

中国美学中的电影美术设计之域

■ 王安兴 伟

《布基兰》通过其独特的叙事手法和深刻的主题思想,展现了一个东北林区小镇在现代化进程中的边缘化和居民的失落感。影片通过真实再现小镇居民的生活状态,强烈的现实主义色彩,反映了社会转型期普通人的生活困境和心理状态。自然风光与人文关怀的结合,影片色调处理得沉重而温暖,穿插高纬度的自然风光镜头,展现了东北林区独特的自然环境,同时也反映了人与自然的

关系。小镇中饭馆、小站美术设计的真实呈现使影片中的情感表达质朴而真挚,无论是景物与人、人物之间的亲情、友情还是爱情,都以一种贴近生活的方式呈现,使观众能够产生共鸣。

电影中小镇的自然风光和朴素的居民的平静而温暖的日常生活,体现了电影作为一种艺术形式的社会责任感。《布基兰》通过其朴素的美学设计思想和表现手法,不仅为观众提供了一次视觉和心灵的双重体验,也引发了人们对现代化进程中人与自然、传统与现代之间关系的深刻思考。一部投资很低的电影,展现了中式美学和传统人文情怀的文化的视觉世界。这就是中国艺术强调意境的创造,即通过艺术作品传达出超越具体形象的深层意义和情感。

实现古典美学精神的现代再造

如今的数字时代,在利用数字技术方面中国电影美术设计也要有道法自然的美学追求,无论技术如何发展,它都是艺术创作的工具。比如中国电影美术设计通过现代电影技术,将中国传统文化中的美学元素如书法、绘画、音乐、舞蹈等融入电影创作中。电影《只此青绿》就是一场关于传统文化的视觉盛宴,通过色彩讲述了自然的和谐美,青山、流水、君子之风在节目中得到了充分展现,体现了中华文化中对艺术过程的崇高敬意。传统与现代的融合依然是要融合在虚拟的电影美术设计中,中国电影美术设计在继承传统的同时,也在不断吸收现代审美元素。这种融合不仅体现在视觉风格上,也体现在对故事内容和主题的现代诠释上。例如,《深海》中的“粒子水墨”技术,就是将传统水墨画的风格与现代三维动画技术相结合,创造出独特的视觉体验。中国电影在美学上不断追求创新,如电影《封神》和动画片《小门神》《长安三万里》则强化了三维动画特效的运用,依靠它们去实现古典美学精神的现代再造,为中国电影文化软实力的提升贡献了力量。

中国电影美术设计还应深度挖掘和呈现中华民族精神。包括儒家的家国情怀、道家的自然和谐,这些都是中华民族宝贵的精神资源。通过电影艺术的呈现,可以强化观众对这些价值内核的认同和传承。如电影《英雄》《一代宗师》中,通过色彩、构图和动作设计,展现了中国古代武侠的美学特征,同时也体现了对和平、牺牲等价值观念的探讨。中国电影有很强的诗意,都是从传统诗学中获得滋养,所以这个电影美术设计要超越再现与叙事功能,重视表现与抒情,重视营造氛围,呼唤情感共鸣,往往以散文化的结构形式,弥漫着民族气韵的设计语言。融合古典美学传统,追求情景交融的抒情意境,如传统的戏曲片,李翰祥先生的60年代的戏曲片《梁祝》,影片精美的场景设计如学堂、十里相送都融合古典美学传统,追求情景交融的抒情意境,使剧情充满了诗情画意的东方浪漫主义。

中国电影美术设计深植于中国传统文化土壤中,通过电影这一艺术形式,展现中国的历史、哲学、艺术和情感。中国电影美术设计应该紧跟时代脉搏,聚焦现实题材,运用现实主义创作方法,积极关注现实,热情拥抱生活。通过电影反映社会现实,展现人民生活,传递正能量。中国电影美术设计运用现代电影技术和艺术手法,讲述中国故事,展现中国形象。积极配合电影语言的现代化探索,对电影叙述方式、镜头运动以及造型手法的突破,开创具有独特民族风格的现代电影语言。中国电影美术设计应该追求高质量的设计和制作标准,助推原创作品、演员表演、摄影表现、音乐制作和后期剪辑等方面,以提升中国电影的整体艺术水平和市场竞争力。中国电影应该有国际视野,通过跨文化交流,让世界了解中国的传统美学,提升中国的国际传播力和影响力。

总的来说,中国美学在中国电影美术设计是体现一个多维度、多层次的空间设计,它要求电影美术设计师不仅要有深厚的文化底蕴,还要有创新的视觉表达能力,以及对现代电影工业的深刻理解。通过这样的融合和创新,中国电影不仅能够展现独特的视觉风格,还能够传达出深刻的文化意义和情感价值。

中国的哲学文化的虚实结合为中国电影美术设计提供了丰富的灵感和深刻的内涵。通过这种设计理念的应用,中国电影不仅能够展现独特的视觉风格,还能够传达出深刻的文化意义和情感价值中国意境的中国方式的中国电影美术设计,是一种融合了传统与现代、现实与理想、情感与理性的电影艺术,它既是中国文化的传承者,也是中国精神的传播者,更是中国故事的讲述者。可以说,中国电影美术设计之域永无止境。

中国电影艺术研究中心
电影文化研究部专版

《光之子》与“藏地纪录片新浪潮”

■文/王小鲁

过去我们说“藏地电影新浪潮”,多是指剧情片部分,对于纪录片的部分很少涉及,也很缺乏系统的调查与观看。藏地纪录片新浪潮也许是藏地电影新浪潮的一个新的增长点。

万玛才旦导演于2023年去世之后,时常有人和我讨论关于藏地新浪潮的前景和延续性问题。若在藏地藏语持有者拍摄本地和本民族生活这层意义上,则这一新浪潮还要继续延续下去。但这一层革命性的意义其实已经很单薄了。

万玛才旦刚刚进行藏语电影创作的时候,所以令人觉得有强烈的革命性,其中一个原因,乃是在于那是数码时代刚刚开启的时代。它的革命性和普通人使用数码相机拍摄普通人的生活这样的革命性是同构的,而且,这种革命性更适合于中国的语境。

但是在今天,普通人拿起数码相机拍摄普通人的生活已经是常态,如果继续停留在这一基本形式上去认定这个新浪潮的意义,我觉得是有欠缺的。而且,万玛才旦所开启的藏地电影新浪潮,绝不仅仅是由于藏族人拍摄藏族人这个形式上,它还秉持另外一层更深的内涵。

所以当有人问我藏地电影新浪潮作为一个文化运动,它还能持续多久的时候,我认为,从上面提到的另外一层内涵的角度来说,其实在万玛才旦导演去世的时候,藏地新浪潮就结束了。也许它终结的时间更早,只是万玛才旦的去世成为一个巨大的象征。

万玛才旦去世前后出现的一些影片也可以作为同样的象征物来看待。比如万玛才旦的儿子久美成列导演的《一个和四个》,它意味着万玛才旦表达范式的被超越,意味着类型化的电影生产,另外一个象征物是拉华加参与的《回西藏》,它意味着藏地新浪潮已经开始参与宏大叙事和主旋律创作。

另外,《光之子》导演卡先加告诉我,松太加老师已经创作了两部类型片了。同时,如果万玛才旦尚健在,他也会完成自己创作生涯的转型。“不再完全是基层的、非都市的、边

缘群体的,不再仅仅是批判性的、文化寓言性的、藏语的、安多藏区的……这一创作群体目光开始投向城市,投向企图与更多观众和更高利益联结的电影方式,他们的目光也从安多藏区向卫藏地区(以拉萨为代表的藏文化中心)乃至汉地投射。”

以上是笔者在另外一篇文章中的表达。从电影制作的角度来说,这都是正常的现象。但和新浪潮的本意还是有一些区别。藏族人的自我拍摄、自我表达同时意味着的是一种自主、自发、一种独立的表达个性,这是它的另外一层涵义——但是藏族人也有着不一样的个性,当他们也有自己更为商业化的诉求,或者追求个人权利的时候,又有什么不可以理解的呢?我们也许可以将这个时期成为“后藏地电影新浪潮时期”或者藏地电影新浪潮的一个新阶段?

在这个时候,我在电影院线里看到了卡先加导演的纪录片《光之子》,这部纪录片的监制是万玛才旦。院线放映的藏族人拍摄的藏地纪录片,这也许是藏地电影新浪潮纪录片部分的第一部。它的出现让我思考“藏地纪录片新浪潮”。

在这个范畴之内的藏地纪录片我们了解得并不多。我最近稍微深入了解了一下,得力于卡先加导演的帮助,我看了一些藏族人拍摄的藏地纪录片,包括扎加导演的《索朗热登》、旦增色珍的《孜麻路》等等,作为藏族人,他们的确更能敏感地把握到藏地生存的内在轮廓。

这些创作者年龄大多较轻,对于更年轻一代来说,拿起小摄影机拍摄自己身边的故事,这有什么革命性呢?这事发生在北京、山东,或者发生在云南、西藏,其实都是很司空见惯的事情,所以新浪潮不能继续以此界定。而必须去寻找这样的作品,这些作品具有自己的有力的表达。

而我对于纪录片部分抱有厚望,是总期待在向真实掘进的道路上,纪录片这种表达工具拥有自己不一样的优势。在更为主观的剧情片创作部分,它比较容易被规训,但纪录

片的纪实性往往让它有旁逸斜出的表达,有生活的复杂的质感,有表达的溢出。它们应该比剧情片对于现实和个人意志的呈现有不同的路径和爆破方式。

当然,这是一种理想。我们必须做更为系统地梳理才能下判断。所以关于这个部分的论述,就此打住。卡先加的《光之子》我倒是看了两遍,我能感受到它不用于以往的藏地新浪潮的电影表达方式。虽然它的形式很简单,但文本中的文化意志还是呈现了不一样的面貌。

《光之子》拍摄了高原上破碎家庭中孤儿的生存状态,着力讲述了藏族孤儿梅朵的故事。少女梅朵父母健在但却成为孤儿,她被迫外公外婆收养着。它展现了梅朵的家庭生活和学校生活,还拍摄了她去草原深处探望父亲的经过。这部纪录片呈现了一个不一样的人物形象,就是梅朵这个小女孩,她对于抛弃了她的父亲有着一种无条件的热爱。

这部电影是温和的。它属于藏人拍藏人的新浪潮叙事传统,所以我说,这是这部纪录片和过去的新浪潮电影建立的是这种最基本的联系。除此之外,它已经非常不同。在这个纪录片的叙事中,藏地的元素很少,如果说万玛才旦的作品强化了藏地的文化符号,卡先加则是刻意将这个部分删减掉了。甚至有观众抱怨,他在卡先加的纪录片里面看不到藏地的文化风情。

卡先加之前曾经在华盛顿停留过,他发现了黑人和整个社会的一种隔绝,这给予他很大的震撼,所以他之后在拍摄自己的藏地纪录片的时候,特别不愿意去强调这种独特的让人和人隔绝的东西,他希望大家可以共通的东西,他的这种意愿贯穿到了其纪录片当中。

一个人的文化表达很大程度上是由他的经验所决定的,新一代藏族电影人的经验与上一代不一样,他们呈现了藏地纪录片的新面貌。这究竟意味着什么,藏地纪录片新浪潮的基本轮廓究竟如何,这都有待笔者多看片子,希望以后有机会能继续研究。

编剧姚忠礼：
中国动画的希望在于原创

■文/钟 茵

个性,姚忠礼在台词上用了一些绕口令的修辞手法,比如“如意如意,按我心意,快快显灵”等,简洁明快,朗朗上口。看过《葫芦兄弟》的观众,说起“如意”来,总能联想起那个尖下巴、大眼睛,满脸假笑的蛇精。

《葫芦兄弟》播出后,观众反响强烈,美影厂决定制作续集,并在1991年推出《葫芦小金刚》。《葫芦小金刚》的故事接续第一部,并沿用了第一部的大量人物设定,使得拍摄速度可以加快,也可以降低成本,这些都是基于市场的考虑。“我们以前没做过续集,《葫芦小金刚》的推出可以看作美影厂市场思维成熟的标志。”姚忠礼说。

《葫芦小金刚》只有6集,讲述蛇精的妹妹青蛇为姐姐、姐夫报仇,把七兄弟抓住炼成七心丹,结果七兄弟合而为一,成为“葫芦小金刚”,最终制服妖精的故事。剧情看似和《葫芦兄弟》一脉相承,但其中包括对拜金主义、穿小鞋、扣帽子等社会现实问题的讽刺。比如小金刚在妖精洞中遇到要求“留下买路钱”的伸手大王,伸手大王开口便说“到我这来不带点礼物、送点东西就想闯过去,没那么容易吧”,令人联想起送礼、受贿的不正之风。也因此,网上一直流传着《葫芦小金刚》“尺度过大”被禁播的传说。

“《葫芦小金刚》和《葫芦兄弟》一样,至今还在少年儿童中流传,至于所谓的封禁完全是无稽之谈。”姚忠礼介绍,《葫芦小金刚》中讽刺的社会丑恶现象在当时的确存在,“我们觉得这些内容可以放进去,更多是为了靠近当下现实,希望引起观众的思考。所涉及到的现象都是普遍现象,没有具体所指。”

尽管如今看来《葫芦兄弟》老少咸宜,但当时这部动画有一个明确的受众群体年龄段——少年儿童,也就是5岁到13岁之间。因此,70后、80后成为《葫芦兄弟》的首批小观众,这一代人也被这部动画深深地影响了人生。出生于1980年的作家马伯庸有一篇流传甚广的《冷酷仙境与世界尽头——<葫芦兄弟>人物赏析》,他认为,“《葫芦兄弟》在貌似简单幼稚的故事后面,其实隐喻着一个关于信念的故事、一个关于救赎的故事、一个关于牺牲的故事。比起锋利的刀刀,它更像是吟游

诗人的纤细手指,只需不期然地几下撩拨琴弦,便触摸到了人类内心最深处,总能令我们在夜里悄然惊醒,然后悄然泪下。”

当年70后、80后的孩子长大了,有的已经成为父母,也会带着孩子看他们小时候最爱的动画片,看到两代人同看《葫芦兄弟》的情景,是姚忠礼最开心的事情。“一部作品能流传是我们的最高目标,也是最好的奖赏。”他一直觉得,看动画就像喝牛奶一样。小时候不喝牛奶的人,大了不会喜欢,从小喝牛奶长大的人,一辈子也戒不掉。“动画会伴随他们一生,这代人就是中国动画最大的观众群。他们对动画的爱是刻在骨髓里的,一旦介入动画领域,会成为创作的中坚力量。”对于当下的动画创作,姚忠礼建议青年动画编剧、导演打开思路,题材要宽泛。“中国动画找到《封神演义》《西游记》的题材很聪明,但不能一拥而上,把一个题材做到烂为止。我们完全可以原创出一个新的、有现代意义的IP。”

姚忠礼毕业于上海戏剧学院戏文系和北京电影学院编剧班,毕业分配进入美影厂。当年,美影厂文学组有自己的招待所,贾平凹、刘心武等作家都到这里写过剧本。导演桑弧为水墨动画片《鹿铃》当过编剧,漫画家华君武是《骄傲的将军》的编剧。那个时代的文学界、艺术界精英和大家莫不集于美影厂,他们的付出,也奠定了中国动画走向世界的辉煌。除了《葫芦兄弟》外,姚忠礼参与编剧的作品还有《舒克和贝塔》,短片《蝴蝶泉》《回声》《白色的蛋》等。尽管做动画有点阴差阳错,但如今想来,能为孩子们写作,为中国动画留下一两部作品,让他感到荣幸和值得。

到现在,还有许多人在蹭《葫芦兄弟》的IP热度,比如《十万个冷笑话 福禄篇》就恶搞了两部作品的人物和剧情,并把蛇精和小金刚安排为一对恋人。最终,该作品被侵权而下架。姚忠礼关注过这一侵权行为,也了解网络上各种恶搞葫芦娃的存在。“恶搞可能迎合了部分观众的口味,但相信真正有抱负的创作者不会这样做。有精力,不如去原创更优秀的作品。原创太重要了,中国动画重新辉煌的希望在原创。”

(转载自“上观新闻”,有删节)