泪。随后屏幕暗了下来，广场一片漆黑，只见聚光灯打出一条光柱，照亮广场上方的一座阳台。查理·卓别林走上阳台，向人群鞠躬致敬，台下欢呼声震耳欲聋，我这辈子都很少见到那样热烈的场面。”

这样的热烈，是因为《城市之光》不止于爱情，而是充满了对人间的爱。对于这部简单却伟大的电影，称颂的词语显得贫乏。像这样的电影，无论是圣马可广场上放映，还是在家里的客厅放映，都能让人错觉被放逐于孤岛，被温柔而广阔的海水包围，那一浪接着一浪的海水，宛如欢笑和不会黯淡的希望。

(作者为影评人)