



第十届北京国际电影节 8.22-8.29

电影“新浪潮之父”安德烈·巴赞曾在文章中，把摄影术比喻为“给现实的铸模”。如今，基于计算机技术的VR(虚拟现实)将“影像”的“铸模”属性从二维世界拉向360°全景三维，并逐渐展现出对新一轮媒介革命和审美形式转变的引领之势。事实上，由数字互动技术和全景影像技术构成的VR并非新鲜产物，从上世纪50年代开始它便开始游走于艺术、娱乐、设计、遥距操控和教育等领域之间，从环球影城到美国国家航空航天局，从纽约时代广场到堪萨斯大学的LE.VR戏剧中心，VR曾经多次以看似完全不同的面貌在不同领域出现和兴起，并带来诸多实用与艺术价值。而如今，它再一次回潮，并以一种具有当代实验性、装置性的影像艺术姿态，成为威尼斯国际电影节、翠贝卡国际电影节、奥斯卡奖，以及北京国际电影节等国际一流电影节在新媒介艺术领域的重要代言人。

北京国际电影节从2018年起开始设立VR展映单元，至今已举办三次，从起初8部作品的规模达到今年的18部影片，其作品皆为在国际A类电影节上获奖或得到公认好评的优秀之作。与其他单元相比，VR单元更加一票难求，这不仅因为它的更新鲜度、



在国内外逐年升高的影响力和好评度，也因为其特殊的“一人一戏”的私人观影模式，但这种模式却也反而使得VR单元成为北影节最神秘、最具吸引力的部分。

2020年北影节一共展映18部VR作品，大多来自于国内外重要VR艺术家及获奖作品，主题为“人”，英文为“沉浸”的动词形式“Immerse”，策展人车琳将之分为4个子题，分别为“入目”、“入

北影节VR单元：时间之味

□赵立诺

镜”、“入幻”和“入秘”，4个主题对应了如今VR最主要的作品形式：“入目”和“入幻”为360°纯观赏影像，观众在观赏时可自由转动头部，却不能改变与物体的距离及关系；“入镜”和“入秘”则为站立式互动作品，观众可以更自由地探索空间，并与被拍摄物进行互动。这正如在展厅前言中车琳对“入”的解语：“点击‘人’键，沉浸启动，从目之所及，到境界之所及，在虚拟中挥洒情感，叩动内心最隐秘的家园”，直接彰显了“入”的内涵——戴上头显，世界变幻，生命重启，时间之味。

完整电影神话：“5×1系列”

走入“繁星戏剧村”的VR展映空间，映入眼帘的是一个波谱艺术的视觉错觉装置作品，走入装置，似乎已经开始了一段视觉空间旅程；戴上VR头显，观众更彻底走入异度空间。

第一值得观看的就是被称为“5×1系列”在“入目”主题之下的5部实拍影片，这不仅由于监制侯孝贤和廖庆松的坐镇，还因为这是继曾在2019年北影节展映过的、蔡明亮的VR作品《家在兰若寺》(2017)之后HTC在艺术内容创制上的第二次投资。对于HTC这一重要VR头戴显示器厂商而言，《家在兰若寺》和“5×1系列”既代表了当代主流VR设备生产厂商在艺术上对于这一艺术未来形态的方向认定，也预示了VR设备在设计与应用上的方向性探索。

“5×1系列”由两部非剧情和三部剧情短片组成，分别由国内外五位年轻导演创作，有来自江苏常州的邱阳，也有来自新加坡的曾威亮，所以在题材选用、个人风格上都迥然不同。这五部作品曾在威尼斯、翠贝卡等电影节入选展映，被誉为当代VR实拍影像实验作品的重磅之作，已在业内积累了极高的人气口碑，而此次北影节则是该系列在中国内地的首次完整上映。

其中最具实验性和跨媒介特质的作品是行为艺术影像作品《O》，导演邱阳曾凭借短片《小城二月》获得“2017年戛纳电影节”短片单元的金棕榈大奖，VR作品是他与法国行为艺术家Olivier De Sagazan的首次合作，以对当代艺术的展现为核心表达，带有强烈的现代主义色彩和到达主义倾向，既可以被当作一个全景化的行为艺术影像作品，也可以当作一个VR版的后现代主义单人剧。它所呈现的阴暗潮湿毫无前景的隐喻空间，与人物肢体、颜色与动作所传达的强烈愤怒、不甘与痛苦相互映衬，传达出深陷钢铁、电子照明与人造物的当代都市人的异化过程。《O》给予观众一段痛苦的审美记忆，但VR祛除“第四堵墙”的强迫性让观众无法通过“边界”从这种“痛苦经验”中逃离，而私人化的观影模式又加剧了共情与共鸣，这就使得“一镜到底”的24分钟完整表演宛如“时间—影像”，隐喻、导引、指向、唤起观众大脑深处沉淀的痛苦感知，并与之共同建构新一层次的痛感审美，在某种程度上超越了电影和艺术馆的观赏经验。

另一部非剧情作品《蝴蝶之物》则更富于装置性，导演通过6个场景探索了在VR全景空间中进行不同表演区的错置叙事，让观众在同一空间的漫长时间与等待中看到时光/回忆的并置、交错与拼贴，用后现代主义、数字经验与超现实感知表达一种“时间意味”。

三部剧情短片则具有强烈的相似性，

从故事层面上，这三部作品都是极为优秀的短片，剧情紧凑、人物集中、细腻，从表述方式上，其创作者都选用了“一镜到底”的模式，并巧妙设计了观众在叙事中的观察者身份，以帮助观众放下对新世界的警惕并“信任叙事”、沉浸于故事当中。例如《董仔的人》，导演李中让观众视点位于那颗被主人公们哄抢的“佛头”之内，宛如寄居的幽灵；曾威亮的《山行》则让观众仿若坐在面包车中心的“山中幽灵”，旋转身体来目击着人物的情感和命运；赵德胤的《幕后》则通过题材赋予观众更为灵活的身份——观众就是摄像机，位于互相矛盾的两个群体之间——也正如苏牧教授所言：“VR的灵活性让观众选择‘看’的对象，让观众自己决定观点和立场。”

北影节对“5×1”实拍系列的展映，对全景影像的实验，对“一镜到底”的实践，是一种对巴赞“完整电影”理想的回应，也是对“时间—影像”的重塑。这一系列的所有技巧既可以被看作是一种全景电影、VR实拍影像的商业策略，更可以看作是电影“时间”和“空间”在全新维度的一次探索。

《钥匙》：“一次别离”

在站立式互动作品中，“入幻”主题之下的《钥匙》最令人惊喜。这部2019年的作品曾在威尼斯电影节上获得“最佳VR沉浸体验奖”和翠贝卡电影节“最佳故事奖”，它从一个小女孩的梦想出发，带领观众寻找“金色钥匙”的秘密。导演琳琳·崔卡特是一位著名摄影师，此前已拍摄过诸多全景摄影作品，而《钥匙》则是她走入VR的第一次尝试。

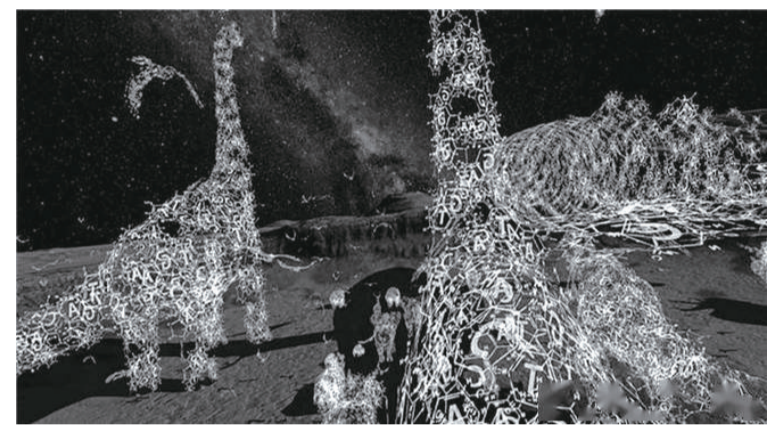
与近年来诸多VR作品同样，《钥匙》将目光投注于远离家乡的中东难民，VR艺术对第三世界尤其是战乱国家人民的关注，从2017年伊利纳图的《肉与沙》到2019年联合国地雷中心出品的《战后家园》、《追梦女孩》、《西德拉上空的云》、《切尔诺贝利》等反战、关注中东、关注边缘的作品层出不穷，几乎已经成为当代VR艺术的一个重要命题。

但与其他作品不同之处在于，《钥匙》是一部融合了纪录片与动画故事片的复合类型，设计了诸多互动，并用水彩风格的动画建构空间与环境。在风格选用上，导演崔卡特这样解释：“我认为在VR中简单的画面感是最好的，而且我一直都很喜欢水彩，它足够简单。”水彩画与水墨画有相似之处，虽色泽更为多样明亮，但同样富于意境而疏于细节，整体质感更注重留白和色块，而非线条和精度，在距离上更多使用明暗透视法而非大小对比透视法。这种绘画风格的优点不仅在于意境，同时还可以帮助观众避免全景影像的巨幅信息量，让不同空间中的环境信息更加易于辨识和认知，使之将注意力更多地集中在核心叙事对象上。与此同时，水彩所建构的极简主义风格，也让这部作品在视觉上极具吸引力。

另一方面，作为“最佳故事奖”的获奖

作品，《钥匙》的叙事极具悬念、并富于互动。故事从一个乳白色的极简主义场景开始，观众站立其中，面前悬浮着一个金光闪闪精度极高的金色钥匙，在黑白两色组成的极简主义风格的环境中，绘画风格完全不同的“钥匙”就呈现出极强的吸引力和视觉引导性，配合着小女孩对着观众娓娓道来的声音，时间开始在空间的转换和剧情的反转当中错置、交叠，宛如梦境。

儿童的声音、乳白色的、极简主义的周边环境、第二人称叙事等等这一系列的表达方法，使得《钥匙》足以帮助刚刚进入到



一个融合了浪漫主义和虚无主义的空间，第一次让人们体验曾经无数次想象过的、无限自由的飞翔。主创劳瑞·安德森是70年代重要的先锋艺术家，身兼音乐家、摄影师、舞台剧导演和画家，亲自手绘了三部曲的所有视觉设计。整个作品色彩的应用和形式的设计带有七八十年代的象征主义风格——黑白相间的色彩谱系，充满了吊诡与奇异、变形与重现的梦境世界，以及一望无际的黑色天空、梦幻般透明的巨树，在月球上行走的恐龙、太空中漂浮着的火柴盒和花朵以及被引动着文字、水和雕塑，如同一个充满回忆、记忆和感知的巨大机器，充分彰显了当代跨媒介艺术和融合艺术的风格。

飞翔是这部作品最具震撼力的互动，拥有着电子游戏和电子艺术背景的黄心键和安德森设计了这个世界的规则：他们允许观众穿越树木、贴地潜行、在不同房间的甬道间穿梭，离开星球或大楼的表面，甚至可以飞向无穷的上空，看着脚下的一切越来越小。飞翔的方式十分简单，只要双手合拢前伸即可实现，速度、方向都可以根据双臂前伸的角度自由调整，从而让观众从一个进入新世界有些恐慌、无法自我认知的幽灵，变为对这个世界的观察者、控制者甚至是建构者。而在飞翔的过程当中，空间中的文字、花朵、树叶漂浮的方向，不断变化着与观众的手势和速度相呼应，似乎整个空间都化作了一个反射着观众自我感知的迷宮，用一种神秘而灵动的氛围在引动着人们关于梦境与回忆的神经元，让人们在享受飞行乐趣的同时，欣赏这一庞大、完整、无边无际、富于幻想和自我投射的全新世界，完成一次在幻觉和自我探索的旅程。正如黄心键所说：“VR媒材解放了可能性所蕴含的能量，在由VR创造的世界中，惟有想象是唯一的限制。”

在这个系列的作品中，时长可由观众决定。于是时间也成为了一种自我投射，观众可以随意选择开始和停下，随时结束或是将整个探索完，但无论怎样，都不会影响观众对于这个作品的理解和感知。在这里，时间不再是艺术家创造的审美客体，而成为观众在创造属于自己的“沙中房间”时的流动的主体，时间也拥有了自由。

与世界其他重要国际电影节同样，北京国际电影节对VR这一全新媒介作品的重视，正彰显了一种电影艺术、影像艺术的新方向：数字技术、全景技术和遥距技术正在史无前例地与“运动—影像”艺术进行着融合。它们所承载的巨大信息量、所赋予的更高的审美自由度，不仅仅在建构一种新的艺术模式，也在建构一种未来生活、生产和生存的样本。在VR艺术中不断错置和延宕的“时间”，在现实世界里正在飞快地坍塌和压缩，正如《沙中房间》，观众/人类在VR空间当中，身体的消失与感知、自我的认知与认同都与自然世界迥然不同，“飞翔”的实现使得“后人类”已经无比接近人类本体，人的身体在感知层面已经开始不再那么重要。那么，艺术和人类生存，在未来是否还如此泾渭分明呢？当数字技术为人类赋予了创造者的力量，而VR则为人们呈现了更广阔的生存形式和空间，我们又该如何看待新媒介所带来的自我、未来、社会和伦理上的困惑呢？我们应该如何面对、进入即将到来的后人类社会？我想，这是北影节VR单元展映所超越艺术的更广阔的意义，也是“入”这一主题所暗含的深刻内涵。

《沙中房间》：如何翱翔

另一值得观看的则是“入秘”主题的三部曲作品。

与“入目”、“入幻”和“入境”不同，“入秘”完全脱离叙事，彻底走向当代装置艺术的领域，着力于打造观众在VR装置中的身体经验。这一主题由新媒体艺术家黄心键和美国著名先锋艺术家劳瑞·安德森共同创作的《沙中房间》《高空》和《登月》三部曲组成，其中《沙中房间》已获得2017年威尼斯电影节最佳VR奖，并受邀在2019年的戛纳电影节展映。

这部作品的最大亮点在于它创造了一

学者程千帆教授曾谈到：“文学研究，应该是文献学与文艺学最完美的结合。文学研究首先要由文献学作基础，有什么材料说什么话，这才是唯物主义的。”《关于学术研究的目、方法及其它》》设定某一专题并对该领域的文献进行穷尽式的收集整理，是进入该专题研究的必由之路，也是展示一个文学研究者的基本功所在。然而，一些外国文学(包括外国戏剧)的研究成果，由于语言的生疏、文化的隔膜、学术的差异、地域的分割，往往著述中出现征引文献不足、论列作家作品过窄、研究视域不够宽广、整体论述缺乏深度等毛病。韩曦《当代美国戏剧思潮与流派研究》(以下简称《流派研究》)则突破窠臼，自创一路，从思潮和流派的视角，对百年来美国戏剧发展进行全景式的描述，精彩纷呈，新见迭现，而最令人印象深刻的，是对美国戏剧资料的爬罗剔抉、整理汇集，用力甚勤，收获巨大，堪称中国学术界关于当代美国戏剧文献征引的集大成者。

《流派研究》所彰显的文献价值，首先体现在论述、摘引、汇列、涉及的戏剧剧目、戏剧剧目、戏剧演出团体的数目之上。根据该著“索引”统计，除了20余位重点剧作家如奥尼尔、赖斯、海勒曼、密勒、英奇、威廉斯、谢泼德、威尔逊、西蒙等人，以及《家庭三部曲》《匹兹堡组歌》《美国天使》等一些具有流派特征的剧目，列为专门章节进行论述之外，共有247位剧作家的583部剧作进入该著视野。附录还对31家著名戏剧团体，以及173部普利策戏剧奖、纽约剧评人奖、托尼奖的剧目名称、剧作家、获奖时间、首演地等信息进行统计归纳。

文献的力量

——读《当代美国戏剧思潮与流派研究》

□李伟

这是一个什么文献概念呢？让我们看看两组对比数字。一是《剑桥美国戏剧指南》。这是一部囊括殖民时期以来全美戏剧史、剧作家、剧目、演员、导演、剧团的百科全书，而其中所列的当代剧作家和剧目词条，其数目并未超过《流派研究》的内容范围。二是久负盛名的《美国年度最佳剧作选》。该书自1919年问世以来，每年遴选10部剧本出版，总计下来也不过百部而已。它们同样被《流派研究》一书涵盖。该著收纳的124种当代美国戏剧研究参考书籍，涉及戏剧史通论、重点剧作家专论、舞台艺术研究、美国社会文化专题等方面，差不多把美国戏剧的英文文献，特别是1990年代之后的研究成果一网打尽。

丰赡的文献，扎实的资料使得《流派研究》内容全面，脉络清晰，论据充分，结论有力，整体洋溢着一种自信的风格，而这种风格的底蕴显然源自于文献的力量。不论是论述奥尼尔与美国戏剧本土化运动，探讨左翼戏剧与社会问题剧，追寻美国地域文化与乡土戏剧流派，研究美国黑人戏剧的发展与流变，分析美国先锋流派与实验剧场；还是以威廉斯、谢泼德为中心来讨论美国南方戏剧和新西部传奇，聚焦同性恋戏剧和战争戏剧题材，描



述美国喜剧传统和百老汇喜剧舞台，该著都让我们真切地感受到文献所建构的戏剧世界的多彩风貌，感受到当代美国戏剧思潮与流派的萌生、嬗变、蓬勃、消逝的曲折历程，感受到戏剧舞台与当代美国移民文化、工业化变迁、都市化发展、社会心理、世纪末情绪之间的影响与互动。

比如《流派研究》梳理女性剧作家与女权主义戏剧流派，先是纵向追溯早期美国剧坛女性创作的身影，接着横向描述欧洲女权主义思潮对美国戏剧的影响，然后把目光聚焦在二战之后女性剧作家群体的出现，以海勒曼、汉斯伯雷、特利、福恩斯、柴尔德里斯等剧作家为经纬，剖析这个以性别为标签的创作思潮所体现的主体特征和先锋色彩。1980年代以后，女性剧作家已经无需依靠怜悯与同情去谋求剧坛位置，她们与男性剧作家旗鼓相当，分庭抗礼，20年间共有12人分别获得普利策戏剧奖和纽约剧评人奖。除了继续关注女性话题之外，社会正义与社会批判也成为她们的题材偏好，思想更加深邃，艺术更加成熟，但细腻和柔情等特有风格却并未褪去。该著征引了37位美国女性剧作家及其代表作作为文献支撑，其结论自然令人信服。

该著认为，戏剧奖是辨识当代美国思潮和流派的一个标杆，因此专章介绍了三大戏剧奖的美学追求与特点、外百老汇奖的先锋价值、舞台艺术奖和地区戏剧奖所折射的全美戏剧的繁荣与盛况。该著同样认为，某些被摒弃于主流叙述者视野之外的偏僻、边缘、零碎的文献，往往具有特殊研究意义，因此需要研究者匠心独运，不惮繁难，把它们从历史资料、陈旧报刊、私人档案，甚至演出海报中打捞出来，拼凑成一种整体的、鲜活画面，呈现在读者面前。

这样的例证在《流派研究》中不胜枚举。比如第七章专论美国先锋剧派与实验剧场，作者首先分析先锋戏剧的背景与特征，介绍早期本土剧作家奥尼尔对先锋戏剧的探索，描述阿尔比、考伯特、伊太林、马梅特等以“质疑和批判”为主线的先锋剧作家群，然后以“生活剧场”为导引，纵横论列了表演剧团、开放剧场、蛇剧场、野火剧场、触角剧场，以及纪实戏剧、本体戏剧、动态戏剧、超现实主义戏剧等20多个艺术探索流派，林林总总，五彩斑斓，多侧面多角度地再现了当代美国戏剧思潮和流派的复杂图景。还比如，该著第十三章研究戏剧思潮与戏剧监管机制的关系问题。其中殖民时期的《反戏剧法案》、1920年代的戏剧审查委员会、大萧条时期联邦戏剧项目的作用、二战后非美活动调查委员会对进步剧作家的迫害、1980年代国家艺术基金会对于地方戏剧艺术的支持等等。这些论述发前人之所未发，具有学术创新性，使人耳目一新。作者能够取得这样丰硕的成绩，无疑根植于对大量的戏剧文献的收集和掌握之上，这种严谨的治学态度值得我们学习。