

新媒介时代的电影阐释与理论重构

简评《影像中国与光影未来——陈旭光影视理论批评选集》

文 宋辛梓

电影工业美的核心是“制片人中心制”与“体制内作者”的协同,既要注重工业化生产的标准化与高效化,又要包容导演在类型框架内的个体表达。这既是对第六代导演个体化创作的反思,亦是对新生代导演“产业化生存”“技术化生存”“网络化生存”的电影工业制约背景的理论总结。在《电影想象力消费与空间生产的理论批评》一辑中,作者通过对《流浪地球》与《疯狂的外星人》的对比,将电影工业美学理论进行分层,分为“重工业美学”“中度工业美学”“轻工业美学”多个层次。重工业美学以《流浪地球》为代表,依赖理性分工、技术协同与资本集中,通过全产业链的协同运作实现科幻电影的视觉奇观;《疯狂的外星人》则是轻工业美学的代表,凭借超越于商业电影之上的作者性、思想性、接地气性的追求,在解构美式科幻范式的同时实现了市场突围。这种理论分层打破了“唯大片论”的认知误区,为中小成本电影的类型探索提供了理论合法性,更揭示出中国电影产业从“规模扩张”向“结构优化”,乃至智能化“轻工业”化转型的必然逻辑。

“想象力消费”理论是对影视艺术在数字技术时代美学变革的直接回应,陈旭光将其定义为“受众对超现实、后假定美学类作品的消费需求”并直指“网生代”“游生代”对魔幻、科幻、影游融合叙事的文化认同,在“影游融合”三题中他剖析该类作品通过游戏化叙事、互动体验与跨媒介IP开发激活青年群体想象力的机制,如《头号玩家》将游戏代码转化为影像语言构建出“元宇宙”早期雏形,同时强调想象力消费不能沉溺于技术拟像而应在“虚拟狂欢”中保留现实批判维度,又如《哪吒之魔童降世》通过神话重构实现对青年身份焦虑的现代性阐释,证明虚拟叙事可成为现实隐喻载体。

面对元宇宙与人工智能等技术浪潮带来的理论挑战,陈旭光展现出中国学者特有的危机意识与前瞻视野,以“元宇宙”思考三题为切入点系统剖析媒介革命对电影理论的三重冲击:一是本体论的崩塌,传统基于巴赞“照相写实主义”的物质同一性理论受到元宇宙虚拟影像的挑战,如《失控玩家》中虚拟角色意识颠覆作者论、《流浪地球2》数字生命重构真实与虚构边界,促使理论范式从二元论转向生成论;二是想象力的悖论,数字技术既实现《流浪地球》行星发动机等突破物理限制的视觉奇观,又可能因影游融合中多巴胺刺激机制导致主体性消解与艺术深度弱化,亟待建立技术与人文的平衡机制;三是虚拟世界伦理规则重建,涉及虚拟犯罪责任认定、技术垄断、文化霸权及VR对静观审美颠覆等多维议题,需通过构建跨现实伦理确立道德边界与文化主体性,避免技术决定论认知陷阱。在此基础上陈旭光针对元宇宙引发的理论挑战提出“理论扩容”的三大路径以构建面向未来的电影研究新范式,核心是建立跨学科“元电影学”框架,融合计算机科学、神经科学、伦理学等多学科视角将传统电影理论单一的艺术研究拓展为涵盖技术原理、文化逻辑、伦理规范的“技术-文化-伦理”复合研究体系,这种整合包含运用脑神经科学解析沉浸式观影生理机制、借助伦理学厘清虚拟身份道德边界、为评估虚拟艺术价值提供多维参照。方法论层面强调历史文化视角的重要性,通过梳理胶片时代至元宇宙时代的媒介演进历程,揭示技术变革中延续的文化逻辑。元宇宙并非技术突变而是电影虚拟性特质的自然延伸,从梅里爱的舞台幻术到VR沉浸体验本质上均体现人类超越现实的永恒追求,这种历史维度有助于避免对新技术采取简单肯定或否定的极端立场、促使学界理性把握媒介变革实质。

《影像中国与光影未来——陈旭光影视理论批评选集》的学术价值体现为应对“阐释危机”时展现的学术勇气与建构智慧,陈旭光采用“接着讲”的学术路径继承宗白华等前辈的“中国艺术学”研究路径和“整体观”方法,并以“问题直觉”回应新媒介时代的现实挑战,构建出“电影工业美学、想象力消费、元宇宙伦理”的三维阐释空间,书中对技术产业文化的多维思考为学界提供方法论启示且通过“理论批评化”实践证实学术研究可兼顾思想深度与现实介入性。在当前数字技术持续颠覆传统的语境下,电影理论需要直面真问题,阐释新问题,并且力争超越现象而承担预见未来的责任。陈旭光的探索表明唯有保持“自反传统”的批判意识并坚守“以人为本”的学术立场,方能在媒介革命中实现电影艺术“技术理性”与“人文价值”的平衡。

总之,《影像中国与光影未来》既是对中国电影理论的探索建构的阶段性总结,亦是面向未来的理论拓展和“扩容”,展现了影像技术飞速发展时代理论创新的意义、使命和阶段性成果,以及理论生产作为生产力的“初心”,那就是——始终始于对“人”的本质追问而指向对人类文明的终极关怀。

(作者为英国爱丁堡大学艺术学院硕士)

中国电影艺术研究中心
电影文化研究部专版

重看万玛才旦早期的两部短片

文/王小鲁

进入到5月初,是万玛才旦导演去世两周年的日子,朋友圈又都是万玛才旦导演的信息,出版社也办了纪念他的活动。万玛才旦的文学成就和电影成就一样高,两者又相辅相成,共同构成了一个丰富辽阔的精神世界。

5月17日晚,在出版社策划的一个学术活动上,笔者和很多朋友一起又看了他的两部短片,一部是他在电影学院上学期间拍摄的《静静的嘛呢石》(30分钟,2002),这部短片后来扩展为同名长片。一部是他北电毕业的联合作业,是由谢飞导演作为艺术顾问的《草原》(22分钟,2004)。

前者拍摄于2002年,后者完成于2004年。记得2004年的时候,我在北电举行的国际学生短片节上看了《草原》,当时似乎并不喜欢这部电影,觉得它的美学方面有点过时。影片一开场,镜头里面出现天空飞翔的老鹰,藏族歌曲伴随着镜头的运动,都有点第四代美学的意味。

但是后来因为要作一个讲座,特别重看了这部短片,觉得它在美学上似乎不够锐利和先进,但内涵表达上是特别饱满的。可以看到万玛才旦导演对于人性之理解的宽厚和广阔,而这与他的本民族文化是有着深度结合的,其中透露着宽容和慈悲。

这部短片的故事大概是这样的:老奶奶放生的牦牛被人偷走了,于是德高望重的村长带老奶奶去邻村找偷牛贼,他们找到了两个年轻人,找他们的原因是他们去年偷过羊,年轻人当然极力否认,然后只好让他们对着经卷和神灵发誓。之后年轻人对村长长说,你儿子之前也不是什么好东西,你为什么不去问问他。最后村长发现,偷牛的果然是自己的儿子。他的儿子不知道这是一头放生的牦牛,所以将他偷走。

影片设定的偷窃情节,在当时让我觉得十分愕然。那时候的我对于藏地还是充满了理

想化的想象的,觉得它应该是纯净的土地,不会存在这样的行为。显然这部短片打破了我对于藏地的想象,若没有万玛才旦和他的电影表达,我们的刻板印象也许还会持续很久。

这部电影的叙事非常好,它将每个人物都置于一种紧张的心理活动中。在一篇文章中笔者对此分析过:“对于两个年轻人来说,他们并没有偷牛,但他们以前偷过羊,所以他们内心也是不安的;对于村长,来找这些犯过错的人,他内心应该也带着忧虑,因为他的儿子也犯过错;老奶奶内心也不平静,从她的话语中,可以听到她的心声,如果偷牛贼被找到,他就会被逮捕,她放生的功德就变成了罪孽,这是她的逻辑。这样的一个伦理情境是我们所不常见的,但却是我们可以理解的。这里面体现了万玛才旦的叙事才华,他在一个伦理事件的展开中,植入了一个深刻的反省的维度,这里面也包含着某种宽容。我感觉万玛才旦的道德态度以及对于世事的理解是很开阔的。”

此番观看,注意到了影片最后的片尾字幕。村长带着儿子,牵着牦牛背对镜头向远方走去,诵经声响起,字幕上显示所颂经文内容:“祈请众生拥有幸福和幸福之因,祈请众生远离苦难和苦难之因,祈请众生永远不离无丝毫苦难的幸福,祈请众生远离亲疏好恶,永驻平等无别境中。”

可见这一被解决了的抓小偷事件中所透露出来的伦理处理,对于万玛才旦来说是多么重要!对于幸福和苦难都起到了重要的作用。按照惯性的对人的误解和伤害,对人的本质主义的看待,都是一种人生的苦难和困厄。所以他所在的文化所给予他的思考,是那么富有“文张力”和具有深度。这是导演所处的文化世界所自然而然地赠予他的。

另外一部短片《静静的嘛呢石》,与《草原》的质感截然不同。当然它们拍摄时使用的介质就不一样,后者是北电联合毕业作业,所以

得以使用35毫米胶片。前面这部使用的是DV,DV的质感跃然于放映的屏幕上。这部短片与同名长片的区别是小喇嘛回家过年,但没有哥哥和女朋友一起听藏戏的那个段落,也没有嘛呢石老人在新年夜去世。但就小喇嘛和电视机的关系,则是一样的。

小喇嘛帮师傅擦灯,去帮小活佛打扫卫生,在那里看到了电视。回家的时候看到家里也买了电视,而且有《唐僧喇嘛》(即电视剧《西游记》)可看。新年刚过,小喇嘛就迫不及待,要提前一天回到寺庙,将电视机带给师父看。这部短片中可以看到,小喇嘛回家过年的那一场也使用了抒情的音乐,一个大远景,父亲牵着马,小喇嘛骑在马背上,往家中出发。那音乐更能使得我们同情小喇嘛的情感世界,回家见到母亲,毕竟是令人愉快的事。

但这次观看我发现影片似乎刻意强调了小喇嘛的情感依恋。他虽然与父母有所互动,但是却并没有表现出来特别强烈的情感。他内心反而更挂念他的师父。我发现这部短片似乎在强调这样的情感关系。它带有一种独特的文化气息。

这部短片还体现了万玛才旦的白描式现实主义,其实很长时间以来,他的风格就是如此,朴素的,如同纪录片的。虽然他的叙事里面总有一些“超验”的事物的存在,但当下的生活仍然如此波澜不惊地流逝。一直到后来,万玛才旦导演的风格才逐渐转变。

这次观看两部短片,纯属偶然。大概二三年前,万玛才旦给我邮寄了我以为的他的“所有作品”,《草原》这部短片的DVD也在其中,但是没有《静静的嘛呢石》这一部。我也是后来才看到这部短片。偶尔的一瞥,或多或少都能看到一些新的东西。这证明只要拍摄,高原的光就会强烈地涌进来,无论导演有意还是无意,观众总能从中看到那里的独特之处。

电影艺术档案的收集与利用之浅见

文/饶依彤

馆的责任与使命,亦是资料馆工作者持续研究的课题。

与版权代理公司的合作

中国电影资料馆作为北京国际电影节展映单元承办方,从第五届举办至今已十个年头,作者自2014年筹备第五届北京国际电影节起,即为选片团队的成员之一,历经十届电影节。从2015年下半年起,国内的各大版权代理公司(简称版代)开始兴起,首批与资料馆建立合作关系的国内版代有华桦传媒、北京数梦文化有限公司、时代华影、郎思传媒与子公司Red Apollo Group等。

与这些公司的往来合作,对中国电影资料馆艺术影院的知识产权规范化,有显著的推动作用。2018年,是谱写艺术影院正规化历史篇章的一年,资料馆艺术影院自该年起,与部分优秀的国内版代公司达成战略合作,实现了所有影片线上经营。短短7年间,合作的版权代理公司已经从3家增长到12家,收集的国外电影档案数量达三百余部。当然,艺术影院不会局限于此,守常不变。在不久的将来,还会有更多更深入的合作形式,以及更新颖的策展方式,使艺术电影“常看常新”。

相较中国电影资料馆艺术影院,商业电影院在三年疫情中受波及较为严重,国内电影制作及对国外电影的引进受限,影院可排播的影片十分有限。这种情况下,部分影院在空档期转型聚焦于电影大师、国别、话题展览等等的专题展览。比如CGV影城在2022年向国内版代抛出橄榄枝,与奥哲维文化合作在多地共同举办了“2022艺术博物馆主题意大利电影展”。

艺术影院新体验

2022年,恰逢中国电影资料馆经典馆藏影片,也是我国第一部故事片——张石川导演的《劳工之爱情》(1922)诞生一百周年,资料馆在6月9日即第15个国际档案日举办了4K修复的《劳工之爱情》(1922)与《神女》(1934)的联合放映活动。在10月27日,世界音像遗产日还发布了《劳工之爱情》系列盲盒、服装等衍生品。经典电影档案的再利用与衍生品相结合的方式取得了广泛的关注。

此外,资料馆艺术影院于2022年推出了“青年影人计划”活动。通过放映中国青年导演影片合集,并附以见面会的活动方式,搭建国内青年影人与观众们之间深入交流的平台,

发掘电影人和影片其背后的故事。例如2021年3月15日举办的第一期“青年影人计划”《米花之味》《又见奈良》的导演鹏飞,在活动中分享他客串肉店老板的故事,妙趣横生的讲述让现场气氛热烈非凡。

电影节展中的运用

电影艺术档案是中外文化交流的重要载体,因此,国内影片“走出去”与国外影片“请进来”,是中国电影资料馆一直延续的工作内容之一。

“走出去”方面,2023年伊始,中国电影资料馆先后在埃及、智利及哥伦比亚、马来西亚等地举办“中国电影节”,通过跨越百年的影像,来让国际社会更加立体地认识中国、了解中国文化和意识形态。国片的放映也温暖了海外华人的心,缓解了思乡之苦,是不可或缺的文化交流方式。

“请进来”方面,根据相关政策法规,国外电影档案经审批通过后,可在国内放映。电影节或者影展中的国外电影,通常会以专题的形式,分版块面向观众开放,以保证节目策划的完整性。因此,电影节中,对国外电影档案的利用,主要集中在专题影展中,通过放映国外电影艺术档案、举办影人见面会、海报档案、文图档案展览、学术论坛等活动,既丰富影迷的生活,又增加电影档案的利用率,一举两得。

扩大对公众的开放

国际档案日期间,中国电影资料馆会以预约形式对公众开放,带着“棉衣大军们”参观保存在库区的胶片、海报,与曾经的电影艺术档案对话,并引导参观位于主楼的修复机房,通过全新的4K胶片扫描和AI技术来观看数字化修复电影艺术档案。

电影艺术档案的收集工作有益于千秋万代,但因为一些电影制片单位的资料意识不强,加之数字化时代,人们认为将电影艺术档案保存于硬盘、云空间中就已万无一失,这样的认知,事实上增加了档案收集的难度。

故而,电影档案机构应着眼于加强宣传力度,让更多人认识到收集和保存好电影艺术档案即是保护了国家和人民的精神财富。同时,利用好这些财富,服务大众,既有赖于电影档案机构提高公共服务意识,亦要与时俱进、开拓创新,从多重角度开发和利用电影艺术档案。