

中国电影艺术研究中心
电影文化研究部专版

流媒体生产与电影产业生态构建研究

■文左衡

物的原始本能。中国古代农业文明在实践中意识到了共生的存在,并且发明了桑基鱼塘、水稻鱼等生产模式,建构了自觉人为的生态环境。各个环节之间相互提供更优化的生存条件,并且在数量、规模和相互制衡方面达到和谐的度。人在其中起到了关键的顶层设计作用,人也获得了更好、更多的资源。当人为设计的生态能够符合客观规律,就成功了。古人称之为“天人合一”,马克思说这叫“自然的人化”,中国思想者李泽厚补充说还有“人的自然化”。

当我们用这样的认知和思维来观照流媒体和电影的关系,来建构一种文化、人文的生态,有几桩基础的事情是需要想清楚的。

首先,电影产业可以为流媒体生产提供什么?

最直观的是素材。一百二十多年的电影行业,是一座丰富巨大的矿藏。相对于流媒体受众的接受能力,它近乎无穷大。同时,流媒体的生产者还正在把原始的素材进行全新的、脑洞大开的加工,从而进入文化再生产的环节,进行元宇宙的搭建。在这个逐渐加速的进程中,电影创作、生产、思维的方法和方法论,都无形中成为流媒体生产的教科书。新型行业的兴起必然吸引人才的流动。而对于流媒体行业的内容生产者来说,假如他们的知识储备和专业能力是来自体系严整的影像教育,那么他们无疑会具备更好的长跑能力。受众是电影行业对流媒体生产的又一馈赠,节奏加快的生活让传统的观影方式需要一种高速高效的遴选机制,很多人会借此借助流媒体来完成对观影行为的动机赋能。

那么,流媒体生产活动能为电影产业带来什么?

与一般的认知相反,流媒体生产并没有削弱电影的存在。更确切地说,对于电影的杰作、名作,也包括成为现象的热门作品,流媒体非但没有削弱它们,而且是在帮助它们获得更大的影响力。认识到这一点,反倒会有助于电影产业把工作的重心和焦点重新放到提升电影质量方面。

流媒体生产出的影像,是承担另一种文化功能的产品,进而以母本、副本等形式留在云端,而不是简单从电影中撕扯、拆解下来的静态肢体。这种全新的文化生产,已经给了一部分电影创作者灵感,启发他们以元宇宙为核心构思叙事。未来新型的电影人才也完全可能是从海量的流媒体生产者中脱颖而出的。

上面的表述无疑基于一种理想的模型,而理想得以实现要具备充分和必要的条件。既然人类是文化生态的建构主体,我们就不得不思考如何推动、提升、优化、保护理想的生态。

顶层设计的要点,在于发现流媒体生产和电影产业之间的良性共生关系,然后找到二者间最理想的距离、比重,在每个环节都寻找、安置最适宜的文化生产主体,然后,顺其自然,进入整个文化事业发展的良性循环。

顶层设计的心态可能更重要。“有所作为”的积极自信,“有所不为”的自知之明,都格外需要智慧。如我们所知道的,在全球化的时代,外来物种贸然引入往往破坏原自然生态,引发生态灾难。而对于人类自身建构的文化生态,哪些情况是潜在的、反文化甚至反文明的破坏性力量,也是我们需要解决的一个艰难课题。量化研究的思维和方法必须首先得到尊重和应用。

笔者最后想说,就这一问题的本质而言,它是从属于文明大命题的。我们对这个问题的判读,应基于人类文明追求可持续发展的前提。如其不然,近则有人性异化之虞,远则有文明变异之忧。反之,如能深谋远虑,则可以进而结网于当下,与时偕行于未来。

(本文为2022年第35届中国电影金鸡奖“文化自信与和谐共生:电影生态构建”学术论坛发言稿修订版)

自然界里的共生,有“互利”、“竞争”、“偏利”、“偏害”等形态。从宇宙文明维度看,这些都基于动植

《您好,北京》:
直面现实是传递温暖的根基

■文/虞晓

自上世纪90年代吴文光的《流浪北京》开始,“北漂”作为中国社会城市化进程中独有的社会现象而备受电影人的关注,从何群的《混在北京》、贾樟柯的《世界》、金琛的“北漂三部曲”到《后来的我们》、《半个喜剧》、《亲爱的,新年好》等影片,形成了极具地域和时代特色的电影题材类别。这些影片中“北漂”们对成功的渴望和当下生活困窘的巨大落差,都市始终作为他者存在带来的痛苦,折射出当代年轻人在现代都市化过程中经历的矛盾和困境。

正在上映的《您好,北京》因此同类题材中颇具新意。影片讲述了三个故事,创业公司老板李明启在项目即将成功时遇到资金困境;快递员刘顺在准备买房结婚之际陷入两难抉择;更年轻的闫男来北京追求音乐梦想屡受挫折。这三个年龄有别(初出茅庐的年轻人到家有妻小的中年人),社会身份不同(创业的老板、普通打工者和艺术青年),面临困境各异(事业的危机、爱情的波折和对未来的迷茫)的“北漂”,能让大多数观众或多或少从中找到自己的影子。而他们的奋斗并且“成功”的故事中凸显出积极的人生观和价值观,无疑让影片有了温暖励志的基调。

可以说《您好,北京》的创作顺应了当下“温暖现实主义”的潮流。近年来《我不是药神》、《奇迹·笨小孩》、《安居》等影视剧口碑与市场的双赢,让这类关注平民叙事、直面现实困境,同时以温暖为主基调,表现人对真善美、光明和

未来追求的“书写”成为了现实题材创作的主流方式。借用学者胡智锋先生的阐释,“温暖现实主义”既保留了现实主义作品的表现力和锐度,同时对于现实苦难的解决办法又不是通过玄幻或者阴暗的方法,而是找到一个具有建设性的、积极的出路。

值得强调的是,现实主义叙事有着基本的原则和要求,它要求创作者要勇于直面现实,揭示社会的矛盾和局限性。而温暖是追求叙事效果,它是在表现现实困境的同时,也带给观众一个正能量的解决办法。要达到这效果,需要依托于合情合理的现实逻辑和起承转合的叙事逻辑,在故事的发展中让温暖自然而然地表现出来。

从这个意义上,《您好,北京》相较那些优秀的影片还有着显见的差距,它突出表现为,为了达到温暖的效果,影片对现实的困境进行了“降度”的处理。

首先降低的是人物所面对现实困境的难度。李明启面对的是经济困境,他需要找到1000万让项目继续;刘顺面对的是道德困境,是成全爱情买房结婚还是拿这笔钱为身患绝症的母亲治病;闫男遭遇的是自我认同的困境,在才华不被尊重又上当受骗之后,他需要通过自我角色的确认,去获得内心归属与精神慰藉。影片的处理方式是把这些困难全部内化到家庭之中,把现实困境转化为家庭内部的情感困境,用亲情之爱来缝补现实的创伤和裂痕。所以李明启要说服妻子卖房筹款,刘

顺用假冒的新房让母亲高兴,闫男在电话里谎报平安。诚然,在中国人的文化中家是情感的核心内聚,当下的温暖现实主义创作中,相当部分作品中人物的现实困境也是在家庭中获得解决,《您好,北京》的特殊之处在于这部影片是三个故事的合集,三个人物困境的解决其实是如出一辙的同义反复。这种反复它可能带来与创作者初衷相悖反的观影效果,这些奋斗的幕后,其实是对家庭的伤害和损耗,那么奋斗的意义又在哪里呢?

其次降低的是人物身上压力的强度。压力是电影中塑造人物的主要手段,人物在压力之下做出的选择,决定了这个人物在表象之下的真实内在。所以“两难之选”往往是影片中最让人揪心的时刻,比如李明启是选择要家还是要公司,刘顺是救母亲还是救爱情。遗憾的是,每到这种关键的时刻,影片就以顺拐的方式让人物无须选择就解决了两难困境。李明启要卖房筹资,妻子就让女儿送来了房产证;要保全家庭解散公司,扫地大姐就拿出拆迁款投资项目;刘顺的母亲善良明理,自己悄然离开让儿子的爱情和孝心得以两全;闫男不愿意为钱卖唱,就有房东的女儿因为爱慕而减免租金,父亲的愧疚醒悟,也让他留在北京的愿望轻易实现。这些“机械降神”般的不选之选,导致了这三个戏剧驱动人物在戏剧上的被动,也就决定了影片所张扬的“奋斗”在剧情上内在的乏力,他们始终从始至终毫无变化,我们看不到他们人性上的亮色

或者人性上的阴影。

导致人物身上压力不足的另一层原因是叙事的铺垫不足。无论老板、打工者还是艺术青年,这些人物都缺乏清晰的前传和成长的经历,从而成为了传播意义上的“北漂”符号而非叙事意义上的个体,不知道他们的前史,就不会理解北京对于他们的意义,不会理解他们对这座城市的情感;不知道他们现在的欲望目标,就不会对他们即将成功却险些功亏一篑的感动和惋惜。

《您好,北京》通过对现实主义的“打折”而实现“温暖”的效果,在当下的现实主义创作中远非孤例。其中也有触动人的情怀或情节,也有让人记得住的金句,但这种温暖更接近“心灵鸡汤”而非电影的叙事,因为“心灵鸡汤”只负责给出一些貌似或是哲理性的普适结论,而无须去证明或推导它如何成型,而电影是“从个体出发解剖生活,观察生活的一种审美手段”,温暖是一种观察现实的态度,而非非描述现实的姿态。

指出不足并不是要否认《您好,北京》创作的价值。如果承认一个时代的电影面相是各种力量综合塑造成形,那么当下的“温暖现实主义”潮流也交织着电影观众抚慰心灵的需求、社会发展的时代对电影的要求、中国电影的现实主义传统和创作者个人的现实情怀。如何将现实中的矛盾压力和生活中的美好善意辩证的统一在一起,《您好,北京》提醒着我们,这依旧是需要探索和解决的问题。

“呢喃核”、DV青年与特殊年代

■文/王小鲁

因为近日参与了一个论坛,由话题的规定,所以顺便提及了2000年之后数字技术催生的那一代DV青年导演。今天再提这一代年轻导演,时间已经很久远了,这个称谓今天似乎大家也都不再用了。其实中国电影包括院线系统下的某些作品,都很受当时那些显得粗糙的影片的影响,因为一些创作者就是从那个系统里出来的。

进行话题讨论的时候,笔者提到了美国的呢喃核(Mumblecore)电影运动。这个运动和中国的2000年代前后开启的DV潮流对比其实颇为有趣,呢喃核目前有一些研究文章,但没有发现有人进行这样的类比。

呢喃核这个概念的所指,也许首先指片中人物话多,呢喃不止。说他们是“话唠”也许不太准确,片中人物说话,相对而言,并不如伍迪·艾伦影片中的熟男熟女那么自信,他们的喋喋不休,都不具有侵犯性,人物仿佛在自说自话,很少得到实质性的回应,大家似乎都没有形成真正有效的交流。

这个运动开始的标志,是一部叫做《哈哈笑》(Funny Ha Ha, 2002)的影片。里面的女主角在微醺的时刻,去一个纹身店,但是却尴尬地自嘲着,似乎并未准备好,不知道该纹上什么图案。她家公司开除了,因为她去主管那里,希望加薪,于是就被辞退了。她说话的过程中,充满了模棱两可,语气词特别多, hum, well, oh, eh, I just …… I don't know, 语焉不详,逻辑不清。自己不知道自己在想什么,整部影片好似一部废话集。

因为内容以对话为主,所以没有了不起的视觉效果,这是主动的

态度,也是被动形成的风格。这种影片的成本很低。且在此粗略介绍一下这个呢喃核的定义,按照美国的一些研究资料,呢喃核电影运动的特点大概如下的:

低成本,多是数字技术制作的,对话密集,人物的动作却很少,低情节的,表演是自然主义的,实景拍摄,反对摄影棚和录音棚,很少配乐,多关注大学毕业一年左右的年轻人的生活和他们的社交、人际关系,而在这个过程中他们多展现出漫无目的、表达困难,不能清晰地自我分析等特点。

哪些影片属于呢喃核呢?几年前笔者注意到这个呢喃核创作潮流,一直在搜寻影片来看。我记得看过的有《弗朗西斯·哈》(Frances Ha 2012)、《住在家里杰夫》(Jeff, Who Lives at Home, 2012)、《塞勒斯》(Cyrus, 2010)、《旧日欢愉》(Old Joy, 2006)、《哈哈笑》(Funny Ha Ha, 2002)、《温蒂和露西》(Wendy and Lucy, 2008)、《爱的阶梯》(Hannah Takes the Stairs, 2007)……

也许还有其他的影片,曾经观看过,但是不知道他们属于呢喃核,就比如《旧日欢愉》之前就看过的,但并不知道它属于这个系列。另外,最近看到一些美国本土研究的资料,发现他们对于呢喃核的发生和结束的时间界定并不一致。它的开始,以2002年《哈哈笑》的出现为起点,这个似乎相对确定,但对于结束的时间点,大家说法不同,很多影评人认为,这个运动到了2010年左右就结束了,结束的原因就是之前的小制作模式被打破,开始引入更多投资,以及更有名的演员阵容,但是我在一些

专业网站上看到,他们在推荐最优秀的十部呢喃核电影中,有的是2015年后的,比如《乔希》(Joshy?, 2016)、《恰当的举止》(Appropriate Behavior, 2015)。

从以上特点来看,美国呢喃核发生的年代,与中国DV运动差不多同期,这也是媒介技术发展决定性作用,毕竟这种技术在二十世纪90年代中后期发明和普及,共同的被用于剧情片在2000年后也不算巧合,而有某种必然性。

当然需要说明的是,被公认为第一部呢喃核的《哈哈笑》,并不是使用了数字技术,而是使用了16MM胶片,不过16MM也同样蕴含着类似的文化倾向。

低成本,便利的技术——在美国,同时被强调的除了数码拍摄,还有对于苹果公司的MAC个人电脑和final cut剪辑软件的强调。在新千年之初,我们这里流行的则是Adobe公司的Premiere和PC机配套设施。个人感觉是2007年后,个人电影的导演才逐渐流行苹果电脑和final cut组合,但是无论哪种技术,说出来都很亲切,是当时大家共同面对的差不离儿的技术环境。

或者是有意识的粗糙美学,主动和被动之间共同造就的一种电影新文化意识,生活化的灯光,可实场景,年轻人的世界……诸多可以类比的地方。但是还是有很多不一样之处。中国当时的数码剧情的片的气息,似乎总是与此颇为不同。

你发现呢喃核影片的呢喃,仿佛佛失语,但里面的情绪很少社会愤怒,影片的整体也没有杀伐之气,而且还多是中产阶级年轻白人的生活。也许你会说他们loser或者说草根气息严重,但我觉得那不算loser,只是年轻的暂时的困顿,不过是一种生命生活转型期间的无所适从,而年龄本身则是傲人的财富。

我想到新千年早期的中国数码独立剧情片——纪录片不在这加以讨论——其实数量并不多,它们很多和呢喃核一样,也是生活流,是状态化的电影。它们表达孤独,表达欲望的难以实现,但是其电影语气之间,更多生冷,以及一些控诉性,我记得《容村街》里面的特殊的漠然的气息,里面似乎包含了更强烈的情感和社会批判。还有不少影片是表达底层社会的,这样的题材倾向,也似乎意味着他们的内涵颇为不同。

这次还在资料里面,看到很多对于呢喃核发挥过影响的作品。我发现与呢喃核的前世有关的作品,都曾深得我心,比如贾木许的一些影片,再比如林克莱特的《都市浪人》,当年看过,这次重新浏览,发现这部影片的形式和思路,与毕赣《路边野餐》太相似了。在一个小镇上,各色人等入镜,人物在一个空间内对话,另外不相干的人物入画,然后镜头就跟着他走了,用这种方式带入了小镇上的很多小人物,呈现了他们的一体同感,以及神秘的联结。这不是就是《路边野餐》营造空间关系的方式么?只是《路边野餐》更为极致,《都市浪人》里面的长镜头是切碎的,不停的倾诉和表达,但却又表达困难,这一点也许不难理解,不

是整体气息则仍然是一气呵成的。

或者是有意识的粗糙美学,主动和被动之间共同造就的一种电影新文化意识,生活化的灯光,可实场景,年轻人的世界……诸多可以类比的地方。但是还是有很多不一样之处。中国当时的数码剧情的片的气息,似乎总是与此颇为不同。

你发现呢喃核影片的呢喃,仿佛佛失语,但里面的情绪很少社会愤怒,影片的整体也没有杀伐之气,而且还多是中产阶级年轻白人的生活。也许你会说他们loser或者说草根气息严重,但我觉得那不算loser,只是年轻的暂时的困顿,不过是一种生命生活转型期间的无所适从,而年龄本身则是傲人的财富。

我想到新千年早期的中国数码独立剧情片——纪录片不在这加以讨论——其实数量并不多,它们很多和呢喃核一样,也是生活流,是状态化的电影。它们表达孤独,表达欲望的难以实现,但是其电影语气之间,更多生冷,以及一些控诉性,我记得《容村街》里面的特殊的漠然的气息,里面似乎包含了更强烈的情感和社会批判。还有不少影片是表达底层社会的,这样的题材倾向,也似乎意味着他们的内涵颇为不同。

这次还在资料里面,看到很多对于呢喃核发挥过影响的作品。我发现与呢喃核的前世有关的作品,都曾深得我心,比如贾木许的一些影片,再比如林克莱特的《都市浪人》,当年看过,这次重新浏览,发现这部影片的形式和思路,与毕赣《路边野餐》太相似了。在一个小镇上,各色人等入镜,人物在一个空间内对话,另外不相干的人物入画,然后镜头就跟着他走了,用这种方式带入了小镇上的很多小人物,呈现了他们的一体同感,以及神秘的联结。这不是就是《路边野餐》营造空间关系的方式么?只是《路边野餐》更为极致,《都市浪人》里面的长镜头是切碎的,不停的倾诉和表达,但却又表达困难,这一点也许不难理解,不是整体气息则仍然是一气呵成的。