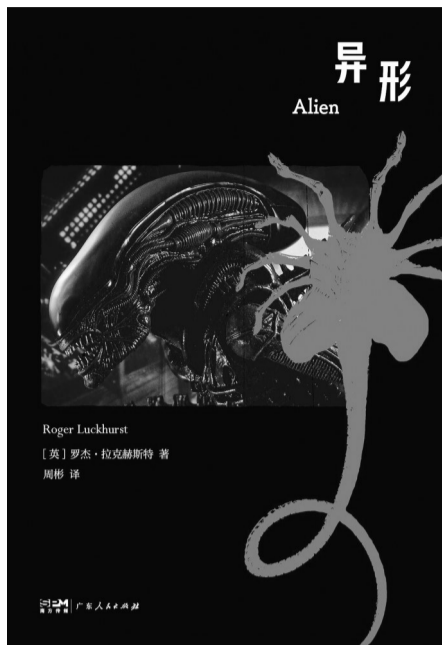


我
思
我
在



《异形》
[英]罗杰·拉克赫斯特 著,周彬 译
广东人民出版社
2026年3月

这部愚蠢的怪兽电影是如何成为影史经典的?

它越是神秘,你诠释得越多,它的生命力也越是顽强

□思郁

如果你看的电影足够多,你会发现影史上绝大多数的经典影片都是始于偶然,甚至比偶然还可怕,有可能始于一片混乱。

这个定律其实不单是电影,还适合文学。只不过电影的发展更加突出罢了,电影毕竟不像写作和绘画等艺术形式,出自艺术家一人之手,电影本身就是集体创作的艺术,集合了导演、制片、编剧、演员、摄影等集体艺术家的创作。这个创作的过程,每个环节都可能出现失误,影响成片的质量。有时候,你回顾一部影片的拍摄过程,你会感叹,它怎么可能成功。因为对很多电影来说,成功是例外,失败才是常态。

这两天正好在阅读广东人民出版社的一套丛书叫“灵韵经典电影细读”,其中的一册是英国伦敦大学的电影学教授罗杰·拉克赫斯特著的《异形》,更加确认了我内心一直以来的猜想。经典影片的成功都是偶然的,开始的时候谁也不清楚你参与其中的是一部什么样的影片,它对后续的电影世界产生什么样的影响。《异形》系列就是其中最典型性的代表。

迄今为止,我们大概也能了解这个系列电影的影响力,1979年第一部《异形》上映之后,有了三部正统续集,两部前传《普罗米修斯》(2012)和《异形:契约》(2017)。当然,自从这个影史上最恐怖的外星生物被创作出来之后,它不会安分待在太空,受制于人类,自然衍生了很多外传系列。比如《异形大战铁血战士》系列两部,异形的动画、漫画、美剧、游戏、图书等。这个系列最新的续集是2024年国内上映的《异形:夺命舰》,这也是近些年异形系列口碑最好的一部,甚至好过了导演斯科特导演的两部前传。

拉克赫斯特在《异形》中说,他写这本小书就是试图探究《异形》产生的文化迷恋。我们为什么会在银幕上痴迷于这样一个恐怖的外星生物。它的初始状态下到底是如何产生的。当我们从现在开始回望1979年《异形》诞生时的境况,大概也不会想到,这部最开始始于混乱下的B级片会爆发出如此旺盛长远的生命力。

简单说,1977年二十世纪福斯公司选了一个名叫《异形》的剧本,正在寻找一位导演——众所周知,好莱坞是制片人中心制,大公司有最终话语权,他们找了几位有名的导演,大导演都看不上这部“愚蠢的怪兽电影”,于是最终找来了英国导

演雷德利·斯科特。那时候的斯科特初出茅庐,拍过一些广告片,当年刚拍了第一部长片《决斗者》,虽然在戛纳电影节上获得了最佳首作奖,但是票房很不好,在洛杉矶只有一家影院上映。对福斯公司来说,这样的新人导演最好掌控。

但这才是混乱的开始,拉克赫斯特在书中这样概述这部影片拍摄时的境况:“原作者丹·欧班农……被多次聘用和解雇,被禁止观看每日样片,随后被逐出片场。编剧们为了署名权而斗争,最终需要编剧工会仲裁。艺术家和设计师互相指责对方的作品,演员和制片人不断抱怨这位新手导演,导演开始在片场躲避演员。拍摄进度似乎总是缓慢且落后于计划。”但是,就在这样的混乱中,影片并未导致异常巨大的失败,反而诞生了一种可怕的美,一种混乱中不可思议的成功。

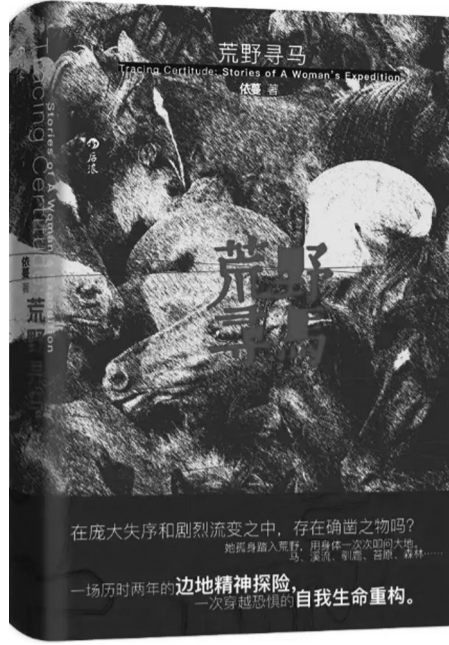
当然,成功也是相对的。至少在1979年5月,《异形》上映时,并未收获良好的口碑。从一部怪兽片的票房成绩上看还是不错的,它是当年好莱坞电影票房第四高的电影,在美国赚了6000万美元。但是从当时各大媒体影评人给出的评价看,大多数评价都说这部影片糟糕透了、平庸极了、格局狭小等。这点在现在回望起来相当有趣,因为斯科特后来拍摄的很多经典之作,比如《银翼杀手》等,最初都不赚钱,口碑很差,只是凭借后续观众的口碑发酵传播,成为影史经典的。《异形》系列似乎依然如此。

在《异形》中,拉克赫斯特回忆了他年轻时对这个系列电影的痴迷,以及能在电影院看到斯科特重新执导异形系列前传《普罗米修斯》的惊喜。但是他并不喜欢《普罗米修斯》,称之为“一部愚蠢的3D奇观片,堪称灾难,毫无意义且满不在乎”。这种评价在影片上映之初普遍存在,但是近些年又发生了口碑逆转——真是又一次非常有意思的逆转。斯科特在《普罗米修斯》中并未停留在原来的故事构想,异形的宇宙已经发展出了足够庞大的叙事,不需要他去添砖加瓦。他感兴趣的是借助异形宇宙探索人的衰老与贪婪、异形繁殖的生命力与人工智能的觉醒。很显然,《普罗米修斯》的核心是机器人大卫,人类作为大卫的创作者,却不得不面对生命即将终结的残酷事实,异形在其中更像一个线索,指引着人类寻找自己创世者的过程中,但是却不得不走向毁灭之路。你可以说这部影片偏离了最初异形故事的发展轨迹,但是不能说它是一个烂片。当然,这是我的意见。

在《异形》这本书中,提到这样一个段子。法国哲学家雅克·德里达在某天早晨起床的时候,发现他的猫正在凝视他的裸体,于是他开始思考一个问题:动物的他者性。他认为西方哲学从未从非人类的角度来思考动物真正的他者性。比如猫的历史,说白了就是人驯化猫的历史,不可能有真正的猫的历史。任何动物都是如此,人才是认识动物的尺度。从这个角度看,德里达有个结论说,动物的他者性是不可阐释的、不可解读的、不可判定的,是一种拒绝被概念化的历史。这也是所有科幻作品一直想做却做不到的,就如同异形这个人类创作出来的最恐怖和神秘的形象,它拒绝任何过于连贯的理论解释。

换言之,《异形》这样的电影,你可以一直去解释它,但是你的解释越多,它越是神秘,你诠释得越多,它的生命力也越是顽强。它已经超越了电影的范畴,变成了一个流行文化的经典符号,始终潜伏在心灵的外太空之中,隔几年就会冒出来吓你一跳。

身体感知不是对现实的修辞加工,而是现实得以被感知、被进入、被书写的前提条件



《荒野寻马》
依蔓 著
江苏凤凰文艺出版社
2025年6月

非虚构写作中的「身体感知之真」

□依蔓

文艺现场

美国作家威廉·津瑟(William Zinsser)在其完成于1976年的代表作之一《写作法宝:非虚构写作指南》中,这样描述非虚构写作中“回忆录”这一类型的写作。

“回忆录不是整个人生的概述,它是通向生活的窗口,很像在构图上具有高度选择性的照片。它看起来像是在随意、甚至任意地回顾往事,实则不然,它是有意建构。梭罗八年间写过七个不同版本的《瓦尔登湖》草稿。在美国人的回忆录中,没有比这一部更难完成的了。要写好回忆录,你必须成为自己生活的编辑,赋予散落各处、半遗忘的事件以叙事结构与组织思路。回忆录是发明真实的艺术。”

作为非虚构写作者的写作,进行着某种基于“真实素材碎片”的“发明真实”的行动,同时获得某种程度上“主宰”曾无力左右之现实的权力,也同时落于必须服从真实律令的规则框架之中。所谓“发明”,并不是凭空创造,而是在既有材料中寻找秩序。所谓“主宰”,也不是任意改写,而是在结构中赋予意义。

2025年11月,美国《华盛顿邮报》报道了一起和《纽约客》杂志的人事有关的新闻,在一名《纽约客》的事实核查员(fact-checker)被解雇后,一些知名作家为他发起声援。在这则新闻中,事实核查员是一个在《纽约客》有超过80年历史的职位,19世纪40年代起,这家杂志就以承诺对内容进行事实核查而闻名。

新闻行业中的事实核查,是非虚构写作中确保事实之真的代表实践。事实核查(fact-checking)是一项在新闻出版流程中重要的专业实践,事实核查员对稿件中涉及的每一个可验证细节进行系统性核实,包括人物身份、时间地点、数据来源、引语准确性以及背景信息的可靠性。它不仅仅是简单的“查错”,而是一种独立于作者与编辑之外的审读机制,通过与受访者的再次确认,与档案资料和原始文献的反复比对,确保叙述与事实之间不存在偏差。

在作为文学实践而非新闻实践的创造性非虚构写作中,无论是以自我为书写对象,还是从第三人称出发进行书写,事实之真之外,在我看来还存在更本质意义上的另一重真实维度。

真实并不应该仅仅被理解为可通过多信源核实、文本比对、专业性资料验证等方式被核查、被证明、被支持的逻辑事实的结果。除却时间、地点、人物、事件等层面的事实之真,还存在着更具根本性决定意义的、身体现象学意义上的身体感知之真。

事实之真的判定,仰赖意识与逻辑。然而作为以肉身存在于世的非虚构写作者,在书写行动展开之前,身体性的存在先于意识逻辑,身体感知及通过知觉构建的与他者、世界的互动关系,更决定了书写对象和呈现立场。

身体感知之所以构成一种真实,并非因为它提供了另一套事实标准,而是因为它揭示了自我与世界如何被经验——并非首先以逻辑命题的形式出现,而是以气味、温度、重量、节律等方式抵达身体。身体感知不是对现实的修辞加工,而是现实得以被感知、被进入、被书写的前提条件。在这一意义上,身体感知之真并不与事实之真相对立,而是构成事实得以显现的基础,是更本源意义上的真实,尽管它容易被理解为无法被理性证明其纯粹性、可靠性、清晰性、确定性的主观存在。

作为一个非虚构写作者,如何书写其所经历的真实,事实上恰恰是在书写其曾经或正在用其肉身所真实经历、理解、构建的与世界的真实关系,其自身也是世界之中不可分离的一部分。虽然这一重真实无法被某种核查机制的逻辑所验证,但它更彰显非虚构写作者作为人类主体的珍贵性所在。

法国人类学家娜斯塔西娅·马丁因研究北极地区信仰泛灵论的游牧民族,曾在俄罗斯的堪察加半岛进行田野调查。在2015年的一次田野调查中,她意外在山里和一头熊遭遇,被熊咬伤头部后幸存下来。她将这次受伤的经历写成作品《从熊口归来》。作为一本非虚构作品,娜斯塔西娅·马丁在《从熊口归来》中完成的不是对脱险奇迹的复述,她的写作是更具穿透性、对身体感知之真的存在论反思。被熊攻击之后的伤口令人惊悚:“草原上一片红色,我的手也是红的,脸上满是伤口,肿得简直不像样子。就像是在远古神话时代,混沌未开,而我就是一个模糊的形状,撕裂的伤口下,脸的轮廓消失了,到处都是黏液和血:这是一次新生,因为显然这并不是死亡。”

但她并不简单地将自己定义为受害者,在她和熊的缠斗中,她的身体与熊的身体是平等存在的两个知觉主体。

娜斯塔西娅·马丁的遭遇之所以具有穿透力,并不在于其极端性,而在于她拒绝将经历进行简单化的定义。一场与熊的相遇,不只是一次野生动物与人类发生冲突的事件,而是一次关乎存在的震荡。身体不再只是承受伤害的客体,而成为新的关系结构的见证:伤口标记疼痛,也标记边界的模糊——人类与动物、现实与神话、自我与他者、梦与现实。真实的身体感知经验成为新的意义生成场域。

与娜斯塔西娅·马丁相通,在进行《荒野寻马》的写作时,我所探索的也是身体现象学意义上身体感知之真的文学实践。

AI时代,人类主体创作的必要性随着技术迭代不断受到挑战。然而作为人类创作者与人工智能的根本区别,是具备在身体感知之真中还原并反思存在命题的能力。当一具身体在不同知觉场域流动时,存在本身的感知经验也在不断生成,无论是在寒风中手指被冻得麻木,在随时可能被吞没的泥沼中感到恐惧,还是被一头熊在脸上留下血肉模糊的创口而疼痛。它们是肉身对现实处境的真实回应,是存在的明证,是某时某刻某一存在者与世界互动的不可替代的真实痕迹。

对于创造性非虚构写作而言,真实不仅在于不虚构事件,更在于不背叛身体对世界真实的多重维度的统一性的复合感知。在此之上,写作者的立场与创作得以形成,文本成为保留身体与世界相遇时震颤的拓印,回应“何以为人”的诘问,昭示不容置疑的存在之真。依循身体感知之真书写,寻找穿越茫茫荒野的道路。