

《流浪地球2》和《满江红》分别为173分钟和159分钟,这似乎挑战了关于电影时长的一些传统观点

电影越来越长,会成为趋势吗?

刘起

近期的电影市场,从票房成绩、话题热度、电影样态与电影时长等多个层面,显示出中国观众对电影的热情。与此同时,“史上最长”(其中《流浪地球2》和《满江红》分别为173分钟和159分钟)似乎挑战了关于电影时长的一些传统观点,也让我们能够重新思考电影时长这一看似简单,其实却包含了电影工业水平、电影类型样态、电影观赏经验与电影传播过程等多层面因素的复杂问题。

一直以来,关于电影时长存在一种惯例,即认为90分钟到120分钟是一部电影的黄金时长。这一观点似乎得到了多重理由的支持,比如有从心理学角度指出120分钟是人类集中精神的极限,也有从生理学角度出发认为电影长度应该符合人体膀胱的忍耐时间,还有从院线角度考量认为这一长度最适合排片,或者从创作角度认为这一时长可以最好地建构包含“建制—对抗—结局”的经典三幕结构。电影媒介的物质性一度是关键因素,一卷胶片15分钟的物理时长或者家用录像系统VHS的存储容量都曾带来显而易见的影响,但随着数字技术的发展,这些技术层面的壁垒早已不复存在。

然而,真正考察电影演进的历史,从电影早期的短片、默片到上世纪中叶的古典好莱坞时期,我们会发现,所谓黄金时长,可能只是一种错误的印象。毋庸置疑,电影越来越长是近年来热门院线商业片一个比较明显的趋势,2023年春节档电影恰好是对这种现象的一个印证。

电影时长——动态变化的参数与变量

电影时长是一个变量,取决于多重因素的共同作用,这些因素存在于电影从生产到消费的各个环节中,随着电影工业水平的提升和电影叙事方式的演变,呈现出一种动态变化,成

为决定电影时长这一变量的动态参数。考察这些参数当下的特征,能够清晰地看到电影时长增加的深层原因。

首先是电影内容层面。电影文本的类型、叙事样态,最直接地决定了电影的时长。一般而言,史诗片、传记片、战争片体量较大,而爱情片、喜剧片、黑色电影等体量较小。考察电影工业最成熟的好莱坞历年最卖座的商业大片,类型与时长的关系一目了然。电影叙事形态的转向也影响了电影时长,多线叙事、多重反转、复杂叙事融合奇观场面,这些叙事形态打破了古典的三幕结构,也大大增加了文本的容量与密度。类型升级也会影响时长,类型融合增加了文本的复杂性,比如原本篇幅较短的喜剧,在与其他类型如动作片、推理片等进行类型糅杂之后,电影时长自然会增加。

其次是电影的制作规模。制作费用高的电影,往往包含了大场面与多明星,必然倾向更长的篇幅。多明星阵容的电影,往往需要给予多个由明星饰演人物足够的戏份,以展现明星魅力,这势必会增加故事的容量。大场面需要对观众形成有一定强度与持续性的刺激,于是,单个大场面往往延续10到20分钟,一部影片加入三四个这类情节段落,就占据了相当比例的时长。一些动作大片,为了充分展现视觉奇观,往往会牺牲一部分故事性,用简洁清晰的故事串联起视听场面。但这样重场面、轻叙事的大片如同头脑简单、四肢发达的人,会让观众对视觉奇观产生审美疲劳。于是,当下更主流的商业大片形态,倾向一种复杂叙事加视觉奇观的模式。新世纪以来,奇幻大片和超级英雄电影逐渐成为最热门的类型,《指环王》《哈利·波特》《加勒比海盗》系列以及漫威电影,动辄时长两个半小时到三个小时。这一方面是由于电影的原著往往有着宏大的世界架构、庞杂的人物关系、复杂的故事脉络,另一方面就是数字技术制造的视觉奇观被视为吸引观众的杀手锏,无



《流浪地球2》的片长达到了173分钟

可避免地成为此类商业片的重中之重。这一状况进一步体现出电影类型与制作规模如何共同将商业大片的时长推向一个新的高度。

纵观电影产业史,可以看到特定时期内主导的电影类型与样态,会显著影响影片的时长。比如在好莱坞双片连映制中,更代表产业主流的大制作A级片,一般要比B级片长20-30分钟。电影研究者magasa在《银幕背后的秘密》中,统计了好莱坞每个年代十大卖座影片的平均时长,其中1950年代卖座大片的平均时长达到165分钟,以宽银幕史诗片、战争片为主。

电影的传播与接受过程,对于电影时长也

有一定的作用。比如,发行商和院线希望电影时长较短,这样可以增加排片场次、多卖电影票、吸引更多观众。档期也是决定电影时长的因素之一,比如春节档、国庆档,观众的空闲娱乐时间更充裕,对于长片的接受度显然比平时档期更高。因为一部三个小时的电影,明显就不适合在工作日的晚上观看。

电影经验——一种被媒介环境形塑的经验

电影传播接受过程中一个更重要环节是受众。观众能够接受怎样的时长,相当程度上取决于其既有的电影经验。早期电影往往时长只有几分钟,默片时代的电影多为70分钟左右,这时的观众,也许就很难有耐心看完一部90-120分钟的长片。但随着电影的演进发展,这种电影经验就会随着电影形态的转变,慢慢被调整、修改,进而形成一种新的电影经验。

媒介经验经常是一种建构,是在当下的媒介环境中根据受众的需要而被形塑。也许,将电影时长放置在当下的媒介环境中,考察电影与多种媒介之间的共生关系,有助于从更深的层次来理解电影时长当下的流变。

首先比较电影与短视频。电影与短视频有着相反的媒介经验,在观看时间、叙事复杂度、视觉呈现上,两者都有很大差异。然而,在日常生活占据大部分娱乐时间的短视频,是否会改变人们的媒介经验?有观点认为,受众会因为习惯短视频而更难集中注意力,由此更偏爱短小精悍的电影。但事实可能正相反,短视频与电影的媒介经验恰好形成了一种互补的关系,一种是日常的、随意的、碎片化的娱乐,一种是带有仪式感的、投入的、完整性的娱乐。

再来比较电影与游戏。电影与游戏有着部分相近的媒介经验,特别是当代奇幻大片与3A

游戏越来越接近,两者都追求一种沉浸感、也都在视觉呈现上追求极致的真实感与超级炫目的视觉奇观。这类游戏带来的高度沉浸感与愉悦感,也是商业电影一直以来所追求的。游戏体验是一种强度更高、持续性更长、代入感更深的媒介经验,所谓人的注意力最多只能集中90分钟或120分钟这类说法,面对游戏体验时就变得不堪一击。游戏与电影的媒介经验,形成了一种互相强化、互相促进的关系。

或者,还可以比较一下电影与剧本杀。剧本杀作为一种桌面游戏,是一种新型媒介形态。剧本杀时长最短也要三四个小时,经常有五六个小时,但从流行程度上看,这样的长度显然并没有影响受众的热情。超长时间的剧本杀,作为一种媒介形态和娱乐方式,也或多或少地改变了人们的媒介经验。

短小精悍的短视频,以其灵活性和便捷性,在随时随地的抢占人们的日常碎片时间,而超长的沉浸式游戏与剧本杀,以其互动性、沉浸感与社交属性,带来一种更强、更持久的媒介体验。电影就处在这样一个多种媒介形态开放竞争的媒介场域中,面对着来自多方的各种力量与危机。但电影自诞生之日起,就是一种开放性和包容性很强的媒介,能够吸收和容纳多种媒介,如小说、绘画等。目前一部内容体量90-120分钟的电影,可能已经无法带给观众足够强度的观赏体验,电影时长的延展正是电影媒介多变性 with 灵活性的一种表现。而随着工业化水准的提升,制作规模的扩大,也许会出现越来越多的大制作超长电影。

毫无疑问,随着媒介环境的变化,电影时长会一直被人们的媒介经验所改变,并以一种隐蔽的方式,映射出一个时代的电影工业水平、社会文化样态以及人们的生活方式。

(作者为电影学博士,中国文联电影艺术中心副研究员)

『冰冷的未来 炽热的激情』

——评上海歌剧院2023演出季开幕歌剧《波西米亚人》

李栋全

如果问哪位作曲家在批评界议论颇多,而在普通观众中大受欢迎,那普契尼必然是映入脑海的答案之一,而他的《波西米亚人》相较于他其他更具争议的杰作,如《托斯卡》《图兰朵》,显然更受赞誉,鲜见责难。在使用巧妙的戏剧结构拿捏观众的期待方面,普契尼可谓无出其右,往往能在铺垫好色彩斑斓的音乐动机后,在关键时刻停止时间,让恰到好处的情感抒情直指观众的内心深处。上海歌剧院2023演出季开幕新制作的《波西米亚人》显然抓住了观众的期待,重现了观众趋之如鹜、一票难求的歌剧盛景。

上世纪的经典制作中,佛朗哥·泽菲雷里(Franco Zeffirelli)和约翰·科普利(John Copley)导演的经典版本都以豪华的舞台布景和华丽的服装道具试图重现19世纪的巴黎氛围。随后,不少歌剧导演开始尝试将该剧的时间背景置于当代,例如理查德·琼斯(Richard Jones)导演的英国国家歌剧院版引入现代都市人的全新视角。此次上海歌剧院的新制作,意大利导演马可·卡尼蒂(Marco Carniti)和中国导演杨竞泽,将《波西米亚人》置于未来假想的冰河时代,试图抓住剧中的“寒冷”元素。卡尼蒂导演与中国的二次结缘,延续了他独具慧眼的导演解读和视域广阔的舞台调度,同时杨竞泽导演一直以来都关注人类未来,2021年就曾执导未来主题歌剧《七日》,此次又将《波西米亚人》的时代背景置于未来,亦可视为某种风格延续。

高明的歌剧导演必须深入思考舞台制作与歌剧总谱之间的关联,发掘音乐中蕴含的戏剧制作可能性。通常而言,经典歌剧的新制作总试图提供一种耳目一新、令人信服的解释,以此延续经典歌剧的生命力。不过,成功的新制作不止于提醒我们从保暖的字航服中获得灵感,强化寒冷主题,不过其目的更在于反衬人性的善良、人心的火热。

令人欣喜的是,上海歌剧院全新的导演构思并没有破坏《波》剧原有的戏剧氛围。相对传统的舞台调度和细腻清晰的音乐,仍让观众清晰地意识到这是我们熟悉的普契尼歌剧,并没有像某些“导演制歌剧”那般诱导观众的注意力集中到解构舞台调度和服装道具的象征意义。这版新舞台制作仍在努力尝试让舞台与音乐建立关联,我们依旧能够跟随作曲家 and 剧本作家的脚步,通过音乐感受剧中人物的细腻情感。在“鲁道夫动机”出现之时,几乎都伴随着鲁道夫书写用的稿纸,而在《冰凉的小手》中“爱情动机”出现后,倾斜的埃菲尔铁塔上亮起了红色的“Je t'aime”(法语“我爱你”)也意在建立这种关联,不过这种巧思也迅速吸引了观众的注意力,稍显打断了这段经典的连续性,让观众从深情款款的演唱中片刻抽离,不免让观众期待舞台制作与音乐达到更深层次的关联,而非仅仅浮于表面。

新制作的另一亮点在于一体化的旋转舞台实现了快速转场,让幕间衔接更为流畅,而旋转舞台的另一大功能——塑造动态舞台,则体现在全剧结尾鲁道夫悲痛欲绝地高呼“咪咪”之时,快速旋转的舞台与肃杀的血红灯光营造出强烈的悲剧感。

指挥家许忠挥洒自如地带领上海歌剧院交响乐团将观众带入普契尼的音乐圣地,将悲欢离合冶于一炉。乐队不断刺激我们的音乐感官,让一个个主角团“主动动机”以及“爱情动机”“帽子动机”等在各个声部清晰交代。第二幕用“环境音响”营造的商贩云集、热闹喧嚣的巴黎街头,第三幕叠加五度音程的色彩和声所营造的别具一格的寒冷城关,两位青年艺术家的嬉笑舞蹈场景都被乐队精妙掌控,准确渲染。乐队音响清激干净、层次分明,尤其是小提琴声部提供了无与伦比的细腻情感,乐极致弱音的肝肠寸断、欲哭无泪与结尾乐队全奏的撕心裂肺、痛不欲生相继出现,足以打动那些最冷漠的灵魂,不仅让观众伤心欲绝,更让普契尼痛哭流涕,作曲家写完这一场景时在总谱上画下一颗黏额头,哭喊着“咪咪之死仿佛看着自己的孩子死去”。普契尼常被批评“操控”观众的情感,此时此刻,在上海歌剧院交响乐团的诠释中,作为一名与之共情的观众,我心甘情愿被他操控。

两组歌唱演员用高超的技艺塑造出有细致差异的角色风格,石倚洁饰演的鲁道夫从深情款款到激情四溢,都展现出熟稔舞台的经验和自信,王冲饰演的鲁道夫则着重展现底层艺术家的含蓄和哀愁;周晓琳饰演的咪咪端庄温柔,杨琪饰演的咪咪纤弱动人,两组主角演唱的“冰凉的小手”“人们都叫我咪咪”都获得了现场观众热烈的掌声;张文沁饰演的穆塞塔激情四射、美丽善良,第二幕一袭红裙给“寒冷”色调中注入一抹温暖,“漫步街上”更赢得连连掌声。全剧所有演员唱演俱佳,角色塑造富有活力,个别突发意外也情有可原,如首场演出咪咪死亡场景皮尺筒意外滑落让随后台上众人的动作略显木讷冷漠,第二场演出稍加调整,让咪咪死亡之时手悄悄滑落,动作即刻更自然合理,颇有致敬泽菲雷里版本之意。

童声合唱和舞台乐队令人耳目一新,连同舞蹈融入第二幕喧闹的节庆场面,不仅舞台色彩更丰富,而且剧场效果饱满,在全剧悲剧氛围中点缀出一丝轻松活泼,更符合普契尼所期待的巴黎街头的喧嚣色调。此外,安排他们在上半场结束时谢幕也颇具创意,让合唱团小朋友们免于熬夜,彰显出主创团队的人文关怀。

总而言之,此次上海歌剧院对普契尼这部经典歌剧所做的精彩诠释,抓住了某些内在特质,在巧妙思考未来的同时,充分尊重音乐、尊重总谱,尊重观众的期待,让观众在未来的外衣下,依旧可以在那些熟悉、感人的音乐中获得听觉满足,不论是歌剧老饕还是入门新手都能从中捕捉到惊喜,共享这段感人至深的情感之旅。

(作者为上海音乐学院青年教师)

书间道

普遍的人生的回响

——读翻译家杨苡的口述自传《一百年,许多人,许多事》

王辉城

夫,来自广东的赵先生。两人先是在外同居,“那个时代,我们这样的家庭,怎么能允许同居这样的事,但是能拿她怎么办”,只好结婚。大公主远嫁广东,跟着过去的佣人小田挑拨两夫妻关系,“一是说姓赵的长得难看,二是说他跟你结婚是图你的钱”。在这些挑拨离间之下,大公主终于与丈夫对簿公堂,第二段婚姻草草了事。此后,大公主回到杨家,精神逐渐失常,就连母亲离世,也没有常人的情感感触。大公主下半生非常凄惨,患上乳腺癌后,家里给她寄的钱,被保姆克扣得厉害,身体状况亦是极差,“身上溃烂,一处处脓水”,不久后便已经离世。

四姐则是二姨太的女儿。与疯癫的大公主相比,四姐的命运凄惨程度,亦不遑多让。四姐的命运悲剧,似乎从一开始就注定的。她的母亲是杨毓璋的二姨太。然而,“二姨太进杨家的时候只有十四岁。她原是别人家的丫鬟,那家人要巴结差事,送给父亲的。”杨毓璋与二姨太的情感,并不深,只生了个女儿。在杨毓璋的遗嘱中,二姨太是可以改嫁的,然而宣读遗嘱时,却被去掉了。原因呢,“也许家里还是觉得杨家的妾嫁人了,没面子。”

时值乱世,大厦又将倾,所谓的“面子”,又是何其脆弱?杨家的第二大变故,则是存在中国银行的遗产,被三叔勾掉大部分。这是杨苡十余岁发生的事情。日常生活的待遇,从而发生变化。二姨太试图讨要说法、争遗产,报纸闻风而来,发了一通豪门宫斗的八卦新闻,“得罪了娘,也得罪了整个杨家”。小心翼翼维护的场面,就此无情地被撕破。此后,二姨太与四姐搬离杨家,独自租房居住。四姐在中西女校的学习因此中断,将精力放在唱戏上。

以唱戏为生的,将精力放在唱戏上。身份获得了媒体的关注,但职业前景并没有变得更好,反而成为了阻碍。在那个时代,这是下九流之人才会从事的工作。一位豪门女公子,怎能在这戏台上抛头露面呢?在杨家与中国银行的打招呼之下,四姐无法在天津戏园立足,只得下海唱戏,四处奔波,艰难赚钱。四姐没有童子功,只能比一般演员更加加努力。她“最后一次唱戏,早上刚打了胎,晚上就登台”,导致大出血而死。命运的无情与无常,显露无遗。

三

对于普通人来说,未来是难以预测的,命运是无法掌控的。这当然不是说,普通人随波逐流,放弃与命运搏斗。相反,越是纷乱的年代,越是需要锚定的精神与力量。杨毓璋的后代里,唯有大姨太(杨苡的母亲)的三个孩子拥有令人瞩目的事业成就与近乎圆满的人生。同样的家庭背景,各自的命运却有着如此巨大的差异,其中原因不能不令人深思。

杨苡的母亲名叫徐燕若,因家中供弟弟读书,便被父亲卖给杨家做妾。那一年,徐燕若十五岁。婚后,徐燕若生下杨宪益、杨敏如、杨静如(即杨苡)。为杨家生下唯一的男孩后,徐燕若的地位得到提高。与此同时,徐燕若好学与温顺的性格,颇得杨毓璋的欢心。这一度让大太太产生危机感,试图拉拢二姨太对抗之。不过,徐燕若不争不抢,对大太太仍是尊重有加,将宫斗斗争化于无形之中。

封建旧家庭中,等级分明,规矩多,正室是家中的绝对权威。侧室是很难掌握自己的命运的,往往需要看正室的脸色。遇到善良之人,可和谐相处;遇见悍妒之辈,则极有可能被逐出家门。因此,杨苡说“母亲的运气不错,但这都是撞上的”,自然是极为中肯的话。

徐燕若的“运气不错”的地方,大约有三:一是胎生男孩,二是丈夫教她念书,三是正室人善良。然而,徐燕若到底对姨太太的身份以及父亲卖女的行为有所芥蒂。“‘大姨太’是母亲在杨家的身份,也是她的‘不平等的起源’,是她一辈子想摆脱又摆脱不了的。”她恨父亲将自己卖掉,父女俩从此不复见面。

徐燕若接受了自己的命运,但总在为亲人的命运谋求更好的出路。她对姨太太的身份,心怀芥蒂,所以一直希望妹妹能做正室。然而,她的妹妹却让她失望了。妹妹得血症后,妹妹与拔牙医生在一起,成为别人的外室。在夫家学会念书的徐燕若信赖读书的力量,除了供弟弟念书外,还力排众议为两位女儿争取读书的机会,一直鼓励儿女们读更多的书、获得多的知识。与之相比,大太太、二姨太对女儿的教育,显得没有那么多热情。如大公主虽以旁听生的身份进入燕京大学,但在学校期间,更多是参加活动,而非学习。二姨太带着自己那份遗产离开杨家后,便叫四姐退了学。其中缘由,大概是中西女校的费用高昂吧。各自母亲在教育投资和态度上的不同,孩子们的命运在这一刻,便发生悄然的分化。读书也让杨苡有更多的底气走进广阔的世界。

“人的一生不知要遇多少人与事,到了我这个岁数,经历过军阀混战、抗日战争、解放战争,以及新中国成立之后发生的种种,我虽是个平凡的人,但也有许许多多的人可念,许许多多的事想说。”《一百年,许多人,许多事》自然不只是家族传记,也不只有豪门故事,还有许多普通而平凡的命运,有丫头采凤的故事、杨苡与“大李先生”错过的爱情、中大时代的两大惨案,等等。这群普通人的生命,并非是历史河流的碎片,无法觅迹。他们仍活在个人的记忆中,是个体的生命史诗中极具重要的篇章。与宏大叙事相比,这些个体的、琐碎的日常生活,总是会在某个瞬间,绽放出耀眼的光芒,予人绵厚的力量。