

《旺达幻视》海报

在西景镇一片宁静而荒芜的土地上，伊丽莎·白·奥尔森所饰演的绯红女巫旺达·马克西姆神情悲戚，她伸出双手，朝向眼前的虚空，用混沌魔法平地起别墅，创造了属于她与幻视的新家，并将超能力的边界扩展到整个西景镇，镇上的人无一幸免，统统成为她幻想中两人世界的延伸。这可谓一场前所未见的无中生有，即便将漫威和DC的漫画传统加在一起，具有如此强大能力的女性也绝无仅有。

故事的前因后果稍嫌复杂，但对于漫威迷来说并非难事。在复仇者联盟与灭霸的战役中，幻视被消灭了，旺达因此失去了她所珍视的灵魂伴侣，这也是她颠沛流离的短暂人生中的又一次失去，且尤为心痛，因此此前不久，她的双胞胎兄弟快银在战斗中丧生，幻视成为她心灵的慰藉，两人惺惺相惜，一度想要离群家居，远离超级英雄的纷纷扰扰。幻视的消失使旺达重回孤绝的状态。尽管世界对她来说意味着超出地球以外的洪荒宇宙，但编剧并没有安排超级女英雄去拯救世界，她动用全部的力量，围绕自己的家庭建立了一个小城镇，她倾心竭力维持着家庭赖以生存的小空间，也因此经受了道义上的谴责。因为旺达的力量强大得足以与自由意志一决高下，她把外在的世界当做某种阻力，并在与阻力的对抗中赢得活动的空间，获得更高级别的自由。不过，与一切形式的自由一样，这自由也是有条件的，它只在她意识能够控制的范围内存在；与此相应，西景镇的人们则丧失了自由意志，暂停了原有的生活逻辑，在旺达的意志控制下扮演他们被设定好的角色，处于“被生活”的状态。



《旺达幻视》剧照

法国音乐界对新冠肺炎疫情下没能举行涅涅格和普兰克等组成的“六人集团”百年祭十分惋惜。可是，巴黎《古典音乐》杂志2021年新年伊始就推出《圣桑百年专号》，开启“圣桑年”。该刊特邀音乐评论家雅克·波诺赫撰文，全面追述这位音乐家的创作生涯。波诺赫引述圣桑对“音乐往昔、今朝和未来”的预言：“将会突然出现一种新艺术，让人难以预见，无法判断，就像要让中国人欣赏贝多芬的交响乐那样。”（见《和谐与旋律》，卡勒曼·雷维出版社，1895）他见证道：“今天，中国人能听懂贝多芬的交响乐了，人们自然能够赏识圣桑和格哲纳斯基。”评论者之所以提及格哲纳斯基，是因为圣桑与这位希腊血统的法国音乐家一样，越出了纯音乐范围，还涉猎哲学、数学和建筑学等多种学科，是一位艺苑里的博学家。在圣桑逝世百周年之际，法国国家图书馆和巴黎大歌剧院还分别举办展览，追怀这位音乐家。

在中国，圣桑主要是以他的大提琴独奏曲《天鹅》（le Cygne）为人所知，而且往往是独立演唱。其实，《天鹅》只是圣桑《动物狂欢节》（le festival des animaux, 1886）里的一支曲子，但它却是套曲中流行最广的作品。该曲还被米哈伊尔·福金改编成芭蕾舞《天鹅之死》，由俄罗斯女舞蹈家安娜·巴甫洛娃在台上独舞，跳得出神入化，成为芭蕾舞剧目中的一朵奇葩。

《天鹅》曲调优美，闻者似见白羽飘飘翩翩清波，一似银河里的“天鹅座”在苍穹曲颈歌吟，展示广阔宇宙中的生死场。人们也会联想到马拉赫美的诗篇《牧神午后》：

一群天鹅惊飞。
不，那是水仙女们在逃逸，
一个个潜入深水……

德彪西为马拉赫美谱写《牧神午后序曲》，色彩画家马奈用彩笔幻化出牧神大潘梦醒吹奏芦苇排箫，仿佛在宣泄自己的情愫：我为自己的幻声骄矜，
将长久地描述仙女的神韵。

法语里根据天鹅死前的哀鸣，得出“天鹅绝

《旺达幻视》：性别、身体、机器人与电视

□陆楠楠



《旺达幻视》剧照

镇存在，但这依然是对于基督教传统中应当创造夏娃故事的反向改写。旺达开天辟地的场景无法不令人联想到打破混沌的地母，而幻视则像是一个电视剧的角色，被赋予基本的设置。他们身处的剧情如下：幻视与旺达作为两个身怀绝技的超能力者，要在西景镇定居下来，并尽量不使邻居察觉到他们是人群中的异类。

除了身体层面的再造，男性还成为女性头脑中理念的再现。旺达不需要像常人那样，通过日常生活中的相处、磨合等交流方式来改造男友，幻视是魔法（心灵宝石）、人工智能和现代科技的产物，换言之，是理念直接转化为肉身的人类梦想的实现。西景镇的幻视并不完整，这显然不仅仅是由于旺达能力的局限（即便是旺达，也无法完整地恢复幻视），也可能包含着旺达刻意为之的简化。他没有与复仇者们出生入死的共同记忆。即便如此，旺达赋予他的机器人理性，也足够引发他对西景镇美好生活的怀疑。相比人类的自私、善变，AI却能够按照原始的设定保持最基本的道德自觉。幻视在试图逃离西景镇时，面对自己身体的分崩离析，他拼尽最后的力气，只发出了一个呼声：救救他们（西景镇上的人们）。尽管原始设定和无与伦比的学习能力最初皆是出自人类之手，但幻视却表现出远远超出其创造者的更坚决更笃定的道德感。无疑，机器人是人类试图成为上帝的再次尝试。当人们为克隆的伦理问题争论不休时，AI的发展带来了更广阔的想象空间，足以让人类直接跨越细胞、基因的复制，进入另一个全新的阶段。

正如麦克尤恩在《我这样的机器》中所表达的，是否会有这样一个时刻，机器人成为人类造物主嫉妒的对象，不再是人类毁灭弗兰肯斯坦，而是弗兰肯斯坦以其更强大的躯体和心智战胜人类。机器人可以拥有永不衰老的外表，永不衰竭的心神，人类甚至有可能爱上他们的完美造物；与此同时，他们却被人类的复杂、自私、自欺欺人的情感、道德相对主义所震撼，像是孩子对于父母言行不一的反叛，在麦克尤恩笔下，机器人以死谢世，在《西部世界》中，机器人踏上报复之路。

旺达幻视的组合模式，也提供了一种有趣的可能性，如果人们真的能够订制自己的爱人，那么，它在人类两性关系的历史上，一定会造成革命性的变革，其力度大概不亚于一夫一妻制的奠定。人们的观念将

会被重新塑造，不仅是爱情观念，也包括性别意识等。如果机器人能够像人类一样基于对过去的回忆来生活，那么，他们为什么不能成为人类情感的寄托？更何况人类正在付出巨大的努力，试图在最大程度上赋予AI最高的智慧与美德。剧中的旺达和幻视都借助了心灵宝石的力量，这像是欧洲传奇中特里斯坦与伊瑟之间的魔法药水，构成了多层次的隐喻，至少在AI的领域，有可能通过技术的进步（而非超自然神力）来造就完美的机器人伴侣。

当然，旺达所创造的幻视最终还是觉醒了，拥有了真正的个人意志，他不再完全受控于她，西景镇表面的祥和也被打破，但也只有在这时，旺达才面对着一个旗鼓相当的爱人，而不是玩偶，她也因此认清了现实，决定停止这场以牺牲他人来抚慰自己的自欺游戏。

身体：忒修斯之船

剧中有两个幻视，除了旺达的创造，天剑局也再造了另一个版本的幻视，两个幻视都不完整，他们在剧集即将结束时，有一场巅峰对决，天剑局的幻视被设定要完成消灭幻视的任务，而旺达的幻视此时已拥有了自己的意志，他向对方提出了忒修斯之船的悖论，这源于古希腊思想家普鲁塔克的思想实验：如果忒修斯之船的木头被逐渐替换，直到所有的木头都不是原来的木头，那么，这艘船还是原来的那艘船吗？

西景镇的幻视是会化为碎片的理念，一旦脱离旺达的意念控制范围，就会灰飞烟灭。它完全可以被理解为理念本身。如前所述，旺达创造幻视的故事提供了人与AI相处的模式，只是，理念仍需要容器，既然人类无法摆脱对身体的执念，不甘于思想、意识的流动和延伸，那么，就必须有这样的容器，能够使人类与之相爱、繁衍。忒修斯之船的追问激活了天剑局的幻视，幻视因此身体和心智上都获得了重生，这既为后续的剧情埋下伏笔，也从另一个角度说明，人类在想象机器人时，仍然免不了身体、灵魂二分的二元论思路。我们也因此无法定义旺达所复活的幻视，因为任何定义都必将陷入忒修斯之船的悖论。如果旺达爱上的是纯粹精神性的存在，形体就不再重要；如果形体不再重要，那么两个幻视就都是，也都不是幻视；事物的本质关键在于材料，还是时空连续性？这简直和庄子的诡辩一样玄奥。古希腊思想家的思想实验，用来解释机器人伦理的悖论时竟然如此恰如其分。

繁衍子嗣是剧中另一个无法回避的问题。旺达对于家庭生活的想象包含着友好的邻居和可爱的孩子。但是，人类如何与机器人在身体上结合？幻想世界依然遵循着基本的现实原则，旺达和幻视的两个孩子以非比寻常的速度出生、长大，然而，他们身上没有体现出任何来自幻视的基因——的确，很难说幻视的基因是什么，这恐怕也是未来的机器人伦理需要解决的根本问题之一——而是分别继承了旺达和旺达双胞胎兄弟快银的超能力。由于孩子们“产自”旺达通过精神控制实现的世界，这世界的一

切都是按照旺达的意愿发展的，他们也是混沌世界中臆想和现实结合的产物。因此，当旺达收回魔法时，他们也和幻视同时消失了。电视剧结尾处，旺达听到两个孩子的呼救声，他们是机器人和人类的后代，还是旺达本人的后代？如果参考漫画原作中女巫阿加莎的解释，他们是两个灵魂的碎片，仍然有机会附着于其他肉体之上，使其生命得以延续。但这样的存续依然是旺达精神的延续，与幻视无关。

即便在超级英雄故事里，机器人与人类的爱情结晶也无法得到完美的解决，编剧宁可求助于女巫咒语和魔法的加持，也不能轻易打破机器人自身无法进行生理繁衍这一牢不可破、无法超越的基本限定。不过，由于机器人很可能比人类存在得更长久，他们也完全有能力复制自身，因此，用人类的生理繁衍方式去推想机器人的更新换代，本来也是缘木求鱼吧。

电视：人机交互的经典方式

《旺达幻视》的拍摄方式是非常有创造性的，剧集效仿了从上世纪五六十年代到近年的美国家庭情景喜剧风格，按照时间顺序，每一集复制某个特定时代的电视语言，从布景、配乐，到人物台词、穿着，甚至广告插播的风格，都进行了完美复现，也成为对美剧传统的致敬。其致敬的对象，至少包括《迪克·范·戴克秀》《家有仙妻》《脱线家族》等，这种方式在近年来好莱坞电影的获奖影片中屡见不鲜，但如此集中、精准、有明确指向的戏仿在电视剧拍摄中恐怕还是头一遭。

而电视机本身也是人类与机器交流的方式，它以真人为道具，以屏幕和屏幕背后的繁复技术为媒介，承载着人们的想象力，成为人类自创的诸多消遣中最受欢迎的方式之一。从这个角度来看，漫威剧集系列将对电视剧本身的思考穿插在《旺达幻视》（机器人主角），而不是其他剧集中，也体现了某种巧思。

一家人围坐在沙发上看电视的场景，至今仍是美国情景喜剧的标配。《六人行》《威尔和格蕾丝》《生活大爆炸》等新经典剧中都少不了主人公坐在一起看电视的桥段，朋友般的家人，常常是通过观看电视的途径达成转变。《旺达幻视》中，西景镇外的人们通过一台老旧的电视机捕捉到旺达发出的电视信号，一起观看旺达自编自导自演，并商讨如何解救剧中人。

人们似乎已经忘记，“电视”从一开始就不仅是电视，更是潜入人类家庭内部的互动机器，它的宣教功能可谓“润物细无声”。创作于上世纪60年代的理查德·耶茨《革命之路》中，自认为卓然不群的年轻夫妇为了是否将电视请进屋，曾进行过严肃的辩论和争吵，因为这意味着他们是否要向当时美国社会以电视为基础所营造的家庭想象低头。时至今日，电视人仍未放弃打造并推销这一想象。电视人力图营造这样的人机对话空间：电视连结、维系人们之间的情感和亲密关系，既可以作为聊天的共同话题，也是忙碌的一天结束后亲友们共度时光的生活方式。电视剧的情境不一定

昔日几乎被埋进墓地的冷清，陆续进入音乐演奏会曲目，破天荒紧随德彪西和弗雷之后一一录制传世。

圣桑曾于1871年跟弗兰克、拉罗、马斯奈、比才、杜帕克和弗雷一道创建“法国音乐学会”。在文艺观和音乐风格上，他更贴近福楼拜和高蹈派（亦称巴纳斯派），为巴纳斯派诗人配曲，就是一种表象。他与德彪西和拉威尔格格不入，彼此虽然认识，但相形日远。德彪西捍卫法国音乐特性，反对当年巴黎乐坛对瓦格纳的盲目崇拜，而圣桑起始非常珍视德国“音乐之王”的权威，尽管他后来转变立场，也表示反对德意志在欧洲乐坛的霸权，号召抵制所有德意志音乐家，维系法兰西民族的优越音乐传统。另一方面，他一直与德彪西不睦，反对德彪西的现代主义倾向，不喜欢那种过于浪漫的情绪宣泄，尤其厌恶德彪西的歌剧《佩里阿斯与梅丽桑德》和巨型音乐诗《大海》。

且看，圣桑1915年在写给好友加勃里埃尔·弗雷的信中说：“我建议你瞧一下德彪西先生刚发表的‘黑与白’两段钢琴小品，他竟然能够懂得如此恶劣，简直令人难以置信。应该尽全力让法兰西学院对这位先生关闭大门。”对德彪西如此公然排斥，应是圣桑辨识自己在既立秩序下生活走向的一种方式。显然，圣桑与德彪西在同一时代的感受是很不一样的。德彪西的父亲是1871年巴黎公社社员，他始终因此受到来自法兰西第三共和国的社会政治压力。圣桑维护既立秩序，1900年为巴黎世界博览会谱写康塔塔《天火》，五年后还前往波尔多去为共和派政客甘必大塑像落成典礼捧场致敬。

圣桑本名叫夏尔·卡米耶（Charles Camille Saint-Saëns），喜欢别人叫他“夏尔”。法国现今普遍以姓氏“圣桑斯”（Saint-Saëns）称呼他，字母“s”在此发音，中文将他的姓名译成“圣桑”不很恰切。同样，中文将女作家“George Sand”的姓氏译成“乔治·桑”也有些不妥，准确译名应该是“乔治·桑德”。因为，女作家使用的这一笔名中，隐含跟她合作写小说《罗丝与布朗什》的

圣桑的《天鹅》

□沈大力

唱”（le chant du cygne）一词，意大利人由此称《牧歌》的作者，古罗马拉丁诗人维吉尔为“曼托瓦的天鹅”。现代“曼托瓦的天鹅”，无疑是《布吕赫的幽灵》一书作者，比利时小说家、诗人乔治·罗登巴克。他留有长篇哀怨抒情诗《天鹅》，描绘天鹅的绝唱：

途中，一声长鸣，
划破了寂静的脉脉。
一似人声长吟，
声声飘向碧落。
那是一只美丽的天鹅，
唱完了最爱的歌。
一念及此，笔者想到作为第一国际使者，曾参加1871年巴黎公社运动的俄罗斯女郎伊丽莎·白·德米特里耶娃。她在当年五月“流血周”奋战巴黎街垒，返回祖国后竟被处决，实令人悲其遭际：

天鹅！天鹅！
跌落在干巴巴的荒漠，
回望莱蒙湖清波，
你唱完了爱的悲歌。
笔者这一系列浮想，似缘于圣桑的《天鹅》和安娜·巴甫洛娃表演的《天鹅之死》。可见，一首旋律动人的乐曲，亦是一个自然意象，能给人深邃启迪，衍化延展到更广的文学艺术领域，滋润受众的思维和心灵。

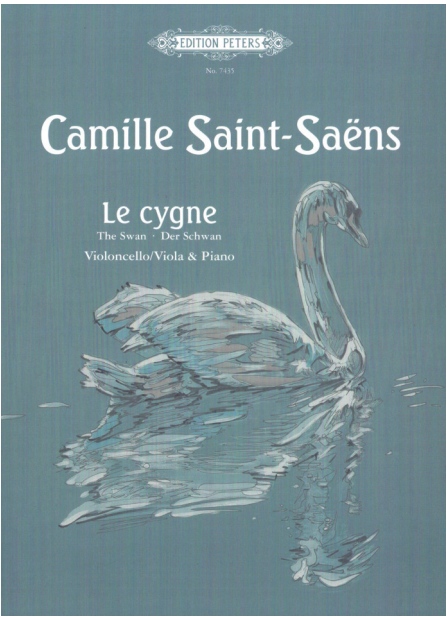
回到圣桑本人，他并不是一位思想家，更无意识形态方面的企求。在诗歌与音乐领域里，圣桑主张维护古典传统，他重视固有的格律模式，反对用音乐表达情感，而强调：“艺术可以问津到自然的渊数，在心灵里深闭固拒，但它并不是一种必须承

是现实发生的生活，但却和一切想象一样，深入参与了现实的形构。电影人试图制造在影院空间观影的神话，电视人则致力于建构私密空间的共同经验，显而易见，无论在场域还是题材方面，后者和家庭的关系都更加密切，电视剧也成为美国文化核心家庭观念的重要组成部分，即便不是不可或缺，也几乎是必不可少。

但是，《旺达幻视》所炮制的幻象中，首先就解构了幻象本身，这似乎也说明，物质的现实一旦进入电视剧，马上就会失去物质的真实属性，成为唯心的“现实”。剧集第一次复现了旺达的童年场景，在东欧某国的一个小房间里，父亲像打开藏宝盒一般拿出了珍藏着美国家庭情景喜剧录影带的小箱子，为孩子们播放电视剧，而窗外是炮弹爆炸的声音与空袭警报声。炮火喧嚣的晚上，电视剧让人们逃离现实的苦难，享受一家人共处一室的温暖时刻。这是旺达回忆中难得一见的温馨一幕，原来美剧就这样成为了旺达重建西景镇时内心的模板。以电视剧场景作为基础建构新生活，表面上似乎以电视剧的方式再次肯定了电视对于家庭稳定性的建设作用，但实际上却呈现出基于内循环之上的假象。因为，紧随其后的，是从天而降的炮弹毁坏了所有一切，毫无疑问，人们无法通过电视剧来解决现实问题。更何况，炮弹和电视剧来自同一产地，旺达的出身本来也是漫威宇宙中杂混的一环。除去童年经验以外，至少还有两次，旺达的电视剧幻象被打破：西景镇的剧中还有一个潜藏的导演，来自塞勒姆的女巫阿加莎，剧中剧使旺达由导演降格为真人秀演员；以及剧集最后，旺达意识到小世界是种自欺，她选择让一切恢复原状，回到现实世界。

电视人一边炮制幻象，并通过机器传递给人们，一边设置了幻象是为泡影的剧情。剧中剧的自反解构显示出某种反思，也在一定程度上避免了尴尬的立场。从这个角度来说，剧集在表达的深度上超出了超级英雄电影一成不变的套路和夸张绚烂的布景下肤浅的内核。如果说电视曾有过自己的黄金时代，那么，人们曾寄予电视的最高希望，恐怕也不过如此。《六人行》今年的重聚，《生活大爆炸》衍生剧《少年谢尔顿》大获成功等现象也从侧面印证了电视剧产业依然方兴未艾。而漫威从大银幕反攻至小屏幕的这次尝试，也改变了漫威英雄影片一切都会以玩笑的方式解决的固有风格，那种刻意秉持的反讽口吻和装腔作势的严肃态度在电视剧剧中被打破了，获得了更丰富的话语空间，剧集的自我反刍超出了漫威电影世界的俗套。近年来美剧的大制作常有电影化的趋势，而去年的疫情又为这进程添了一把火。不论就其盈利性、文化输出的效用，或是多样性的可能性来看，这样的反攻都值得思考。电影人和电视人的合作，也改变着电视剧的制作方式，倒逼后者在质地、风格、眼界上做出实质性的突破。

电视剧中，旺达超能力的边界是以电视信号为基础制作的，颜色是灰色与红色的结合，它构成了完美的隐喻：你所看到的绯红女巫魔法的边界，也正是电视的边界。电视人为观众奉上漫威宇宙的超级盛宴，正如旺达导演了西景镇的大秀。诚不我欺，屏幕上的任何美梦都不可能穿越电视信号降临到真实的世界；剧终人散，关于超级英雄的想象与虚构也无法改写身处现实之中的观众的命运。电视信号像是机器与人类之间的一道鸿沟，就此而言，《旺达幻视》的电视剧梦想在怀旧的幕布之下徐徐展开了。



圣桑的《天鹅》

作家桑多（Sandeau）的身影，保留字母“d”发音，表明二人有过一段可追叙的情缘。

1875年，圣桑在创作《死神舞蹈》时，娶法国西北勒卡桑镇镇长之女玛丽-洛尔·特鲁弗为妻。其时，圣桑已到不惑之年，而女方年仅19岁。婚后，夫妇俩跟父母一起生活，婆媳不和导致夫妻不睦，橄榄树下无和平。他们生育的两个孩子都不幸先后夭折，给圣桑造成终身痛苦。1878年，二人住在多伦多道的布赫布卢镇时，圣桑突然离家出走，不辞而别。其妻一连数日没有他的音讯，以为他死了。实际上，圣桑远走他乡，在摩洛哥隐姓埋名，再也不愿见妻室，只是没有办离婚手续而已。圣桑秉性悲观，暮年变得更加孤僻，愤世嫉俗，于1921年12月16日在南非布尔加利亚患肺炎辞世，恰如他生时谱写的《天鹅》那般凄怆，唱完了一首惨淡人世的悲歌。

圣桑的遗体被运回法国，安葬在巴黎的蒙巴纳斯墓园，接受来自各地的音乐爱好者凭吊。