

拯救“电影之死”：后电影理论建构的内向审视

甘露顺

（同济大学设计创意学院，上海市，200092）

摘要：面临席卷而来的数字化技术浪潮，力图回击“电影之死”论调的后电影研究渐而兴起。但其作为一个研究概念被提出，却局限在电影制作方式的区分上，无法回应短视频和流媒体给电影带来的现实境况，并在理论研究对象选取和普遍性建构上存在失衡。以后电影建立起相对应的强解释力范式，应当以内向审视视角重回概念缘起之初，将“后电影”理解为电影研究对“后理论”整体研究转向进程的接纳，旨在解决电影生产、制作乃至传播领域因技术更迭、介入而生的“新问题”，同时又要拒绝研究视角上单一宏大建构的“旧范式”。顺承这一主线，“后电影”理论建构的未来进路在于把握电影作为一种媒介的本质，关注其横亘在人与影像体认、社会文化之间的中介连接属性，着力从电影语言、人—影关系、电影本体三方面切入，最终跳脱超越传统意义上二元对立性的研究范式。

关键词：后电影，数字技术，媒介，人—影关系

中图分类号：G2

文献标识码：A

技术发展深刻地影响着电影这门古老艺术的演绎进程，每当屹立在新一轮技术变革的临界点前，电影总会被推入衰亡变革的论调之中。早在1996年，美国知名艺术评论家苏珊·桑塔格（Susan Sontag）就曾撰有《电影之衰亡》一文提及：“电影的百年似乎形成了一个生命周期——从源于惊奇的诞生，到稳步积累的辉煌，再到最后十年而始的不可逆转的衰退”。如今早已跨越这百年周期，面临席卷而来的数字技术浪潮，电影正面临着前所未有的生存际遇：一方面是以超级英雄系列电影为代表的奇观电影在市场中走俏，电影的艺术性特质遭受质疑；另一方面是流媒体观影正在成为趋势和潮流，依托流媒体平台建立起来的电影制作和生产模式挑战着传统院线，围绕电影院这一黑暗场域形成的观影经验实践正被“肢解”。《爱尔兰人》（The Irishman）导演马丁·斯科塞斯（Martin Scorsese）曾在《纽约时报》上撰文大加挞伐漫威系列电影，“很多在我看来定义电影（Cinema）的元素在漫威电影中都能找到。但它们没有‘启示’（Revelation），没有悬疑（Mystery），没有真正的情感上的危险感，没有任何风险。制作这些电影，是为了满足一些特定的需求，它们被设计为有限的几个主题的各种变体（Variations on a finite number of themes）”^[1]。因此如今再起的“电影之死”论调并非电影这种艺术形式本身的衰亡，而是对传统院线难敌新媒体、电影艺术性难敌商业化的深切担忧，这也极具代表性地凸显了数字化技术介入电影创作、生产和传播的方方面面之后电影所面临的时代困惑。

在这一背景下，“后电影”的讨论逐渐为学界所注重，一众学者力图对电影作以时间分野从而建立起一种强大的阐释范式去理解当下正在发生的电影变革。这一范式最早选择从电影制作方式的革新切入，“后电影”所谈意在区分电影制作和生产过程中不同的影像生成方式——区别于后电影的“前电影”是指依赖于实拍制作而成的影像，电影来源于对现实场景的记录，如以巴赞等学者为代表就大力倡导“电影是无限逼近于现实，是对现实的模仿”；而“后电影”则是指直接使用电脑完成制作的影像，能够完全通过0和1的编码进行画面创生，并编译出一层完全不需要依赖仿拟现实的“影像现实”。由此衍生的改变不仅仅停留在制作方式上，叙事结构与影像体验也随之变革。讲求视觉震撼和冲击、奇观化的感官刺激型叙事结构甚有“喧宾夺主”之势，单一依靠蒙太奇营造而成的跌宕起伏式情节叙事在此黯然失色；人们热衷于计算机创生出的“大场景”和宏大叙事，“眉来眼去”的眼神戏刻画远逊色于了“杀伐利落”的战斗场景。大众对3D、巨幕、IMAX等的狂热追求就描摹着观影实

践中的另类消费景观。

原先着重在生产制作方式上为电影生存求解的“后电影”概念因短视频浪潮的到来反倒陷入了阐释无力的境地。短视频这一时下火热的影像表达形式抛却了实拍抑或是电脑生成的辩争，而是通过调适人们的时间阈值，着力在感官层面重塑着人们的影像体验。随之盛行的瞬时感官刺激型观影模式与循序渐进、步步深入的传统电影节奏产生了抵牾。人们对短视频的热衷一方面分化了人们对传统电影院影像的热衷和关注，一方面也培养起了大众新的影像认知和观看习惯。短视频中兴起的“某某说电影”“几分钟说电影”系列内容直接扁平化了电影等待深入和阐释的空间，再复杂的叙事结构都能够被简约成短时、直接的谈资获取。与此同时在市场竞争中夺得强烈优势的流媒体也带来了另一重打击，观众在其和传统院线之间作出了最为现实的选择——不断从电影院中的黑暗场域中“流失”，转而现身在了客厅大屏、手机小屏等界面和终端之前。根据 Audience Project 发布的《2020 年传统电视和流媒体洞察报告》，在美国、英国、德国、丹麦、瑞典、挪威和芬兰等 7 个国家的 7000 多名受访者中，越来越多的人正在使用流媒体或下载电影节目或电影，其中美国年龄在 15-45 岁的受访者中有占比 81% 的人每周都会使用流媒体^[2]。这一落差性的数据显示出，流媒体以及短视频大为攫取着观众有限的注意力，早已重新塑造着观众的影像接触和认知方式。“无短视频不欢”的短平快式视觉文化消费时代并不是未来时，电影危机的钟声也再度敲响。

诚然，我们要看到仅仅从制作方式上将“后电影”用以诠释框定电影当下的变革并行不通，把讨论范围限定在制作方式上并不足以在概念层面上回应由短视频、流媒体带来的实践问题。事实上，因技术变革而来的观影模式和经验实践的变革不仅嵌入在生产端，更多地是在传播过程和接受端重新塑造了观众的“电影意识”和观影状态。国内学者吴冠军就曾提出“后电影”是按照运动影像与观影者的联结关系进行划定的，“‘看’电影的‘电影状态’正在被‘刷’短视频的‘后电影状态’（Post-cinematic state）所取代”^[3]。某种程度上说，强调不同制作方式的“后电影”内涵仍旧站立在创作者阵营当中，但互联网技术的广为普及和随处可得的时空属性早已推动了大众在电影创制和产业消费上的平权参与，“后电影”内涵的界定权在逐步交托至受众一端。人们开始习以为常的短视频和流媒体方式促进了“影像以弥散的方式分布在各个环境和场所当中”^[4]，电影成为了一种生活化的媒介正经历着前所未有的变革挑战。这也成为了“电影之死”论调再度掀起的现实内因，也呼唤起了对“后电影”理论的再度审思。

近年来在国内理论界兴起的“后电影”反思之论渐而推崇将“后电影”理解为一种可供广义阐释的电影哲学，然而与一众学者选择向外去拓展其本身的内涵边界不同，本文认为在技术的进程当中电影发展“并无新事”，本质上“后电影”确立之初所处的时代境遇与今相比并无二致，均是新旧技术更迭给电影生存创造了不同境遇，但“后电影”一说实则已在自身框架的形成过程中隐喻着未来的发展进路，对“后电影”更为宏观和具有解释力的理论框架的寻求在方向上不应向外而应转向理论自身，将这一理论还原自过往的历史进程中去发现理论最初的出发点和立足点，最终为当下的现实提供思考的进路。为此本文将介入一种内向审视的视角，重新理解“后电影”的内涵演变脉络，对照“后电影”一说确立之初所意图解决的问题和当下存在的问题，从而为置身数字化剧烈变革当中的电影提供一种建立强阐释力理论范式的进路。

一、“后电影”概念的提出与失衡困境

“后电影”这一概念的提出最早可追溯至 20 世纪。就词源而言，“后电影（Post-Cinema）”由“Cinema 2.0”一词演化而来，弗朗西科·科卡塞蒂（Francesco Casetti）最早提出这一概念，并以 20 世纪为分野进行了电影时代的划分。在他看来，电影经验的改变面临着三个方面的挑战：一是以每秒 24 格的连续摄影方式被数码摄影方式取代；二是观众消费电影的方式已不仅仅局限于影院观影，获取影像的工具、途径大大增加；第三，媒体与信息传播技术的更迭，让各移动端趋向网络化、融合化^[5]。2000 年，罗伯特·斯塔姆（Robert Stam）在《电

影理论解读》(Film Theory : An Introduction)一书中设立专章用数字理论与新媒体总结了“后电影”，正式将这一概念进行理论化。书中罗伯特·斯塔姆将“后电影”的理论基础归咎于亨利·詹金斯(Henry Jenkins)所提的“数字理论”(Digital theory)——它可以指称计算机动画特效对好莱坞巨片的影响，可以指称新的传播系统(如计算机网络)，可以指称新的娱乐类型(如计算机游戏)，可以指称新的音乐风格，或者可以指称新的再现系统。某种程度上，亨利·詹金斯似是“未卜先知”，概括性地描绘了后电影实践的全局蓝图：计算机技术为我们卖力呈现着一场又一场视觉特效奇观、流媒体产业的迅速崛起大为冲击了传统院线、电影声音景观的浪潮迭起、作为一种艺术表达的电影生存空间被压缩以及影游融合等等。在罗伯特·斯塔姆看来，后电影不是电影探讨的定式，而是变迁的视听科技对电影理论长期专注议题进行重新探讨的隐喻，“电影和电影理论亦将不可避免地因新媒体而改变”^[6]。斯蒂芬·沙维罗(Steven Shaviro)在2010年出版的《后电影情动》(Post Cinematic Affect)一书中，借助雷蒙·威廉斯(Raymond Henry Williams)所言的“感觉的结构”(Structures of feeling)展现了“后电影”在情感和认知上形成理论建构的可能性，“我会沿袭乔纳森·弗莱利(Jonathan Flatley)的观点并称之为‘一种情动制图的美学’(An aesthetic of affective mapping)”^[7]。虽然斯蒂芬·沙维罗运用到了具体的影像文本(在他枚举的四部作品，仅有《登机门》(Boarding Gate)姑且算得上电影作品，故这里称之为“影像文本”)，但在他的概念体系中，“后电影”更为值得关注的是作为一种不同的、一种有别于20世纪主导样态的新媒介体制(Media regime)和生产模式。2015年戈德罗(André Gaudreault)与马里翁(Philippe Marion)更加深刻地阐释了“Post-Cinema”这一概念，用其来统称电影所发生的系列变革：作为一种媒介的电影，逐步扩散至数字时代中的各类平台上，从手机到笔记本电脑再到IMAX影院，已经不再限定于传统的场地上才能为之体验，这种电影形式的扩散，使得媒介同统一化的文化消费模式之间的联系变得模糊^[8]。肖恩·丹森(Shane Denson)和朱莉娅·莱达(Julia Leyda)在《后电影：21世纪电影的理论化》(Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film)中提出：“后电影是一种特殊的总括性或概观性观念，它允许内部变化，聚焦于更新媒体的累积性影响”，他们将“后电影”概括为“一种进行中的，对传统电影脱胎、仿制、传承、悼念又表达敬意的‘变形体’”^[9]，为此他们思索着“21世纪的媒体如何帮助塑造和反映新的情感形式”。

由上述这一演进脉络可以看出，当下所理解的“后电影”是“一批西方电影研究学者对21世纪电影新形态、新发展、新问题进行理论化的一种命名”，因数字技术而生并得到了广泛关注，普遍注重到了数字化技术对影像制作本身的改变，但同时可见的是这一概念的涉猎范围逐步被扩大，由影像制作延伸到了整个的社会文化层面。原先“后电影”关注影像制作方式的改变，探讨其作为一种成熟的工业化模式的运作过程，而后经戈德罗等人加以阐释，研究外延不断拓展，其中还凸显了对符号表达中显露的情感倾向的关注，如将其作为一种情感结构形式去讨论。为此距离当下更邻近的系列研究的总命题成为了电影如何帮助塑造人们社会生活中的情感。随着系列实践的不断演进，“后电影”从对电影这种艺术表达形式的局部关照上升为了对社会整体的宏观建构。出现这一倾向的本质原因在于，影像作为一种组织形式在重新结构生活。一方面，影像从符号表达层面建构着人们对于生活的诸多想象，人们得以在影像中得以拓宽感知边界，曾经不可及、不可至的地域、疆界等都在影像再造中迎面而来，影像成为了时空压缩后的生活世界居留和暂载体；另一方面，技术的加持促使感知的浸入感和体量感不断增强，人们不再简单地判定影像内容作为一种虚构幻梦，相反影像世界获得了独具的真实表达魅力足以“乱真”。紧随短视频的广泛普及，生活处处、时时都在影像中重新表达，影像在成为一种社会运转的基础逻辑，以影像为中心构筑的场景正在成为人们具身感知下的世界本身。“无影像、不生活”正在喻示着后电影新的研究进路，这一点也在国内学者的诸多研究中逐步显现。

回观国内学者对这一概念的诠释同样也兴起于20世纪初。游飞、蔡卫较早关注到了“后电影”时代因数字化技术带来的三方面改变：电影特技的数字化、新兴娱乐媒体的出现和电

影美学、哲学的重新塑造^[10]。陈犀禾梳理了自上个世纪 60 年代发轫的电影数字技术发展历程,将“后电影”认定为在数字理论和视觉文化理论中对电影的探讨,从而在电影制作和理论层面上加以考察^[11]。近年来渐为国内学界关注并推崇的是后电影是否隐喻着一种可供重新阐释的电影哲学。这一路径由电影出发,却“野心勃勃”地在电影重新组织生活的前提之意图勾勒社会全景。如姜宇辉提出,后电影之“后”并非仅在断言电影已经进入了一个新的发展阶段,“而更是试图在当下的充满未知变革的动荡期以哲学反思的方式来敞开种种未来的可能性”^[12];于昌民在分析“后电影”三种不同的研究路径之后指出,其特殊性在于“透过数字电影的物质结构来为电影的美学研究找到一条新的出路”^[13],要理解媒体本身的操作型态与美学境况;蓝江(2021)提出后电影时代的重大改变在于,数字影像一方面已经成为了我们与世界以及人与人之间交流和沟通的媒介,另一方面在通过作用我们的感觉神经系统,塑造着我们对世界的认知;最终我们进入到了一个数字影像本体论的时代。纵观上述国内研究,基本延循了国外学者从电影制作到观影经验革新的探讨,较为不同的是近年来部分学者力图顺承德勒兹而来建立一个强有力的通性阐释范式,引鉴其在《电影 2: 时间——影像》中的结语——“我们不应该问‘什么是电影’,而是应该问‘什么是哲学’,电影本身是影像和符号的新实践,哲学应该把它变成概念实践的理论”^[14],力在促成后电影成为一种哲学阐释的普遍范式。

影像在人们日常生活中的全面融入为后电影成为普遍意义上的哲学讨论提供了现实前提,但其中有着不可避免的局限。其中就存在着两个方面的“失衡”现象:一是在对象上的选取失衡,形成了在影像本身和观影经验二者择其一的“政治正确”型范式,由影像语言本身切入会转身进入具体的制作实践和案例分析,选取观影经验则会进入到文化研究的批判范式,缺乏二者兼容共生的理论架构,但事实上电影本身是符号聚合的艺术,我们无法脱离文本去讨论电影,也无法脱离实在的观影经验去看待未来的发展,即使是纳入进社会宏观框架的分析,电影这一符号文本的组合也有着其实在意义,符号是影像再造后的世界的奠基大厦,对影像这一“美丽新世界”的理解离不开符号分析;二是理论应用普遍性建构上的失衡,试图将电影阐释为当代生活方式的哲学,但也仅仅关照了电影作为一种艺术的特殊性,而未牵涉电影如何影响人在生存论上的意义建构问题。只有将这一终极问题在电影当中作以讨论,才能实现电影作为一种生存哲学的普遍性价值。因为,当我们在讨论“后电影”时并不仅仅就电影本身在进行分析,而是要结合整个时代的变迁,把电影作为一种视角去发现生活范式的演变。如前述所言,“后电影”并不局限在文本形式的改变,更大的冲击还来自于对观影模式的重塑,人们现实的影像经验不再简单来自于“洞穴隐喻”般的电影院,而早已迈出了原先的条条框框。当人们不再在电影院中观看电影,通过黑暗性场域构造出来的影像的“梦幻性”“神秘性”也会为之消弭,影像在重塑生活,甚至于在视觉化元素不断富存的当下,影像即生活本身,影像的空间正与生活的空间不断叠合交融。

这一意味在电影本身的命名规范中也能透视一二。某种程度上,电影文本表达的达成是空间性的。以“film”称呼电影,实则是借指胶片(film)时代电影拍摄需要的主要物质载体;而以“Cinema”称呼电影,尊重了电影表达空间的延展性,需要在“电影院”的基础上构建出媒介空间,通过调动感知实现文本的理解和认同,最终藉由符号指涉生成意义,完成观影的闭合过程。为此,将“后电影”局限在文本生产层面,并不足以作答“电影之死”论调蕴含的全部问题,也无法聚焦观影形式改变对电影社会居存意义的重塑。在学者吴冠军看来,“后电影”揭示着一种纯然的后人类体验状态,“是迈入后事件之‘真理—程序’的忠诚主体所具有的状态”^[15],为此他试图在本体论层面为“后电影”建立一种学理上的可能。置身数字时代当中,这同样不失为一种探讨路径,但跻身其中我们始终不可忽视的是如何尊重并捍卫电影的独特性。如前述所言,后电影起初的探讨并非电影独家所作,而是发展在现代化向后现代转型的过程当中,是整个后理论研究转向与电影的结合物,为此“后电影”的讨论不能仅仅把电影作为社会发展和时代变迁的个别现象,而应该放诸于更广大的社会进程中加以衡量,应该溯源至后理论研究转向中的电影,带着“太阳底下无新事”的考究视角在

电影过去找寻到后电影未来的答案,进而顺承后理论研究转向的电影应当如何在新的时代情境中坦然处之,最终回答理论何为、实践何为两大问题。

二、新问题与旧范式:后电影研究历史进程溯源

放置在更为庞大的“后理论(Post Theory)”宏观历史进程中,“后电影”在理论起初所意图解决的范式对立与断层问题显露得更为明显。“后理论”生发于20世纪后期现代化进程不断加剧、激进快速转变过程当中,尤其是二战带来的创伤仍深潜在社会发展和个体成长的方方面面,人们开始反思人类生存和理性等诸多议题。这一现代向后现代的转向,最先见于美国、法国、英国等地的文学思潮,后逐步向整个的人文社会科学、艺术等领域蔓延开来。对应在理论界,“后理论”这一概念随后被提出。在1999年,由Martin McQuillan、Graeme Macdonald、Robin Purves和Stephen Thomson共同组编的专题研究文集《后理论:文化理论的新方向》(《Post-Theory: New Directions in Criticism》)率先明确提及了这一术语,“后理论是一种思想的状态,它在这样一个状态中发现自身:一个不断延缓的状态、一种自我反思的立场以及一种不断地在与理论的盲点进行谈判中自我取代的质疑的经验”^[16]。这意味着后理论虽然具备着强烈的时间意涵(此时“后”可作为时间上的先后理解),但并没有确切的时间标记能够宣告这一体系的完成。所有的体系建构都来自于对已有理论和经验实践的质疑和反思,要从尝试揭示现有理论的弊端出发。为此,在文集中能够很清晰地看到来自不同领域的学者选择了重新回到经典作以诠释,如德里达、拉康、斯宾诺莎、马克思等,但结论上实则并无新意。列举出的一众学者仅仅成为了向目标进发过程中的先驱,而非“后理论”的坚实奠基人。英国马克思主义理论家和文化批评家特里·伊格尔顿(Terry Eagleton)在后理论的建构尝试中显得更为激进,掀起了对结构主义等所谓“正统”的理论的强烈批判,极力书写着文化理论在面临资本主义剧变进程中的社会实践所暴露出来的“无力感”,为此他提出“文化理论必须重新积极进取地思考,这并不是为了能给西方世界的生存以合法性,而是为了能够寻求它深陷其中的宏大叙事”^[17]。他特别提及了后现代主义的一部分就是文化和资本主义实现了浑然一体式的融合,而其间关键的要素就在于“电脑化”——“我们拥有一个不间断地在穿衣镜前表演的整体社会,把它所做的每一件事编织进一个巨型文本,每时每刻都在塑造着这个文本世界那鬼怪般的镜像,而这个文本世界在每一个点上复制着这个巨型的文本”^[18]。率先将“后理论”这一概念引入我国学界的王宁教授曾提出,出现于西方的后理论时代并不标志着理论的死亡,而是仍旧有着清晰的发展走向,“但理论本身的功能已经发生了变化,纯粹的侧重形式的文学理论已经无可挽回地进入了衰落的状态”^[19]。这一新兴的趋势被其概括为“语像时代的来临和文学批评的图像转折”。具象在文学领域,以图像为主要媒介的语像写作综合了数字化、高科技的照相技术和人类原本的文字媒介,从而结合创造出了一个“第二自然”。美国图像研究专家米切尔也曾提出:“我们生活在一个图像文化的时代,一个景象的社会,一个外观和影像的世界”。

至此能够发现,后理论转向虽然最早并非开启于电影研究当中,但也深受媒介表达形式革新的影响,更确切地说,正生发于图像超越文字成为流行的、大众的言说媒介,影像的世界越过了文字想象意境转而取得了优先地位。当言说的形式转变了,建立在社会言说基础上的理论研究也焕然一新。同时还能发现,后理论由早期衍生到逐步拓展形成一种广泛趋势,始终都在致力于解决两大焦点问题:面对“新问题”的阐释无力和陷入“旧范式”的窠臼难以自拔。所述“新问题”是指,大众文化的兴起破除了理论建构者们原先局限于精英文化研究中的“万能公式”,性欲和性自由破除了人们对于理性的狂热倡导和追求。某种程度上他们愿望所及的是将“人”结构为满脑子充斥着理性规则的运转机器。所述“旧范式”则是宏大叙事的全盘笼罩,人文社科的研究对象中缺乏着鲜活而生动的人,而都是在社会建构和形塑当中行色匆匆被虚焦的人,人们注重到了人在社会中,却往往忽略了社会中的异质个体。即使如福柯的权力与话语理论一般,试图去批评西方理论中对抽象思辨和理性至上的沉溺,但注重的依旧是话语实践如何产生知识,而未能走下高楼看见参与到话语实践的人又是如何

以个体身份自处于满是权力斗争的社会网络当中的，二者形同于研究的前景和后景关系。在“后理论”的衍生之下，延续福柯的批判精神一路走上了身份政治、女性主义等由宏大叙事转向小角色、小问题的路径。

延续这一思路能够总结出，“后电影”深受“后理论”提出路径的影响，某种程度上也是电影研究对“后理论”的接纳，意在凸显并解决的是电影生产、制作乃至传播领域由于技术更迭、介入而衍生的新问题，同时要拒绝研究视角上的宏大建构，而把焦点对准在人、对准在生活中的个体。这实则构成了我们开启“后电影”研究的一个初始探讨点。回归电影研究领域，“后理论”力图对理论的反思和拯救，在这里转变为了电影艺术自身的审思和“变奏”。事实上，因电影生发的对宏大理论（Grand Theory）的系统性反思和发声要早于文学领域的“后理论”一说。早在1996年由大卫·鲍德韦尔和诺埃尔·卡罗尔共同编辑的《后理论：重建电影研究》一书就打响了重思电影研究的响亮一枪。在大卫·鲍德韦尔等人眼中，拉康的精神分析、结构主义符号学、后结构主义文学理论以及阿尔都塞式的马克思主义成为了电影研究中的“清规戒律”，“大理论被提高成为不可或缺的参照系，以供人们去理解所有的电影现象：电影观众的行为、电影文本的建构、电影的社会与政治的功能以及电影技术与工业的发展”^[20]。在大理论嬗变过程中，大卫·鲍德韦尔勾勒出了“主体—位置”（Subject—position）、文化主义（Culturalism）和“中间层面”（Middle-level）三类主要研究思潮。其中最受其推崇的当属第三类，“中间层面研究的程式已经表明，论辩既可以具有概念的力量，又可以基于与理论的拼凑或观念的联系无关的论据”“说明了你不必在某一个研究领域里运用一种包罗万象的宏大理论去指导工作”^[21]。这一系列“后电影”理论的宣告可喜的是把电影文本的分析拉回了现有的研究视阈当中，电影回到了把电影作为一种文本艺术加以具体而细致分析、讨论的“领地”当中。例如鲍德韦尔就是从“镜头/逆转镜头”这个基本问题入手去探讨电影视觉的差异表达和接受问题的。在大卫·鲍德韦尔等人之后的“后电影”理论研究呈现出了碎片化的进路，且更多地关注到了数字技术对电影制作和电影理论带来的革命性、颠覆性影响，电影成为了技术操持下介入在社会文化中的重要“媒介”。

“后电影”研究脉络中透射出的“媒介”意蕴并非仅仅指代往常我们所认识的“中性”的传播载体，文本信息由此“通道”穿梭而去、循环往复，而是考量媒介因何为媒、以何成就自身层面的“媒介”。近年来，媒介研究中对“媒介”这一概念的重思和探讨为“后电影”理论审思提供着可行性支持。学者黄旦（2022）通过辨析了“medium”和“media”单复数之间的区别后指出：“当我们一提媒介，本能的反映就是手中摊开的报纸，与家人一起围坐观看的电视机，飘扬出悦耳声音的收音机，黑暗中人影晃动的银幕的时候，我们的理解就已经失落了‘medium’或者‘media’所含有的‘中间’之义）——亦即在学术上理解媒介本该具有的‘恰当的方式’”^[22]。具体到本项电影研究中，这一视角的启发在于要回到电影文本传达和体认的“媒介化”组织过程中去找寻电影的未来进路，思考电影为何能够成为电影、未来如何保持其特质以及它相对于我们而言有着什么不可或缺的独特价值，从而把电影本身塑造成思索问题的视角。由此启迪而来的研究新意有三：（1）在创作开放的流动语境中，不将电影研究局促在单一的影像文本分析之上，而是以同样开放的态度洞察电影作为一种媒介对社会生活的重新组织和结构，影像化逻辑在成为社会存有的基底逻辑；（2）不失却电影作为一种艺术形式对文本表达的注重，为此借助泛义上的媒介文本，把观影实践也理解为信息文本的交相互通，从而在文本层面融合影像文本和观影实践二者；（3）重在理解媒介物质性的关系意蕴，把电影的未来分析放置在“人—影”关系的探讨之中，把握“人—影”关系的演化逻辑从而畅谈未来影像的组织 and 结构方式，在文本分析上给出具实的创作原则。

三、作为媒介的电影：后电影研究的未来范式思索

前述部分似是“颇费周章”地将“后电影”还原回原生的历史进程中，从而发掘了“后电影”这一概念兼容的撕裂性和断层性。这种撕裂既是肇始于现代的数字技术向后现代迈进的社会剧变进程的撕裂，也是理论就社会进行建构性阐释却自觉无力的撕裂。“后电影”在

本质上是要去回应电影生产、制作和传播过程当中出现的新问题、新形态，弥合旧有理论范式和新问题、新情境之间的撕裂；另一方面抛却开大一统的范式之后，人们对电影新问题的注解显示得更为多元，或是回归原有理论作以创新，又或是挣脱理论范式的禁锢仅仅追求简单批判意味的现实问题研究，抑或是纳入在情感、认知层面将“电影之后”的问题作以分解，这些多元化的选择都成为了可能。为此，首要认清的一点是，关于“后电影”的问题必然生发于现实实践当中，来源于现实生活当中，建构起强阐释力的框架也必然要遵循从小问题到大一统范式的路径，与此同时，“后电影”不会成为一种定式化的作答，如前者所言，它同样也是在生成过程中，更偏向于一种“状态”（State）。如今也有诸多学者关注到了后电影成为一种时代的症候或者是艺术发展中的状态。

为此“后电影”研究在内涵上不应再限定于制作方式的变革，而应该指向其早在学说缘起之初就隐存的“媒介化”意蕴：电影既是横亘在人与影像空间体认的信息媒介，也是横亘在人与社会之间的社会化媒介，成为了嵌构在人与社会的总体而庞大的装置当中的一种承载。为此就媒介化意蕴而言更值得关注的是涉及并依托这一系列物质所构成的“媒介”及其媒介过程和实践，即侧重关注电影的两个过程：一是组合信息文本成为媒介的过程，二是在实践中联系人依托符号表达指向意义世界的过程。前者是电影自身的媒介化，透过符号组合关系揭示了电影如何成为一种意义指示的媒介；后者则是电影作为一种媒介在观看的动作下联结人的媒介化，是文本表达与身体认知相互作用的过程。两者都彰显了电影作为“物”性的载体在做什么，考察着电影的能动性。

就此，当下以及未来值得我们去探讨的“后电影（Post-cinema）”概念也当作以改变，不再是实拍与计算机生成这一影像制作方式的变革，而应指向内容更为丰富、意义涵盖更广的定义实践，在此可界定为“建立在影像文本基础之上的一切电影实践，囊括着制作生产、传播乃至再生产的方方面面”，是一种概念和实践的双向复合，在形态上也是人与影的复合。当我们在讨论电影，并不仅仅讨论电影语言本身，而是始终在讨论电影与人之间的间性关系在特定空间的表达，既指向了电影院、家庭影院这种依托特定时空场景形成的媒介组织空间，也通过视听语言的表达和感官刺激指向了广袤的社会文化空间。在研究对象上，“后电影”则对应着数字技术介入生成的影像文本以及依托数字技术形塑而成的观影经验实践，体现为一个融合式概念，顺承“后理论”的研究转向逻辑力图将影像文本的研究和观影实践二者结合起来，从而跳脱超越传统意义上二元对立性的研究范式。

相应地在未来研究范式上，“后电影”的媒介逻辑启迪着我们要在三个层面对电影施加关注：（1）讨论电影何以成为一种言语媒介？为此将透析影像自身如何在通过符号生产能指和所指的映射，实现同人之意义建构相关的指涉，即在形式系统、风格系统层面如何呈现出对人的意义建构的表达，彰显出电影语言的诗性。（2）讨论电影作为一种“媒介物”与人之间形成了什么样的复合间性关系？除却实现信息传递这一基础功能，电影作为一种媒介更重要的是延续了媒介的居间逻辑，呈现出了媒介独有的转化与中介的功能。在观影过程中，电影作为一种物质技术的组合体参与了我们身体、感观与认知的构成，通过文本空间意义的生产和指涉延伸，与处于其中的人之身体共同组成了电影这一媒介空间中的行动者网络，两者存在着交互共生的关系。（3）电影的本体价值将如何得到新的阐释？启迪于“后电影”思考中的电影之论，要着重捍卫其在数字化情境中的独特价值，不应秉持向外寻求的路径，而应该在“人—影”的关系中找寻电影应有的持存，提出把电影回归到存有层面，“栖居”在如何促进人的意义生成之上，把握“后电影”在技术的加持下发掘身体和场景两大元素走向一种对真实的极致呈现这一总体规律，激发出电影面临时代发展而始终能迸发出生命力。

参考文献

- [1] 1905 电影网. 马丁·斯科塞斯撰长文解释“漫威电影不是电影”论[EB/OL]. <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1649364611232315038&wfr=spider&for=pc>.
- [2] AudienceProject. 2020 年传统电视和流媒体洞察报告[EB/OL]. <http://www.199it.com/archives/1196612.html>.
- [3] 吴冠军. 从后电影状态到后人类体验. 内蒙古社会科学[J]. 2021 (01): 44~50+2.
- [4] 蓝江. 后电影时代的数字影像本体论[J]. 电影艺术. 2021 (01): 44~50.
- [5] 转引自许靖. 后电影视域下的中国当代网生纪录片新象[D]: 浙江: 浙江大学, 2019.
- [6] 罗伯特·斯塔姆. 电影理论解读[M]. 陈儒修、郭幼龙译. 北京: 北京大学出版社, 2017: 381.
- [7] Steven Shaviro. Post-Cinematic Affect[M]. Hants: Zero Books, 2010: 3.
- [8] André Gaudreault, Philippe Marion. The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age[M]. New York: Columbia University Press, 2015.
- [9] Shane Denson and Julia Leyda, eds. Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film[M]. Falmer: REFRAME Books, 2016: 1-2.
- [10] 游飞, 蔡卫. 电影新技术与后电影时代[J]. 当代电影. 2000 (07): 65~69.
- [11] 陈犀禾. 虚拟现实主义和后电影理论——数字时代的电影制作和电影观念[J]. 当代电影. 2001 (03): 84~88.
- [12] 姜宇辉. 后电影状态: 一份哲学的报告[J]. 文艺研究. 2017 (05): 109~117.
- [13] 于昌民. 谁害怕后电影研究?[J]. 电影艺术. 2018 (07): 3~10.
- [14] 吉尔·德勒兹. 电影 2: 时间—影像[M]. 谢强, 蔡若明, 马月译. 长沙: 湖南美术出版社, 2004: 444.
- [15] 吴冠军. 从后电影状态到后人类体验. 内蒙古社会科学[J]. 2021 (01): 44~50+2.
- [16] Martin McQuillan, Graeme Macdonald, eds. Post Theory: New Directions in Criticism. Scotland: Edinburgh University Press, 1999. P9~10.
- [17] 特里·伊格尔顿. 理论之后[M]. 商正译. 北京: 商务印书馆, 2009: 71.
- [18] 同上, P48.
- [19] 王宁. “后理论时代”西方理论思潮的走向[J]. 外国文学. 2005 (03): 30~40.
- [20] 大卫·鲍德韦尔、诺埃尔·卡罗尔. 后理论: 重建电影研究[M]. 麦永雄、柏敬泽等译. 北京: 中国社会科学出版社, 2000: 5.
- [21] 同上, P41.
- [22] 黄旦. 理解媒介的威力——重识媒介与历史[J]. 探索与争鸣. 2022 (01): 142~148+180.

Save the “Death of Cinema”: An Inward Look at the Construction of Post-Cinema Theory

Gan Lushun

(Tongji University, Shanghai, 200092)

Abstract: In the face of the wave of digital technology, the studies on “post-cinema” have emerged to counter the “death of cinema” argument. However, as a academic concept, it is limited to the distinction of film-making methods, unable to respond to the realities brought by short videos and streaming media, which is unbalanced in the selection of theoretical research objects and the construction of universality. In order to establish a strong explanatory paradigm for “post-cinema”, we should return to the origin of the concept with an inward perspective, and take “post-cinema” as the acceptance of the overall research process of “post-theory” by cinema studies, aiming at solving the problems of cinema production and communication, due to the change of digital technology and intervention, and rejecting the “old paradigm” of a single grand construction in the study. Following the main line, the future path of “post-cinema” theory construction lies in grasping the essence of cinema as a medium, focusing on its mediating properties between human and image perception and social culture, and focusing on three aspects of cinema language, human-cinema relationship, and cinema ontology, and ultimately transcending the traditional binary opposition.

Keywords: post-cinema, digital technology, medium, human-cinema relationship

作者简介 (可选): 甘露顺 (1998-), 男, 同济大学设计创意学院媒体与交互方向博士研究生。