

数字时代的影游融合与想象力消费

——评《神话》的解剖：黑神话：悟空与哪吒之魔童闹海研究

■ 文李翔

神话:悟空》中那些精细到毛发飘动的数字建模,将文艺复兴时期透视法的视觉传统,延续进突破了传统影像的观看边界的数字操作世界之中,玩家不再是被动的观者,而是通过手柄的触觉反馈与虚拟世界建立具身性连接的“操作者”。与之相对,当《哪吒之魔童闹海》采用更为复杂先进的数字技术制作特效时,传统电影制作的“导演中心制”正在被“技术管线制”所瓦解。

技术变革与复合型人才需求凸显了教育体系与目前产业实践的断层。而书中对“体制内作者”的讨论也正提出了这样的问题——在票房压力与技术崇拜的双重裹挟下,如何在保持创作自主性的前提下,尽可能地将技术审美的独特性同大众消费需求充分整合?《哪吒之魔童闹海》既要满足合家欢观众的审美期待,又要承载作者对命运主题的哲学思考,两者的平衡结合在中国电影产业化进程中内部逐渐催生出《黑神话:悟空》新的叙事语法。程序化叙事和“死亡轮回”机制对传统的三幕剧结构的解构,二者共同证明了在数字时代影游融合/动游融合所代表的新文化形态确实能够成为推动文化创新、增强文化自信的重要力量。

想象力消费的本土实践

该著作所立足的影游融合/动游融合的理论逻辑则从人类叙事媒介演化这一角度,展现了当下审美体验创造性转化的新形态——从洞穴壁画的静态叙事到戏剧的时空统一,继而从电影的蒙太奇表意到游戏的交互性体验,《黑神话:悟空》在媒介形态的跃迁不仅拓展了叙事的可能性边界,而且让游戏中那些借鉴皮影戏的角色动作设计与源自戏曲脸谱的妖魔造型,在“虚幻引擎”的渲染下获得了新的生命。这种古今媒介技术的层积现象,正印证了齐林斯基所言的“媒介深时性”理论。通过将《西游记》的叙事经典文本解构为可交互的“叙事数据库”,玩家在“BOSS战”中的每次死亡与重生都成为对宿命论的全新诠释,从而形成玩家个人身体操作姿态同游戏数据纪录的集合,这种玩法机制表明数字媒介完全能够创造新型的叙事体验。在动游融合之中,技术不再只是再现工具,更是构造现实的本体论装置。当玩家通过手柄振动感受金箍棒的重量时,技术中介已不再是简单的信息传递,而成为塑造存在体验的构成性要素,这种转变呼应了唐·伊德的技艺现象学主张——借助技术把实践具身化,这最终是一种与世界的生存关系……这种期望是乌托邦和敌托邦梦想的根源。

玩家在《黑神话》中反复尝试“七十二变”技能时,他们消费的不只是娱乐快感,更是对东方神秘主义的认知体验。观众在电影院对哪吒“我命由我不由天”台词的集体共鸣所呈现的社会转型时期个体焦虑的象征性解决,同《黑神话》所创造的消费情境一同塑造了具备中国本土想象力消费特征的“抗争式消费”模式。玩家通过考据游戏中的古籍残卷来重构剧情线索,这种深度参与行为已超越简单的内容消费,甚至演变为鲍德里亚所说的“符号生产劳动”,这些现象预示着消费文化的想象力转向。

祛魅神话与创新性重塑

在全球化与数字化的双重语境下,如何让传统文化“活”起来,是摆在所有文化工作者面前的课题。《黑神话:悟空》和《哪吒之魔童闹海》的成功经验表明,传统文化的现代转化不能停留在表面符号的简单挪用,而需要深入挖掘其精神内核,并以当代人能够共鸣的方式重新诠释。通过现代艺术形式的包装和当代价值观的注入,传统文化才能真正实现创造性转化和创新性发展。

在这个意义上,《“神话”的解剖》不仅是一部及时的批评著作,更为后续研究开辟了丰富的学术生长点,其价值将随着数字媒介的演进持续显现。书中所展现的学术视野、问题意识和创新精神,也为后来的研究者树立了榜样。然而也正如同陈旭光教授在书中所指出的那样:“这本书是一种轻骑兵式、快速反应的,对这两个‘神话’的深度学习、‘祛魅’的成果汇聚。我们在这本书中所做的工作,就是要解剖这两个神话,通过深度分析而‘祛魅化’。唯有如此,我们才有可能冀望《黑神话:悟空》《哪吒之魔童闹海》之‘可持续发展’,而不至于成为一个永远高不可及的‘神话’。”

相信随着中国文化产业持续繁荣发展,书中所探讨的影游融合、想象力消费等议题将会在未来引发更多深入的讨论,在“影游融合”或“动游融合”的广阔前景中不断创造新的“神话”,为中国文化理论建设注入新的活力。

(作者为北京大学艺术学院2025级直博生)

中国电影艺术研究中心 电影文化研究部专版

《窗外是蓝星》《地上的云朵》： 2025 年中国纪录片“天上人间”之双壁

■ 文/左衡

2025 年中国电影收获许多,不但涌现了《哪吒之魔童闹海》《浪浪山小妖怪》等动画片,而且还收获了《窗外是蓝星》《地上的云朵》这样的纪录片。从产业结构和文化生态的角度讲,美术片、纪录片两个片种的丰富和发达,极其令人可喜可慰。巧合而有趣的是,这两部影片的内容恰好形成了一种对仗呼应,一是大国崛起的外太空“天上”叙事,一是人民生活的新乡土“人间”情景。

从电影业本身来看,唯有动画片、纪录片都得到充分发达,电影各片种才算是完成了艺术与文化的整体建构。前者标志着人类完全使用自创的艺术语言所可能抵达的表现极致,后者标志着人类完全依赖外在的物质世界所可能抵达的再现极致,两者帮助我们确立起以“形式-真实”为两极的电影美学光谱,电影的文化生态因之更平衡,更健康。相较于动画片与大众的亲和力,纪录片发达其实难度更大。

如果说,电影之于人类感受、体验、认知的最重要特质,是身临其境的“看见”,那么我们就可以坦然说:《窗外是蓝星》有一种电影史划时代的意味。这部影片所记录的,是2021年中国神舟13号航天员全过程。在动游融合之中,技术不再只是再现工具,更是构造现实的本体论装置。当玩家通过手柄振动感受金箍棒的重量时,技术中介已不再是简单的信息传递,而成为塑造存在体验的构成性要素,这种转变呼应了唐·伊德的技艺现象学主张——借助技术把实践具身化,这最终是一种与世界的生存关系……这种期望是乌托邦和敌托邦梦想的根源。

球引力主宰,行为迟缓,甚至有点笨拙;器物失重,甚至显得轻盈——一旦走向宇宙深处,人类的生存如此这般。

在影片问世的2025年,我们再一次通过大银幕看到当时发生这些:三位中国宇航员站到了超地球生物局限的新坐标点上,在宇宙面前拍摄影像,并且第一时间把影像从400公里外传输回地球,在经历了一个虽然小小的、然而宇宙级别的时间差后,为亿万人所看到。8K的超高清画质,已经完全可以满足巨幕影院观看,这意味着,电影和电视过去的差异不再是必然的、先天的存在,而越来越像是出于具体考量而加以选择的区别,这又将进一步动摇传统的影像学本体论。

一方面,是电影为表征的文明在完成革命般的长征。导演朱翌冉说,他和宇航员兼摄影师见面的时间只有短短一小时,全部用来教授摄影机的使用技术、拍摄手法。而教授者本人又并不具备实拍太空空间里的操作经验,于是这样的教学不但时间不够,甚至不能保证足够有效应对外太空发生的新挑战。另一方面,是视听语言为表征的文化在尽可能贴近已有的语法、以帮助观众逐渐适应这一切。《窗外有蓝星》的许多场景都为观众贴心地确立了与地球经验相似的空间关系,特别是“上下”位置的设定,然后还有写春联、吃饺子等中国人传统习俗。这让大多数观众在感觉亲切的同时不免也生出误判,以为这些是与日常新闻、春节联欢晚会等相同的视听经验。这些看似寻常的生活日志都无比艰难,理发器的小小卡顿都可能导致

太空级别事故——这倒构成了影片里的别样悬念和紧张。

了解、理解如上种种,才能对人类先驱探索宇宙的艰难、人类在宇宙中的存在真相、人类文明文化在宇宙面前的渺小与可贵等等命题有所认知,并心生敬畏。颇有电影(更确切地说是影像),为我们记录并呈现这些。

中央新影集团出品、刘湘轶任总导演的《地上的云朵》同样使人心生敬畏。这部影片呈现给观众的,是新疆棉花收获季节到来时两个家庭的生计。收获季时间有限,棉花——以及其他农作物——迅速地成熟了,催促着人们奔向田间,忙碌着去跟上植物的速度。这个过程,看似每年都会重复,比如气候和天气、棉籽数量多寡等。而每个周期却又几乎永远会发生意外。影片纪录的这一次,是丈夫的手受伤、找不到足够的临时雇工、棉花收购商出价的波动等。喷洒农药的无人机起飞,极大解放了棉农的劳苦,然而并不能彻底解决棉农们的焦虑。一家女儿长大,去外地读大学;另一家儿子尚小,被小学数学“拿捏”了——棉花棉田之外的人生在世,同样带来近乎永远无解的焦虑。这使人联想起哲学家海德格尔对梵·高油画《农鞋》的述说:大地无声的召唤、大地对成熟谷物的宁静馈赠、人对可靠性的焦虑以及战胜贫困而来的无言之喜悦。

与海德格尔悲情的不同在于,《地上的云朵》是中国文化的产物,实用理性精神、乐观积极的态度才是更深沉厚实的底色。而且,随着影片中的婚礼、家教、旅行、买卖等场景如风俗画一般展开,中国人对美的敏感和强烈喜爱、对家的依恋

《日掛中天》： 看不见的因果

■ 文/王小鲁

一个传统意义上的坏人,这个故事也许怎么讲述都可以。但在影片的设定中,她显然不是纯粹的坏人,她是一个挣扎于命运之中,追求自己的幸福的普通人。但是无论如何,这个心理线索如何设计和发展都很有挑战性。

如何理解和接受这样的一个故事,对于观众也是挑战。美云在和葆树的关系中,一个是施恩者,一个是受恩者。美云的良心负担是巨大的,她的人生没有其他可能,只能按时探视,接受葆树的一切的情绪,并随时处于案件被推翻的忧惧中,然后等待葆树出狱后和他正式结婚,并用一生来报答他的恩情。

按照一般生活逻辑,她不应该有任何抱怨,这是她必须接受的事实。但是美云在这样的捆绑性的关系中逃避了。影片没有交代她逃避的更多更具体的原因,故事一开始,就已经是美云正在和别的男人交往。

导演告诉笔者,当初选择女演员的一个重要要求,就是看她是否接受和理解美云逃避这个情节。很多女演员不能接受,也无法理解美云的行为,如果是这样,自然就无法出演这个角色。演员辛芷蕾理解这个角色,并能够理解这个角色在与葆树的关系中的逃离这一行为。她后来靠出演美云这个角色,获得今年威尼斯国际电影节最佳女主角的荣誉。

在影片开始时的孕检戏份中,胎儿被证明发育得比较小,而且监测不到胎心。影片同时展现了美云的生存艰辛,她在不景气的行业中艰难维持生活,她的新恋人其峰

是感情破碎但尚未离婚的男人,最证明他靠不住,这让美云焦灼万分。而与葆树的相遇,也显示了她由来已久的愧疚。这个胎儿就是在这样的各种负面情绪下发育的。

美云之前曾为其峰打胎,她希望这次能保住这个孩子,哪怕单独将孩子带大。虽然葆树忽然出现,但美云已经不可能再和他继续之前的关系。但她给予葆树各种帮助和付出,葆树也为她的生活带来新的灾难。并且作为凡夫俗子,葆树的每次出现也都带着强烈的道德谴责意味。

等葆树知道美云怀孕,决定离开,而美云匆忙赶来送行,在车站厕所流产,她没有告诉葆树这一切,只问他,你会原谅我吗?葆树沉默着打算离开,于是出现了之前我们描述的悲剧一幕。

这必将成为电影史上的经典一幕,其中包含了丰富的多义性。导演对于人间因果的运行富有洞察力。美云在暗中其实遭受了一切,包括自我惩罚,葆树的离去也将她的一切包括胎儿都带走了。那不合情理的一刀是报复,是挽留,是对于人性有着深刻质疑的葆树的提醒?也许那更是混乱中的非理性行动。

我认为葆树有“西方宝树”的意思。那是荫蔽众生的善良事物。可见导演对于葆树这个角色认同,但葆树毕竟是凡夫俗子,他在出现和离去时刻,当然都是带着怨念的。一刀之下葆树先是满脸震惊,看到美云痛哭流涕陷入绝望中的脸庞,他还是瞬间领会到了什么,并且深刻同情了她。

影片深刻勾勒了一个难以被

和主动认同、对世界的认知和积极融入等,这些意味都以或充满情感、或形式美丽、或妙趣横生的场面与细节涌现了出来。新疆的大地、长云、远山、近水,与绽开的棉花一起,奉献给观众一场视听盛宴。

必须承认,看这部影片之前,笔者以为影片会涉及围绕新疆棉的国际博弈。其实完全没有。维吾尔族和汉族两户人家的存在,才是主创真正关心的。中国人的生活,才是首先得到关注和赞颂的。至于外来的风要如何吹,天山和昆仑山都不怎么在意。最高级的自信,莫过于笑而不语。

和这个故事的电视系列片版本相比,电影版本无疑更好地呈现了主创者的纪录电影观念和影像美学追求。这又引入一个话题:电视媒介的纪录影像产品与纪录电影,在具体的工业标准、产业模式、艺术语言、美学旨趣、哲学社会科学价值等等方面,在今天要如何认识二者的同与异?历史上没有讲清楚、甚至存在误解误读的情况,也应该重新检点厘清。特别是面向大众的科普,就更加显得必要。

人类创造物的意义,很多时候要在更长的时间维度上才能显现出来。这时,人们会遗憾于彼时留存记忆的工具、模式等不够完美,或者更确切地说,记忆的形式似乎配不上情感的、思想的内容。然而,这正足纪录影像的价值和魅力之所在,甚至正是纪录影像存在的本体形态。影像内的,是人类试图达成的理想形象,影像外的,是人类毕竟不能超越的文明发展阶段。

清晰描述的“粘糊”复杂的悲剧的形式和轮廓,上文所说的关怀就在于此,当一种压抑在深处不能被言说和呈现的事物被呈现出来了,就有了交流和理解的可能,这就如同为某种疑难杂症发明了一种有效的新药。

我只看过蔡尚君导演的三部影片,除了这部《日掛中天》,还有《红色康拜因》和《人山人海》。《红色康拜因》的叙事相对来说更轻盈和有技巧,到了《人山人海》和《日掛中天》,叙事上的技术反而变得木讷了。

《人山人海》中的铁老大要从村落中走出来,去茫茫世界中寻找杀害自己弟弟的凶手。从戏剧性的设计上来说,铁老大陷入了困境,要去解决这个困境,那个矛盾的关系在他的坚韧寻找中,最后却逐渐消失了,他陷入了一个新的困境和迷茫中。影片在最后三分之一描述了一个黑煤矿,凶手和追凶者铁老大就被迫来到了那里工作,并深陷其中,失去了自由。在极端的被控制的境遇中,两位具有敌对关系的人的行动走向却变得一致,我们看到凶手和铁老大都企图引爆瓦斯,制造事端,不再苟延残喘。影片沉着有力地描述了这个场景,揭示了两人的命运一体感。

我从这两部影片中感受到了蔡尚君导演对世界的深刻思考和深厚的功力。只是从《人山人海》到《日掛中天》,蔡尚君的观察从外部批判转向了内部洞察。《日掛中天》的剧作也许并非完美,但它呈现了一个未被触摸过的独特领域。