

以本我形象出现,作为角色之一与影片人物交互,选择下一步行动,决定故事不同的走向。于影片中的角色而言,观者身体是客观存在的角色,饰演的是本我。最后是身体作为“上帝”视角叙事。如2020年威尼斯国际电影节的《非洲空间制作者》(*African Space Makers*),观者在影片中选择不同的角色进行跟随,得出不同的故事线路。观者身体虽然同样以本我出现,但于虚拟人物而言,我并非客观真实存在的,而是如“上帝”般看不见却如影随形的操纵者。这类影片得益于文本的丰富多样,表现形态更趋向于游戏互动,观者身体虽同样主导故事叙事走向,但并不以角色身份出现。

总结而言,如《此处是我家》(*We Live Here*)、《杀死大明星》等影片,虽叙事手法不尽相同,但都是身体主导交互的代表。这种身体对交互的主导,一定程度上弥补了因为现代虚拟技术的缺陷导致的体感不适,从而放大知觉感知,实现VR意义上的交互性。

(二) 身体介入交互

身体介入交互更强调电影的想象性,观者对于电影故事的脉络走向决定权较小,它突出的是身体图式在VR电影中的空间性。这个空间不是地理位置上的空间,而是现象学中处境意义上的空间。在虚拟现实空间里,没有传统认知中的地理位置,虚拟现实的空间本质是空白的,手柄在虚拟空间就像盘古的斧头一样,随着观者身体的交互,重新开天辟地,创造私密的空间位置。观众身体成为了电影中“初始坐标的位置,主动的身体在一个物体中的定位,身体面向其任务的处境”。⁽⁶⁾

一切都是以观者身体为“坐标”和出发点的,理论上的空间位置关系由处境性的空间位置派生出来。如2020年圣丹斯国际电影节的《隔离》(*Spaced Out*),让观众穿上泳衣、戴上可以浮潜的VR头显,漂浮在泳池中,体验阿波罗11号的登月过程。由于观者身体所具体参与任务的不同,虚拟空间得以改变,观众可以在月球火山冒险、在地球山感受暴风雪、在外太空探索宇宙等。除此之外,诸如《旧家》(*Home*)、《静影九龙》等VR影片,观者通过介入交互,使观者身体“拥有变化平面和‘理解’空间的能力,就像拥有嗓音就是拥有变调的能力”。⁽⁷⁾这正如胡塞尔描述的,身体是作为“所有方向的零点”。⁽⁸⁾

结语

电影诞生之初,人们通过一个盒子看里面的世界,这在当时让人震惊不已。现在的VR就像当时刚刚诞生的电影一样,是一种非常吸引用户的新媒介、新技术。随着虚拟技术的平稳发展,VR电影的形态也趋于多变,观者在这种新的电影表现形式中展现出的独特地位,值得学者们深入思考观者和电影之间的关系以及发展方向。基于虚拟技术的相关特性,身体现象学无疑能给学术界的研究提供一个很好的方法论指导。

(熊越,武汉大学艺术学院2021级博士研究生)

[1][法]梅洛·庞蒂《电影与新心理学》,方尔平译,北京:商务印书馆2019年版,第28页。

[2][法]梅洛·庞蒂《知觉现象学》,姜志辉译,北京:商务印书馆2001年版,第186页。

[3]同(2),第181页。

[4]同(2),第145页。

[5]同(2),第202页。

[6]同(2),第138页。

[7]同(2),第320页。

[8]Hans Rainer Sepp and Lester Embree, *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, Dordrecht: Springer, 2010, p.59.

从自然山水到精神原乡： 青年导演的东方视角和时空观念*

王名成

近几年,在FIRST青年电影展等电影创投平台的助推下,越来越多的青年导演在影坛崭露头角。在中国电影学派的理念和构建成为业界广泛共识的背景下,这些作品呈现出来的风格和特色,进一步确立了中国电影自身的民族韵味和底色。

从籍贯的角度大致可把这些青年导演分为南北方,南方主要有广州的黄梓,贵州的毕赣,浙江的顾晓刚、刘智海;北方主要有甘肃的李睿珺,河北的蔡成杰、徐磊,河南的霍猛等。千百年来中国南北方的内在气质和精神风貌各成一派,比如在文学领域,北方是“风吹草低见牛羊”,南方是“采莲南塘秋”。中国

山水画也一直有南北宗之分。在电影创作领域也是如此,受到南北方不同水土滋养的青年导演,影片有着迥异的美学特质。但他们大都不约而同地在作品中把目光投向了故乡的土地,完成了中国电影创作的场域转向。同时,尤其在南方青年导演的作品中,他们对中国传统审美理念和审美形态有了跨时空的体悟和延续,对时空关系等元素的民族化处理,堪称在精神原乡的“逍遥游”。

一、场域转向:乡愁的另类书写

进入21世纪以后,全球化的速率进一步加快,传统的乡土文明受到现代化、城市化强有力的挑战,城市化的进程和乡村的衰落几乎同步。随着现代化和城市化危机日益凸显,反城市化倾向有蔓延之势,国人对于乡村的处境也有了更多的忧患意识,乡愁情结成为一代人的集体无意识。

很多著名导演终其一生都坚守着自己祖国的大地与山水,塔尔科夫斯基始终离不开苦难深重又踏实辽阔的俄罗斯大地,安哲罗普洛斯目光望去都是希腊半岛的雾中风景,中国第五代导演创作发轫之初,就把视野投向厚重连绵的黄土地。在当下语境下,以毕赣为代表的华语青年导演也纷纷把镜头由现代化都市转向了故乡的自然山川。在《路边野餐》《地球最后的夜晚》中,毕赣把摄影机镜头对准了黔东南的山水和土地,不管是大雾弥漫,还是水汽氤氲,无论是真实的凯里、镇远,还是臆想的梦幻空间荡麦,都勾勒出关于故乡模糊又真切的样子;徐磊在《平原上的夏洛克》中则表现了广袤的华北平原,光耀密林、刚收割完的麦田……中原大地以诗意的形象呈现在银幕上;顾晓刚的《春江水暖》讲述了江浙地区一条江的水波潋滟和江边的世俗人生;黄梓的《小伟》刻画了南粤风景;霍猛的《过昭关》足迹几乎跨越整个河南;蔡成杰的《北方一片苍茫》把视线投向了冰天雪地的北方黑土地,影片中满目旷野积雪,在俯瞰的远景中,山村寂寥,人物渺小而落寞,土地冰冻而毫无生气;李睿珺的《家在水草丰茂的地方》不无哀伤地勾勒了苍凉的草原,空旷的沙漠,遗弃的喇嘛庙,颓败的石窟和斑驳的壁画,丝绸之路的回音已成绝响,孤独的脚步声迷失在回家的路;刘智海的《云霄之上》中,江南隐秘的山林,缥缈的芦苇荡,承继了中国水墨山水画的美学余脉,

水汽淋漓而又意味盎然。从江浙东南沿海到西北塞外高原,从天寒地冻的北方黑土地,到湿漉漉的闷热岭南,这些青年导演的作品横跨中国土地大江南北,祖国的山川河流滋养出独有的生命意味和文化想象。在一定意义上,地域成为他们作品当仁不让的主角。

从现代都市到自然山水的场域转向,可以看出青年导演构建自我民族韵味的尝试和努力。毕竟“抗拒同质化于优势大一统的全球化文化、自觉保存与维护本土传统文化,成为现代化伊始就持续不断的思潮与运动”。⁽¹⁾只有认真倾听这片土地上的千年一叹或者低声呓语,才能找到书写民族电影的密码。这也是一种乡愁的另类书写方式,不管他们在作品中奏响的是恬淡的牧歌,还是发出了决绝的呐喊,抑或是满怀悲悯和忧伤的无语凝噎,正因为根植于脚下的土地,这些作品生长出了独具肌理的民族意识和文化品格。

二、东方视角:自然山水的写生与写意

近几年以毕赣为代表的青年导演,有了更自觉的民族意识,不仅作品有了更鲜明的东方视角,同时,无论是视听表达还是时空观念,抑或是影片意蕴,都或多或少地体现出传统民族美学观念的影响和渗透来。“在世界古代各文化系统中,没有任何系统的文化,人与自然,曾发生过像中国古代那样的亲和关系。”⁽²⁾青年导演对山水自然的关注,除了基于对人文意义上家园的找寻和乡愁的表达,一定意义上也是对中国古人和自然之间关系的承继。影片在表现自然山水时,没有把其僵化为单纯的故事背景,而是赋予其生动的生命精神,从写生到写意,营造了一个气韵生动的气化空间。

比如西方的审美形态崇高、丑、荒诞,强调人与自然、人与人、人与社会的对立,是“人生实践中主客分离对立、主体精神超越客体对象的特征的审美凝聚和显现”,⁽³⁾所以西方电影更早运用了特写镜头,来彰显人自身的主体力量。而中国影人则并不迷恋对人物形象的特写,而是更倾向于表现天地自然和居于其中的人之间的关系,是人“与天地参”。在毕赣的《路边野餐》中,镜头时时从角色的身上游移,转而表现山谷、湖泊,在乡间薄雾中,人物和所处的环境是融为一体的。现实或梦幻中的人与风景共同定义了不无诗意的湿漉漉的故乡空间。

顾晓刚的《春江水暖》的创意更是直接来源于黄公望的《富春山居图》，影片中山、江、雾、雪等元素不再只是作为故事的背景，而成为影片重要的表意元素。导演采用了中国传统长卷水墨绘画的处理方式，人物居住在富春江边，他们看风景，他们自己游走在江边山林中也成了风景。影片中的人物行走在江岸山林，时走时停，时时掩映，声音也隐没在岸边的喧嚣中，人与自然环境是完全合一的。

刘智海的《云霄之上》，讲述了几个红军战士在南方密林中突破白匪的封锁，炸掉敌人弹药库的故事。影片中无论是林间、水流，还是芦苇荡、梯田，都云烟飘动、元气淋漓。大逆光、留白等处理手法让镜头具有强烈的主观表现意味，对自然山水的描写超脱了其自有之境，而升华为独具生机的气化空间，在战斗的惨烈和人性的挣扎中渗透出浓郁的诗意，具有了浓郁的东方美学韵味。

三、“逍遥游”：基于长镜头与时空观念的文化心态

东西方文化中对于空间的观念向来有很大的差异，西方文化往往更注重空间的写实，而中国文化则注重空间的写意。“中国艺术家以自己的灵想来铸造时间和空间，他们所创造的时空并非‘人间所有’，不是现实时空，而是超越具体存在的心灵时空。”⁽⁴⁾这种心灵时空，在毕赣的《路边野餐》中是陈升梦幻中的荡麦，是《地球最后的夜晚》中罗紘武完全脱离物理时空的梦境。同样是黄梓在《小伟》中表现父亲身患绝症后的回乡之旅，是蔡成杰在《北方一片苍茫》中充满魔幻的乡村。

同时，“在中国艺术中，没有孤立的空间意象，任何艺术意象都是在时间中展开的，以时间的生命之流融汇艺术意象”。⁽⁵⁾正因为此，这些青年导演的影片中无论空间意象多么独特，导演意在表现的还是空间背后的时间意识和时空合一的理念，这在长镜头的运用上体现得格外明显。西方的长镜头理论基于巴赞，巴赞的长镜头理论的美学内核和支柱是景深镜头。在《电影是什么？》中，巴赞反复强调“空间的真实”。这种理念与西方绘画中的焦点透视一脉相承，都强调用科学主义的眼光去看待这个世界。

而中国传统的哲学理念恰恰否认这种机械科学

观。所以毕赣在接受采访时说：“我的长镜头和《鸟人》里的不一样，我不想用技术，用一切东西去做一个对我来说毫无吸引力的事情，我不想完成一次所谓的冒险。”⁽⁶⁾在毕赣的作品中，长镜头根本不注重对现实空间的还原，视点也经常发生游移，绵延的镜头摆脱了空间的束缚，并打破真实和虚幻的界限，往无限的时空深处延伸。顾晓刚的《春江水暖》中的长镜头更是结合了中国传统水墨山水画中的时空理念。在江老师跳入水中游泳的长镜头中，镜头全景别地向右横移，富春江的山水和沿岸的世俗景观如打开的卷轴画般徐徐向观众展开，在这个过程中画面中的人物共享了一个统一的时空。这个长镜头既可以让观众了解人物的关系、状态和情节走向，完成叙事功能，也实现了美学意义上的抒情。同时，这种移步换景也实现了观赏中国传统山水画的“可观、可游、可居”，“让观众在有限的空间和时间中体会到无限”。⁽⁷⁾在中国传统的时间观念中，时间既是一维延伸的，也是往复回环的。《春江水暖》当中春夏秋冬四时的往复回环让时间的绵延和永续如流淌的江水一般，一种中和、圆融的时空无限之感就显影出来。被线性时间和固定空间困扰的现代个体就可以借由这种东方式时空观俯仰自得，游心太玄。

这些青年导演的创作和美学特色自然并不完全一致，但他们对故乡山川土地的深情，对乡愁的另类表达，对生生不息世俗人生的关注，对东方审美经验和审美心态的迷醉与回归，让他们实现了在精神原乡追寻中的“逍遥游”。

(王名成，中国传媒大学戏剧影视学院 2021级博士研究生 / 首都师范大学科德学院传媒学院副教授)

*本文系国家社科基金重大项目“中国电影文化竞争力与海外市场动态数据库建设”(项目编号：19ZDA272)的阶段性成果。

(1) 尤西林《人文科学导论》，北京：高等教育出版社 2002年版，第128页。

(2) 徐复观《中国艺术精神》，北京：九州出版社 2020年版，第263页。

(3) 朱立元《美学》，北京：高等教育出版社 2016年版，第158页。

(4) 朱良志《中国美学十五讲》，北京：北京大学出版社 2006年版，第156页。

(5) 朱良志《中国艺术的生命精神》，合肥：安徽文艺出版社 2020年版，第51页。

(6) 叶航《以无限接近写实的方式通往梦幻之地——访〈路边野餐〉导演毕赣》，《北京电影学院学报》2016年第3期。

(7) 苏七七《〈春江水暖〉：浸润传统美学的“时代人像风物志”——顾