

十七号观影室

《超人总动员》系列：

真的超级英雄是一个更好的自己

□苏 往



《超人总动员2》电影海报

大 陆院线放映皮克斯公司的动画片，应该是从没有如何翻译片名的烦恼。自从1995年《玩具总动员》引进后，又见《海底总动员》《机器人总动员》《汽车总动员》……有人开玩笑说，《寻梦环游记》译作《亡灵总动员》才对。这个喧闹欢腾、低龄化的起名模板，与皮克斯棱角分明、较为成人化的风格一向相去甚远，说来也只有被现任东家迪士尼同化到以温馨感人取胜的《寻梦环游记》译得妥帖。

2004年的《超人总动员》（*The Incredibles*）和今年6月上映的续集又是一例。按剧情，片名不妨直译作“不可思议一家人”。“不可思议”在第一部里是趣眼，有层层铺设、由表及里的含义。首先，那是男主角“超能先生（Mr. Incredible）”的代号，英文里用作复数再加上定冠词，可以指代这个姓氏的一家人；再者，他家两口子 and 三个孩子都有超能力，是名副其实的超人一家，可以全体动员去打怪；最后，使得《超人总动员》系列与其他超级英雄电影区别开来的，不是动画与真人之别，而是超人一家的“不可思议”不只是幻想，而是有某种确定的现实指涉。

某种意义上，两部《超人总动员》比当下流行的超级英雄真人电影现实多了。

银幕外的世界已大不同

时隔14年重归银幕的《超人总动员

2》无缝接驳上一部结尾剧情。影片开头，超能先生一家齐上阵，斗败了上一部末尾登场的反派钻地狂人，却因为在战斗过程中破坏了城市而再度被公众谴责，失业又失去政府暗中扶助的他们，落入连住汽车旅馆也付不起费的窘境。

银幕里的世界仿佛从一个漫长的暂停中被唤醒：女儿巴小倩和她暗恋的男同学还是一对青涩的小儿女；老么巴小杰还是话都不利索的小娃娃；上部与大反派“超劲先生”的决战中毁坏房子还是坏的，所以一家人才寄居在汽车旅馆。

而银幕外的世界已经大不同了。

打拼的弹力女侠还承担了更多的战斗戏份。

大写的“他”褪色之后

这几年，过去大写的白人男性在好莱坞商业片里的核心地位，早就摇摇欲坠了。一向保守圆滑的迪士尼，都在这股潮流中成了积极的弄潮儿，在《冰雪奇缘》里揭下了王子虚伪的面具，让公主不再等待拯救，而是去做拯救他人的女王。

大写的“他”褪色后，《超人总动员2》很大的篇幅是在弹力女侠巴荷莉与屏霸两个女性角色之间展开的。这一部的主线情节是，商业巨头沃德尔兄妹请弹力女侠出



《超人总动员2》电影剧照

最不容忽视的一点是，漫威和DC两家的超级英雄电影，在十几年里经历了多次有规模的系列重启，在自我进化以及自我复制中构筑出庞大的体系，成了好莱坞大片中的泰坦巨人，年年在全球市场收割数次的印钞机。也就是说，在《超人总动员》按下暂停键的这些年，几十部A级制作的电影，大约已经把超级英雄这个设定可以探讨的话题都拿出来咀嚼乃至反刍了几遍。例如：超级英雄应如何处理自己的双重身份，大众对超能力的误解甚至恐惧，拯救行动值得付出什么样的代价。这些话题《超人总动员》里也有，在第二部里确实没能翻出什么新花样来。

时代车轮的另一处明显印记是，这不再是一部“他”的电影了。

在2004年，虽然妻子弹力女侠和几个孩子的超能力不逊于男主角，虽然是他们出去救男主角而不是反过来，以及他最终领悟了家人组队比单打独斗好，《超人总动员》本质上还是超能先生的故事，讲的是他的中年危机，他的愚钝与领悟以及他的家人。在生死一线时，他茅塞顿开，明白了他这一生“重要的冒险”不是戴上面具拯救世界，而是他的家庭生活；与反派的斗争只是故事的壳儿，超能先生的转变才是故事的核儿。

而到了2018年，这两夫妻在“女主外、男主内”重新分工后，是几乎对等的双线作战了，在与大反派“屏霸”的几轮交锋中，在外

山，将她在城市里到处行侠仗义的正面形象录下来，展示给公众，用宣传舆论攻势推动超级英雄再度合法化。而超能先生则当起了全职奶爸。

谁料想，巴荷莉这一部里的对手屏霸，是妹妹伊芙琳·沃德尔创造出来的。

原来，兄妹俩的父亲曾积极地支持超级英雄，在歹徒半夜闯入住宅后没有听妻子的话躲进安全屋，而是给他认识的几位英雄打电话求救，那已是超级英雄被禁止公开活动之后，他没能成功联系上任何一位，最终被歹徒杀害。

儿子温斯顿据此认为英雄们重拾旧业，父亲的悲剧才不会重演；而女儿伊芙琳则从同一件事里得出了完全相反的结论，她认定，是超级英雄的存在让人类变得软

弱的功能，而是和女主角一样亲自提刀上阵。

弱和依赖，那正是父亲死亡的原因。她计划在合法化法案签署当天，操纵被她哥哥召回的英雄们集体作恶，破坏他们的公众形象，从而达到破坏法案的目的。巴荷莉在与兄妹两人的交往以及与屏霸的几次交手中，提前识破了伊芙琳，不料后者早有准备，还是用屏幕催眠了她。超能先生不得不踏上救妻之路。

政府抛弃超级英雄，一家人走投无路时，神秘大亨主动请英雄出山，主角以为是昨日风光重现，没想到大亨别有阴谋；在一人不慎落入陷阱后，全家积极营救。如此看来，续集几乎复刻了《超人特工队》的剧情框架，同样借用了上世纪60年代谍战片暗黑、冷感的格调。被屏幕催眠控制的人们那整齐划一的空洞面孔，颇有《天外魔花》《魔童村》《满洲候选人》的遗韵——60年代的西方人像怕外星人洗脑一样，对铁幕另一侧的统治充满不切实际的想象。

不同的，是谍战片套路里的女性角色。超劲先生的女助手还有一些敌方“蛇蝎美人”的功能，比如故作神秘，对大反派的协助作用，与男主建立某种富于性张力的关系等等，当然在一部合家欢的电影里，暧昧关系是不存在的，只是个搞笑噱头。到了第二部，女性反派不再是助手，也不再承担展现性魅



《超人总动员2》电影剧照

当超级英雄遇上冒牌货

伊芙琳利用技术，可以让人们被她设计出的屏幕催眠。她和第一部的超劲先生一样，或者说与钢铁侠、蝙蝠侠一样，本是肉体凡胎，展现出的超能力全部是技术助力。相对应的，主角一家的超能力都是天生的、自然的；而且巧妙的是，都与人物设定有紧密的相关性。

在第一部四个角色完整的人物弧光映衬下，这种联系更为明显。男主主人公到中年，一入赚钱养全家，工作压力、经济压力当头，对应的能力是力量。女主内作为全职主妇，需要灵活处理各种烦心的家事，对应的能力是弹力。青春期的女儿敏感又不自信，

对应的能力是隐身和重力保护罩。读小学的儿子淘气好胜，对应的能力是快速移动。

超能力在电影的虚拟世界里当然是真实存在的。然而，如果试着将超能力当作一种“比喻”——就像贴片动画短片《包宝宝》里那位华裔母亲，在梦中将儿子幻化为包子变的娃娃一样，去除超能力，这家人要面对的问题，几乎是典型的美国中产阶级家庭都要面对的。

不是说超级英雄的真人电影没有现实指涉，刚刚上映的《复仇者联盟3》里大反派灭霸的环保恐怖主义就非常现实。超能力很多时候也是某种现实的映照，例如《X战警》系列里对变种人的设定，混杂了对科技改变生活的恐惧、对人类进化可能性的思考以及上世纪六七十年代少数族群平权斗争的当代史。然而，那些电影的超能力对个体而言，只是超能力，而不像《超人总动员》系列那样，是个人天性、真实自我的幻化。

在漫威和DC的真人电影里英雄不论出处，不只是天赋（如雷神、神奇女侠）才造就英雄，基因突变（如蜘蛛侠、X战警）抑或纯粹技术支撑，也是一视同仁的。英雄还是反派，区别主要在于行事动机和方式是否高尚，比如贵为天神的洛基，一样败在人类手下。而《超人总动员》的现实之处在于，它指出，真正的超级英雄是那些直面真我，并且找到更好自己的人。在第一部里，超能先生起初对抗中年危机的办法，是偷偷做回年轻时独自战斗的自己，而他最终找到的“更好的自己”同样抱有一个人去战斗的想法，却不再是因为他习惯一个人逞能，而是开始害怕失去家人。

他对妻子说，“我不能再失去你了”，“我没那么强大了”。弹力女侠说：“我们并肩战斗，你自己就不用那么强大。”他还是担心会发生什么事。她回答，“我们是超级英雄，能发生什么事呢？”这句玩笑话是影片开头婚礼上他的台词，在此处是并肩战斗的勇气，而在当年是对危机即将到来的茫然无知。

这里的两处重复似是而非，划出了一道完美的人物弧光。在这样的逻辑下，借用技术伪装起来的两代大反派超劲先生和屏霸，必然是先天不足的冒牌货。

第二部里，与屏霸搏斗的明线，用屏幕控制人类的大阴谋，大卫·柯南伯格1983年在《录影带谋杀案》里早玩过了；超级英雄的合法性问题，漫威和DC之前也在大银幕上拉出来溜了一遍。主角转变的暗线在哪里？在家带娃一样能创造价值、实现自我？男主角一开始就积极支持妻子的工作，并没抗拒“男主内”，只是带娃能力不足。很遗憾，这一部里映照现实的这条线没能成立，只剩下了奶爸带娃的娱乐效果。

巴恩斯的“绘画鉴赏课”

□俞耕耘

英国当代作家朱利安·巴恩斯连续引用亨利·詹姆斯和福楼拜的两句话，表明了艺术评论（画评）的处境：“画家对那些写画评的人有着巨大的怀疑”。“用一种艺术形式来解释另一种，这怪异极了。在全世界所有的博物馆里你都无法找到一幅优秀画作需要加上评注。导游手册里的话越多，那幅画就越糟糕”。

尽管如此，巴恩斯认为在一幅画前闭嘴，不予置评，不是个理想状态。他为画评辩护：“我们是不可救药的语言生物，我们热爱做解释，说看法，谈主张。”为此，他还拉出了普鲁斯特喜欢在画作里发掘现实人物的“习性”。其实，他想说明的是难以抵抗的“跨界诱惑”，探讨不同艺术形式、介质能否象征转换、思想转译的问题。

早在80年代，巴恩斯就凭借《福楼拜的鹦鹉》，奠定了英国文坛一线作家的地位。此后，他三人布克奖决选，2011年，《终结的感觉》终于摘得大奖。令人叹服的是，这样一位知名作家，还拥有宽博深宏的艺术修为，对绘画评论抱有极大热情。从一开始在小说里谈席里柯的偶尔为之，到后来为《现代国家》《泰晤士文学副刊》《伦敦书评》撰写一系列艺术随笔，最终结集为《另眼看艺术》。巴恩斯形成了一套讲述艺术故事的精妙“手法”。如果说这手法是什么，我愿意将其概括为“来自福楼拜的教训”——写笔记而不是评论，用“描述性”和“解释性”来淡化如今评论界自以为是的“评判性”。

事实上，事后诸葛的行为，并不能证明评论者比画家高明多少，它反倒显出一种轻浮的“可怜优越”。巴恩斯强调要“理解创作中的画家”——那不是杰作成品，而是画家不断构想、不断纠错、不断废弃的痛苦过程。当我们看到席里柯的《海难场景》，我们会觉得终稿理所当然，一切画面选择都已注定。然而，这当真都是必然吗？显然并非如此，每一种构思都有千百种实现路径，你为什么只选

A方案，而放弃其他？这恰是我们所无视的，而巴恩斯的“另眼”所在。

在我看来，“另眼”意味着思维和观念的超越性、逆向性和质询性，它集中表现为从细节诞育了思想。巴恩斯通过叙述历史真实发生的海难事件，将席里柯草图、成稿和终稿画面与史实比对，试图揭示画家构思的良苦用心。他完全以一种逆推回溯的“排除法”，还原了席里柯当时放弃众多方案的“创作现场”。与其说这是画评，不如说是关于画作的“艺术推理”，巴恩斯始终在自问自答，用严密、精妙的分析阐释，给画家找理由，同时说服读者。

把灾祸性的事件变为画面，其实是尤为艰难的艺术转化。巴恩斯认为，席里柯明智地放弃了：触礁时刻（避免政治敏感）、暴动场面（就像混战，不明就里）、食人场景（荒淫滑稽，破坏基调）、蝴蝶飞来（比例太难处理）、幸存者浸在海水里（无法解决构图）、获救的时刻（太简单直白）。在伟大画家那里，主题与动机远比技术层面重要得多。他要考虑的首要问题，是做“减法”——排除什么，不画什么，这样一来选择似乎就慢慢走向了必然。

其实，莱辛的著作《拉奥孔》，就已经点破：如何选取一个“最具包孕性的时刻”，是叙事向画面转化最应考虑的核心问题。席里柯最终选择了一个最具暧昧含混的时刻——救援船太远太小，分不清是前来还是远去；天空的暗云光线，猜不透是黄昏还是黎明。换言之，木筏上的人，不知道该是欢欣鼓舞，还是转而又走向绝望。这是太高明的地方，真相只有在画外。即使是大师杰作，也难免不断受到质疑，有些虽然是“好事者之问”，但却细致有趣。

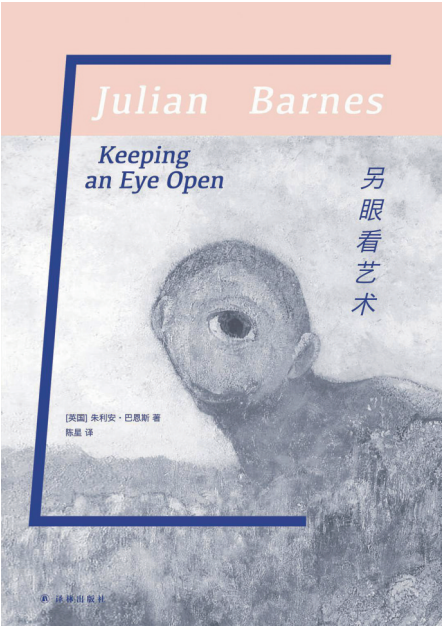
为何木筏上的幸存者，背部肌肉如此坚硬？甚至，躺下的尸体都仿佛练过了健美。暴乱、饥饿、吃过屎尿似乎根本没影响到肉体健康。我认为，巴恩斯的回应，真正做到了一种“假想性反思”：形销

骨立、奄奄一息的形象安置在画面里，甚至连构图都无法达成。萎缩、无力的人体，撑不起来波涛、狂风和阴云的力量轮廓线。席里柯有意拒绝了怜悯凄惨和无力，追求一种与狂暴的自然共舞的生命力量，才是最大的“艺术忠实”。“忠实于事实，一开始要这样，的确没错，但是一旦创作走上正轨，两相权衡，就要忠实于艺术了。”巴恩斯这话说得和亚里士多德并没两样。在作品里，“应然的样子”要胜过“本然的样子”，艺术真实要先于历史真实。

在生活中理解画家，找到作品与人格的反差、断裂和悖逆，也是巴恩斯“另眼”搜寻的趣味。《德拉克洛瓦：有多浪漫？》与《库尔贝：不是那样，是这样的》形成了一组有意思的对照，他们都是极度的矛盾体。在雷东眼里，德拉克洛瓦高贵不凡就像猛虎，高傲、有策略、富于力量。然而，他同时削肩含胸，局促紧张。巴恩斯通过《日记》发现，伟大的浪漫主义大师其实根本不浪漫：基本没离开巴黎，连艺术圣地意大利都没去过。他也没在女人身上耗费什么时间。《日记》冗长无趣，没完没了的“色彩表”，无用无聊。这种矛盾反差，直接表现在他艺术欣赏的趣味上。

德拉克洛瓦欣赏有序平静的莫扎特远远超过起伏过大的贝多芬；看似他和司汤达颇为神合，其实也经常抱怨，受不了司汤达的粗鲁傲慢，愚蠢荒谬。甚至，他本能抗拒瓦格纳也颇有趣味。在我看来，生活中的德拉克洛瓦就像一个神经纤弱的保守者，追求宁静、平和犹如希腊人，处处对艺术中的狂乱呈现出“不可耐受性”。然而，在画作中，他又走向反面，“他的艺术表现的是奢侈、激情、暴力、放纵”。

巴恩斯对库尔贝的分析更是人木三分，直接描摹了艺术和生活永不相交的“平行世界”。库尔贝的写实主义其实也是一种暴力，借用笔触的细腻，“真实得惊世骇俗”来宣示一种特权。这种特权表现为“他总是在责难这责难那，纠正这纠正那，



《另眼看艺术》

艺术和生活上皆是如此。不，不是这样，是那样的”。

巴恩斯觉得库尔贝这种自大狂式的人格，反而像极了真正的浪漫主义者，似乎他和德拉克洛瓦对调符合认知。事实上，更应看到，自恋到底给库尔贝带来了什么？也许只有空前的艺术自信，才可能造就“写实艺术”的要素：“当下题材（画家既不应画过去也不该画未来），个人风格，具体性，写实性，以及美。这美存在于自然之中，因为自然‘自有’其艺术表现力，画家不该篡改。”从这个宣言式的陈述，就不难理解库尔贝为何觉得自己压倒所有现代艺术家，还胜过了所有古代大师。这不应只视为一种自我营销的手段，而是其艺术主张的必然呈现。

巴恩斯更难得之处在于发现了艺术接受的流变，让原本突兀、怪异的不能忍受变得习以为常。马奈的作品在当时普遍被认为“侮辱了艺术史”，即使是支持者波德莱尔也认为，他开启了绘画艺



朱利安·巴恩斯

术的堕落过程，竟然找寻不见道德维度。马奈的大胆废弃是全方位的：题材、色彩、透视，然而他也是发挥最不稳定的“古怪变量”，巴恩斯认为，马奈的“宗教期”作品，非但占据了成熟期的创作精力，而且那种类似“基督教叙事”的尝试，“更好的名字应该是：劳作骇人”。

《另眼看艺术》一书，是巴恩斯艺术随笔的集中呈现，从某种角度讲，原本零散的评论文章却形成了集群效应：一种艺术史的风貌。你会发现，巴恩斯所评述的画家、作品，内置隐含了线索框架：从古典到浪漫、从写实到印象，从再现到表现……潜流慢慢突显，“现代”画家们的生成史、接受史也变得明晰起来。巴恩斯始终把审美趣味、标准法则的新陈代谢，视为解读的重要之维。换言之，它本身也依赖作家本人的观念更新。“如果说我小时候的感觉没错，我家里那幅裸体画的确就是无趣，我由此推断‘艺术就是庄重严肃的’却是谬误。艺术不仅仅能捕捉到、展现出生活有多刺激、有多令人悸动，有的时候，它做得更多：它就是悸动。”