

# 全媒介时代的现实题材商业电影，创作出路在哪里？

桂琳

现实题材商业电影，主要指将比较尖锐的社会问题戏剧化的商业电影创作。它不仅带来巨大的商业价值，同时也具有不可估量的社会价值。2018年《我不是药神》的叫好又叫座就生动展现了这一点。

今年暑期档已经进入尾声，出现了两个与现实题材商业电影相关并可以进行对标的现象：一是8月9日开始上映的《逆行人生》到目前为止不仅票房不理想，观众口碑也出现了很大争议；二是去年暑期档的爆款《孤注一掷》选择在8月24日重映，显然希望再去去年的票房辉煌。

单纯对比这两部商业电影的质量，《逆行人生》比《孤注一掷》还更好一点。但为什么去年《孤注一掷》能成为爆款，今年《逆行人生》就无法获得观众肯定？今年再次上映的《孤注一掷》还能票房大卖吗？这些问题背后其实隐含着一个个更深层次的问题，那就是在以网络为中心的全媒介时代，现实题材电影创作面临的巨大挑战。当然，挑战同时也是动力。创作者只有正视这些挑战，并以开阔的眼光从多种途径吸收新的创作灵感，才有可能创作出全媒介时代现实题材电影的真正佳作。

## 挑战一：电影创作如何摆脱碎片化思维控制

从《孤注一掷》来说，它最大的问题是电影创作被碎片化思维完全控制，电影艺术水准下降得比较厉害，在情节和人物创作上都存在很大问题。

从情节来说，它以碎片叙事取代连贯叙事，不仅使得剧情如MTV般浮光掠影，缺乏细节展现，更是使得该片在叙事结构上采取了一种最笨拙的顺序叙事方式，使整个电影情节有如板滞的流水账。在侦探叙事上更是出现了大量硬伤，讲得漏洞百出。很多应该构成勾连的侦破叙事都是突然断掉和突然接上，毫无逻辑可言。从人物来说，电影中的人物或工具化或扁平，直接导致观众对该片中的所有人物都缺乏深入的了解，更谈不上与他们共情。比如作为反派男二号的阿才，就几乎是完全的工具人。电影对他的身世和来历几乎全无交代，他的几次行为更是缺乏动机，只是为剧情发展服务。以上这些质量问题使得该片虽然票房很高，但观众口碑并不好，甚至被很多观众戏称为反诈宣传片。

从《孤注一掷》来看，因为全媒介时代社交媒体的发达，如今人们看电影就不仅仅只是寻求艺术和娱乐享受，还有社交需求，即通过观看电影来追逐热点和参与潮流。《孤注一掷》于是自觉追逐网络热点议题，努力通过电影与网络上的恐惧和焦虑情绪进行共振表达。其中重点表现了全媒介时代不仅深刻介入人们的日常生活，刺激人的欲念膨胀，更是让诈骗手段日益灵活和多样，造成上当受骗的人数和概率都成倍增加。该片主要采用的碎片与奇观相结合的拍摄手

法，使其更容易在网络短视频和其他社交媒体上进行传播和扩散。

与《孤注一掷》一样，《逆行人生》聚焦全媒介时代的工作状态转变，同样抓住了崭新的时代问题。无论是互联网大厂程序员高志垒，还是依托网络平台派单的外卖员们，都是全媒介时代新生产方式下的劳动者。网络、系统、算法、加速等成为劳动者不得不面对的新关键词。在这种高度强调速度和效率的生产方式之下，高志垒只能靠不断加班，甚至熬成糖尿病来应对。而被算法要求不断提速的外卖员则面临着交通事故和生命危险。影片通过不断出现的“你已经超时”“完了，你被罚款了”的机器声音，还有各种闪烁的数字来形象而真实地呈现加速的生产状态和身处其中疲惫不堪的劳动者。

但有点可惜的是，《孤注一掷》和《逆行人生》虽然有着对全媒介时代现实的一些直觉把握，但又有着各自的创作症候。这些症候也集中反映了全媒介时代的现实题材电影所面对的崭新挑战。



受电影艺术所带来的观影乐趣，所以如《孤注一掷》这样靠话题和热点带来的票房肯定无法持久。“行业调查也显示，那些通过流媒体渠道看电影频率最高的人，往往也是光临影院次数最多的人，‘流媒体’和‘影院’之间并不必然存在零和博弈。”而且全媒介时代的很多优秀电影仍然在表明，经典影片的叙事与人物塑造手法依然是很多创新性电影的重要宿主。无论是采用经典的以人物欲望作为焦点带动情节发展的剧情片创作思路，还是借用各种经典类型故事，或者学习更前卫的小众作者电影创作，都有可能创作出优秀作品。只有通过重新与优秀电影传统和资源对话，才有可能扭转如《孤注一掷》这样只重视碎片化思维，却忽视电影的艺术和娱乐属性的倾向，走出热卖之后迎来更多骂声的怪圈。

## 挑战二：旧电影思维如何处理新时代问题

相比《孤注一掷》，《逆行人生》采取经典剧情片叙事结构和人物塑造手法，致力于讲一个情节严谨的好故事，塑造起让观众产生共鸣的主人公形象。这个大前提是没有问题的，这也使得它的整

体电影品质要好于前者。但《逆行人生》带来的则是全媒介时代更深层次的创作问题，即它习惯性以一种旧电影思维去处理新的时代问题。按一位网友的犀利评论：一个聚焦后现代社会问题的作品却采用了一种完全前现代的叙事逻辑。

片中以高志垒为主人公的从个人挫折到个人奋斗的主线情节，遵循的是以有能动性的个体为中心，以人物欲望来推动叙事的经典叙事传统。但这一叙事模式对于探索全媒介、系统和算法为核心的新社会问题显然是力有不逮的。因为新的社会问题和焦虑恰恰在于个体被多种媒介所包围，被系统和算法所控制带来的一种无力感。所以，《逆行人生》所采取的个人奋斗叙事不仅偏离了全媒介时代新生产方式这一重大社会议题，甚至对它进行了一种遮蔽。该片看起来花了很大篇幅真实地呈现快递员的工作状态，但却将其仅仅沦为高志垒个人奋斗的背景板，所以也根本无法击中当下的时代痛点，获得观影者的共鸣。而且，为了配合这种个人奋斗叙事，影片还将快递员抢单的残酷以竞赛的狂欢形式来呈现，更是令观众产生反感。

而要寻找与全媒介时代问题相匹配的新电影形式，更需要商业电影创作者跳出旧有创作路径依赖，以开阔的眼光多方学习。比如可以从一些具有探索

性的先锋电影那里获得灵感。有学者研究发现中国当代很多年轻导演作品中就出现了一种兼具剧情片和纪录片属性的新电影，以模糊的真实性回应当下的媒介现实。比如也可以通过跨媒介思维寻找创作灵感。游戏研究者就提出了一种游戏写现实主义创作思路：游戏写现实主义的重心不再是模拟现实，而是通过游戏探索规则，也就是左右世界的底层逻辑。如果将这种思路引入现实题材电影创作，也有可能出奇制胜，唤起观影者对现实的深层思考和严肃体验。比如今年暑期档获得观众认可的《抓娃娃》就具有一定程度的游戏写现实主义特征。

还可以从其他国家电影创作中寻找灵感。最近几年好莱坞商业电影兴起的一种不可判定性电影，正是为了回应目前全媒介时代对电影创作的挑战。如今

的电影不仅必须满足为多重媒介提供各自所需的内容，更是要在一个人人都是自媒体，并且意见极其分裂的环境下获得更多人对电影的认可。所以一种结构模糊和不可判定的电影反而可能成为一种保险政策，它能够保证不同媒介和不同观众都能在影片中找到自己所需要的东西。而且不可判定性电影还允许某种思想实验，以启发观众去发现规则设置，并对其进行反思。它改变了截然对立和剑拔弩张的社会议题表述方式，通过模糊的不可判定来吸引不同的观众，从另一个角度提出问题。去年大卖的商业电影《芭比》就采取了这一新电影形式并获得成功。

（作者为中国社会科学院大学文学教授，北京文联签约评论家）



# 《负负得正》：当代爱情的影像公式

王婷

如果爱情片是一道算式，那么电影《负负得正》则展示了一种别样的解法。这部由温仕培导演，朱一龙、邱天主演的影片，以非限定款的爱情造型跳出了一般类型意义上的爱情片格式，包裹着轻盈的跳跃，萦绕着缱绻的暧昧，交织着浪漫的迷醉，呈现出一种久违了的超验性爱情及电影感的营造。

## 心灵秩序：当代爱情的面目及其本质

爱情，从来不仅关乎私密经验，更是心灵秩序与社会之间角力的产物。我们正处于一个“爱情下行”的时代——曾经，与“爱情”一词勾连的是“永恒”。如今，随着数字技术对个体的浸润、媒介对自我的中介化和新自由主义对主体性的招手，确定性的经验遭遇怀疑，新的社会秩序降临，以往的爱情公式似乎不再奏效，陷入新的结构重塑中。由此，爱情逐渐落后于时代的整体情绪，从必要的刚性需求走向似乎无关紧要的弹性需求，甚至成为一个过时的词语。

当作为一种永恒观念的“爱情”枯萎，爱又是什么呢？《负负得正》在影像的意义上给予了独特的表达。爱是地狱？是互相伤害？是一种束缚？是一种精神疾病……电影没有给出一个确切的答案，而是始终在探讨着这个命题。

与通常的爱情片不同，《负负得正》的爱情是后置的，没有一见钟情的汹涌，未见肝肠寸断的轰烈，以一种后知后觉的意味未尽氤氲着爱情的不知所起。男主角黄振开和女主角李乐乐是合租关系，他们是完全不同的两类人——前者依照“人生剧本”按部就班地扮演着自己，抵抗的方式是“麻木地活着”，藏在蓝牙耳机装置里，日复一日，没有起伏，生活里鲜有的一抹亮色是染成蓝色的头发；后者终日改变着诸多造型，变幻着各种身份来演绎自我，唯一讨厌的反



倒是那个真实的自己。

从叙事角度而言，《负负得正》和黄振开的人生剧本一样，是一部情节性不强的影片，没有高强度的戏剧性冲突和明显的起承转合，侧重于营造一种感觉与情绪，进而探索情感的复杂性。换言之，这不是一部讲述某个爱情故事的电影，而是呈现了对爱情观念的寻绎。因此，黄振开和李乐乐的爱情是从不确定性开始的。

“爱情的发生不需要他们是一样的人，只要他们对爱有需求。”于是，在成年人的世界里，尽管他们并不相同，却毫不影响爱情泡泡的产生。这段开放性的关系里，李乐乐透过蓝色的头发看到了黄振开内心的持续抵抗，黄振开感受到李乐乐恣意纵乐背后的无限失落。抽象的影像里交错着具象的人生。

某种意义上，黄振开和李乐乐作为

城市里的两个年轻男女，他们的爱与欲和时代的氛围并行，是一种心灵秩序的社会性协商，折射出当代爱情的面目。更为重要的是，爱情并不意味着终点，它本质上是镜像，最终指向感情镜像里的自我。韩炳哲在《爱欲之死》中表达了爱之于思考的必要性，拒绝爱情意味着丧失活力和反思能力，“爱欲刺激了思考，使人愿意去追求‘独一无二的他者’”。也正是如此，黄振开和李乐乐在看到彼此的同时，事实上照进的是内心里的真实自我，实现了对“人”的追问。

## 对“人”的追问：“孤独而不孤单”

独白作为《负负得正》里重要的表

人的意义。爱情的多巴胺使黄振开想了解关于李乐乐的一切，李乐乐说：“人一旦了解另一个人，就会讨厌对方。”喜欢所携带的想象空间滋养了爱情泡泡的化学反应，然而太过了解会使这份想象破碎，以至于走向爱的反面。作为一个回避型人格，看上去自由肆意的李乐乐最无法面对的反而是真实的自己，甚至是“讨厌”自己，从而用“做别人”来伪装这份自我厌弃。害怕相看生厌的她搬离了合租屋，离开了黄振开。

失去了李乐乐的黄振开再次回到麻木的生活里，重复着单调的两点一线。在不断加速的城市生活里，转动着的时针和时间的刻度框定着个体的人生走向，而爱情则犹如一个倒影，映照出人的孤独本质。于是，黄振开再也无法忍受被编排的人生剧本，试图撕掉被拟定好的人生协议，夺回那个操纵着一切的遥控器，挣脱拥有全知视角和支配能力的外星人的控制，并借由漫画这一媒介形式进入了超我世界，实现了本我的突破。

这是《负负得正》里非常有趣的设置。它既关乎爱情，却不止于爱情，既关乎现实，又不同于现实，打破了现实与想象的边界，在清醒的真实中营造了一种微醺感。

## 电影“戏仿”的辩证

作为一部反戏剧反叙事性的电影，《负负得正》抛却了类型意义上的框架和规则，这也意味着它是反类型的，抽去了电影创作中的最大公约数，势必难以与更普遍的“大众”形成联结。

与导演温仕培的前作《热带往事》相似，《负负得正》在影像语言上展现出非常突出的风格特征，可清晰辨识出的便是王家卫的电影语法与痕迹。李乐乐首次出场时的短发造型与《重庆森林》里的阿菲如出一辙，黄振开在银河电影制片厂里所演绎的肥皂与梁朝伟

和肥皂的对话形成呼应，便利店的情节安排也是一种文本互涉，还有《春光乍泄》里作为符号的布宜诺斯艾利斯在《负负得正》里的多次提及，更不必说手持摄影、镜头调度和白形式的挪用。在叙事上，黄振开的一头蓝发以及试图超越既定人生剧本的设置让人梦回《暖暖内含光》。

同时，《负负得正》在一种肆意的想象中还杂糅了“元电影”的结构，在原本的爱情戏中与《宇宙探索编辑部》科幻联动，形成了戏中戏效应，并在此基础上叠加了新一层的戏中戏。当黄振开在银河电影制片厂为争夺人生剧本权大战外星人时，致敬了卓别林的喜剧片《周星星的功夫片》等。它们共同指向一种艺术形式及文化实践——戏仿。

戏仿，根据《文化研究关键词》的解释，又指戏拟、反讽、拟仿等，是一种通过对原作的游戏式调侃式的摹仿从而构造新文本的符号实践。它产生于后现代文化语境，既夹杂着解构的内涵又交错着建构的力量，包蕴着复杂多元的文化向度。

就这个维度而言，《负负得正》的问题在于影像语言上的极致展示或许会造成某种堆砌感与割裂感。全片展现的，更像是一个大的符号景观，以致观众难以进入叙事，那些原本可供发散的想象空间被应接不暇的符号所侵占，形式大于内容，叙事线索变得零落，便无法引起情感上的共鸣。这也是电影上映后评价呈两极化的原因所在。

不过，反过来也要看到的，是这部电影之于爱情片市场的稀缺性。在大众习惯了程式化刻板化的爱情叙述后，《负负得正》提示了“宁愿犯错，也不要无聊”的创作姿态。尽管在加速的时代里“爱情”在下行，但它依旧是照见你我并获得意义感的终极答案。

（作者为西北大学文学院助理研究员、博士后）