

再论产业成本与电影改革

■文/赵军

中国电影产业的发展转折之一是从胶片时代过渡到了数字时代,其中院线行业的发行放映变革成了数字发行放映。这样一个巨大的变革至今未有入详细统计院线行业付出的成本,即胶片放映机变为数字放映机过程当中传统放映机的损失和重新投入数字设备付出的成本。与此同时,制片方和发行商的发行成本则大幅度削减,一出一进,适可以看到院线影城投资方最大的产业贡献。

没有这样一次全局性的转变,中国电影的发行与生产是很难出现如此迅速的进步的。从胶片放映到数字放映的转变有一个“虚拟拷贝”的成本计算,本来应该在转折的那几年当中反映到电影产业经济的数据统计中,最终没有计入是因为这个呼声非常微弱,而院线行业正在扩张当中,那副很好的势头也让大家不认为这是一个必须计算的成本。

一台胶片机18万元,一台数字放映机38万元,这是一般行情下的价格,一个放映厅的投资因此足足增加20万元。院线行业这时发生着资本的大举进入,急速扩张的原因也是因为中国电影市场正以每年远高于国民生产总值的增速飞快发展。也许它足以盖住区区20万元的小数吧。一切都似乎非常正向,影片生产的投资额度在增加,明星的片酬在增加,全国总票房更在增加。

这个过程在电影产业仅仅用了十几年光景。现在,中国院线行业正在为自己的急速扩张买单,正在开始为自己的高成本投资买单,正在为整个产业的技术升级和资本的豪放买单。在这不到二十年中,院线行业的租金在涨,投资成本在涨,人工也在涨。只有自己的管理水平总体而言没有见长。放眼当下,整个中国电影院线产业的发展到了必须充分考虑“成本”面前如何突围的关键时刻。

成本导向对于院线产业来得很晚。在一个风驰电掣的时代,人们不太愿意承认成本导向的发展节奏,尽管每一个人也许都在说应该重视成本导向。似乎只有当危机发生时,成本导向才会有超过机会导向成为投资者的指南。资本是听故事的,故事总是美好的。美好的故事讲的都是机会。这也是整个院线行业来不及思考,甚至来不及回看就“全票”通过把胶片机换数字机并且无怨无悔。

中国电影产业是在没有很严格的财务管理的状况下朝着600亿元票房一路狂奔的,包括如何严格地实施市场监督和影城自律的法规,起码是很不完善的。现在我们这一代人就要全面退出历史舞台了,沉重的产业成本压力已经留给后一輩,产业的发展又赶上了新一轮波大的世界变革,即互联网行业在大幅度消灭以传统实体经济为主的线下行业,我们还会有成功的经验传授给下一代吗?我们还能帮助产业的顺利转型做点什么?

应该承认基本没有可能。如果说还有一点可能的话,就是我们的教训,而这个教训就要从克服成本危机中找到“成本变更”的方法。这个方法不是别的,就是更勇敢地改革,从改革中闯出一条生路,从改革中脱胎换骨,而完全放下旧有的成本观念,学会重新认识什么才是最真的“成本”。

中国电影产业的改革经历过三个打碎旧体制的阶段。第一个是放下了统购统销的完整的成本核算体制,果敢地不再搞什么统购统销,而首先让制片厂闯到了市场上,逼着制片厂开始了最初的市场转轨。

第二次是制片厂突破地方行政区域传统管理体制,中影公司与制片厂联手开始了从上到下的打破,实行了三十年的计划经济三级发行体制,新中国付诸三十年成本的全国发行体制在行业改革的浪

潮下土崩瓦解。

第三次便是2002年开始的院线制,此时全国的省市县公司几乎重新经历着一次翻天覆地的冲击。事情在新的条件下按照马恩的说法“历史总是重演,第一次是悲剧,第二次是喜剧”不可逆转地走完了整个过程。中国电影产业的传统成本竟然全部放下,那是中国电影事业的一份家当,是计划经济时代的全部资产。在它们已经成为不良资产的历史时刻,中国党和政府,中国电影领导部门的改革者们,毅然决然将之全部放下,全部斩舍。

直到今日,这个改革还是仁者见仁、智者见智,只是谁都知道改革回不去。中国走上了社会主义市场经济的道路是在原有的路上见不到光明了才决然选择的,这三次每一次都是在资产面对窘境已经无法转得开的时候的变革,每一次都是关于存量成本处置的革命性探索。这个时代是非常动荡的,因为整个国家的变革都在如火如荼地进行,旧有观念都随着物是人非而式微。资产的不良在于与新的时代不相适应,当着整个大盘还未曾毁灭的时候主动地起来自我变革,让一部分资产先盘活起来,就成了成本变现的第一步棋。这其中包括让一部分人首先成为改革的先锋,道理就在于人是社会最可贵的资产。

我们丢弃了怎样的资产才换得了这样的资产,这难道不应该深刻地回头再思考吗?衡量一个资产有没有价值对于不同的人不一样的国家也许都会是非常不一样的,这是一个对二十年中国电影改革评判最重要的坐标。整个国家已经迈向了城市化的大规模历史变革的进程,而我们的电影体制却还是以农村为中心的传统计划经济形式,我们就愧对中华民族伟大复兴的这个翻天覆地的时代。中国电影的改革不仅仅是社会主义市场经济代替了行政区域管理的计划经济,而且是社会结构巨大改变、城市新文明诞生取代传统农业文明、整个历史迈出了根本性变革的改变,它要求电影体制今天必须是这样。

提出这个理论的原因是当下很多优秀的院线影城管理者看到问题所在,只是因为成本导向并且看不透成本问题本质而“干着急”,无法起来改变现状。尽管外面的世界看电影很热闹,但是行内人都知道今天中国的院线影城已经基本上无利可图,而年度赔本的风险非常高。日复一日徒耗青春,这才是最不能挽回的资产。人生的格局因为缺乏创新的奋斗而日渐萎缩,这才是最大的资产浪费和最大的成本浪费。这不是在试错,是已经错了。这个成本是无法挽回的,几年之后,江山不再,时代的格局已经属于后人。

今天院线影城的成本变更所以是一个值得探讨的事情,有两个相反的角度:一个是成本很重,院线影城日益因为自己的重资产而叫苦不迭,甚至已经有庞大的影城投资管理公司濒临破产而大批影城关门等待买家的悲剧出现。另一个角度便是成本负担要找出路,在大时代面前要创造新的格局开创成本变现的可能性。如果说今天在创立新公司的团队是幸运的,因为可以审时度势,选择在一个新角度创立一个使命不凡的公司,即格局可以完全不同的公司。但是已经有着成本压力的公司(院线影城)就必须首先考虑怎样在千疮百孔的运营面前逃避一般实体企业的厄运。实体经济今天的困厄已经首先不是影城而是遍及整个经济领域。结论一定是放下存量,尽管知道它意味着企业的资产始终有一个保值增值对于成本的考核,因为不死才能有真正的存量和存量的明天。这足以说明这是一个必须重新思考的时代。

电影如何应对影像碎片化时代到来

■文/杨影

电影作为一种独立观赏、独特制作的艺术形式已经被打破。打破它的是科技,数字化、模块化、网络化,只要有屏幕的地方就是撕碎电影完整性的地方。

电影仿佛又回到了初创时期的实验状态,不同的是它不是在实验技术发展的可能性,而是在内容中探讨艺术可以被技术变成什么样。美国电影一直走在世界前列,就是因为科技在改变着人们有限的想象空间,观众不再总是看身边熟悉的场景、熟悉的人物形象,更想到异域、外空间甚至是臆造臆想的故事人物。从两个角度探讨这个问题,一个是故事的角度,一个是技术的角度。

人们常说莎士比亚之后故事就没有真正的新故事。

进入21世纪互联网改变了人们的生活、交流方式,以及表达方式。文字内容虽然是不可替代的,但是影像的功能被极大提升到了前所未有的重要地位。

会议需要、授课需要,各个领域都需要,这一变化影响着善于观察生活的艺术工作者。视觉思维作为叙事思维进入了电影创作,从《贫民窟的百万富翁》的视觉表意段落到《摄影机不能停》观众的眼睛,无一不在拓展着影像叙事的功能和无可替代性。但是内容的本质仍然需要理性文字的支撑和感性表演的发挥助力。专业人员可以服从内容至上法则,而对于掌握技术的普通人来说仍不满足,也无法参与其中。于是微电影、网大、抖音、直播等影像形式应运而生。专业与非专业的创作界限在打破,其中展现出不少有电影才华的年轻人。

电影独特的视听享受一时还无法取代,甚至永远不会被取代,但是电影伴随商业存活的模式依然成为主流。但随着影视文化普及许多人都会自己拿起摄像机、手机讲自己喜欢的故事。手机拍摄的微电影已经出现,而且有着不俗的艺术表现。

好像每一代都要请一位著名电影大师再总结一下电影是什么的问题,却都没有给一个令人信服的答案和结果。电影似乎有一种魔力在不停驱动,总有人被它吸引,流向广阔无边的神秘

境地;它不是枯燥无味的记录者,它的记录功能早已被电视新闻和监控探头所取代。它强烈的需要进入表意、表演、表情创作,这一切只靠大银幕是不可能完全做到的。大银幕的拍摄方法局限了摄影机本来灵巧的特性,它不能在夹缝中穿来穿去,它不能瞬间改变角度又恢复正常,也就意味着它达不到现在人们的创作需求。所以电影艺术的分解形式就落在了更为自由、自我、灵活的小屏幕上。这一切也许正是电影艺术革命的信号、先导,也许是碎片化创作实验,电影创作者如果能够敏感地收到这些信号,吸收在电影制作中,就会跟上时代步伐存活下来。

同时我们也要看到中国的网络电影数量巨大,质量却不高,类型多是盗墓、惊悚、穿越、玄幻,缺少内涵丰富、思想深刻、气氛轻松、气质高雅之作。似乎被大电影挡住了阳光,总在阴影里踽踽前行,误区在于把本来碎片化的题材内容做大了,还起了个颇有野心的名字,网大!

但是点播随着网络发展变得越来越方便,当人们愿意付费在家点播电影的时候,也有更愿意点播短片拥趸。电影早已被若干内容瓜分,包括纪录、科学、教育、军事、地理等等。但是叙事功能从未被忽略,即便是几秒钟的广告也要说明一件产品、一家企业或者一个理念。

击碎电影的那个关键的器物是什么呢?也许它就是电影蒙太奇本身!

因为只有蒙太奇不受语言文字的束缚,可以在时空的长河中任意组接流动,短到数秒即可逆转剧情。

这些现象不单产生于电影本身,更是来自于市场结构和观众需求的变化,风格多样化,内容个性化选择是以时效性为前提的,例如:某上班族路途半小时,他(她)一只只消费时常在20分钟之内的视频内容。或某位只有等电梯的两分钟时间,只需重复消费短视频内容就可以了。精准定位打造的超短内容,犹如碎片化的电影千奇百怪、包罗万象,不限于某个风格局限,更为洒脱自由,更像长出翅膀的艺术精灵,没有被进步的技术扼杀消亡,反而在淬炼中浴火重生。

在这科技日新月异的时代,不要忽

略市场对内容与营销模式的影响。德国对2030年电视和视频行业未来前景展开的四种设想,帮助市场参与者提前做好必要的准备。

电影已经被电视冲击了一次,随着网络的发展、电视和视频市场高动态性也许会被二次冲击。如果电影只有那个神秘的黑屋子(放映厅)还需要爆米花和情侣来维系票房吗?

想生存需要快速转型,甚至影院更早的插播短视频的合集活跃气氛,改变人们对电影的刻板印象。

随着视频点播的成功,消费者越来越希望相关内容能够在任何时间、任何地点、以最符合他们需求的形式出现。

电影院连接视频实时点播完全可以实现观影人数的最大化,将有限的空间无限化,从而催生一条全新的产业链。当然驱动因素众多,包括数字化、新的市场供应以及数字视频平台的干扰等。

电影从形式到内容不得不变革的原因是,我们已经来到了视频点播和移动端媒体消费时代,消费者的期望和使用习惯也在迅速改变。

“点播服务将颠覆电视和视频行业”,“Netflix或亚马逊等新的市场参与者将很快取代传统广播公司”,“消费者对电视和视频消费的需求正在发生根本性变化”,这些戏剧性的预言会成真吗?电视和视频行业确实面临着许多不确定性,而且该行业的变化程度难以预测。流媒体服务不再仅仅是电影和电视节目的平台,它们还在投资制作和授权自己的内容。这使它们与传统的电视和视频产业直接展开竞争。与此同时,电视媒体公司也开始推出自己的点播服务。此外,大型内容制作商也在建立自己的流媒体服务。从另一个角度来看,按需服务已经迅速改变了消费者对电视和视频消费的需求。

电视和视频已经成为了电影第二播放平台,它们的变化势必带来电影的变化。

“谁能接触到客户?”是决定视频未来的第二个不确定因素。电视媒体、数字平台或内容制作商是否能够利用直接的消费者关系,通过创新的广告或付费内容模式变现,对盈利途

径产生巨大影响。我想,电影应该是能够直接接触消费者(客户)的独立艺术。

有消息说,世界一些全球数字平台公司已经从国家电视媒体手中接过了聚合和发行的主导地位,控制着整个电视和视频市场,从内容的创作、发行到直接与客户对接。就像大型超市一样,每一家数字平台公司都提供包括国内和国际的广泛内容,只是有一些独家制作和体育版权不同。电影想长久的立于不败之地,就要把自己打造成各种内容风格版本的独家制作,与观众对接,消费者只对内容感兴趣,因此往往不忠于任何一个平台。

电影要用好那个充满神秘感的黑屋子向外界散发诱人艺术的味道千万不可走戏剧绑定在舞台的愚蠢之路,将一切装在框里,难以再现辉煌!

《啥是佩奇》本是一部电影的宣传短片,却在一夜之间刷屏爆火,谁也能保证这部影片本身能像它的宣传片一样引起这么大的关注?的确它已经引起了关注!除去内容本身带来的虹吸效应,最关键的还是短视频概念已经悄然植入消费者的消费意识之中,借助手机和互联网营销方式却早已不是新鲜事了。

内容为王已经成为视频市场的主要竞争因素,而像发行、搜索和推荐等技术未来会被认为是一种商品。

谁是内容终结者,谁就立于市场的不败之地。电影从来就是内容之王,自然是内容终结者之一,但不是唯一。现代观众已经从三餐制改成了多餐制。

电影在这场利益和内容争夺战中首先要掌握了数字平台公司,垂直整合整个价值链,通过其向频道\网络\流媒体提供内容,就会成为大型内容所有者市场转型的赢家。在内容分量和制作规模\明星效应上仍然是其他内容制造者所不能比拟的。

综上所述,电影的创作与营销要适应这影像碎片化时代分食现象。没有观众就没有商业化的电影,如果心中的电影永远是一种规格,也许你可以成为大师,也许会成为电影理葬者!

(文中斜体字部分摘录于德勤报告:“十年后,电视媒体能逆风翻盘吗?”)

中国电影艺术研究中心 电影研究室专版

《地久天长》： 愿好人的沉默隐忍足以消解苦难

■文/王霞

的异乡他处停滞而无望的生活起了波澜,有了回忆跳切。

1990年代的时间切片集中在1994年星星在水库出事前后,先是丽云下岗,然后是星星淹死后两家人难以继续来往。小年夜茉莉送来饺子,满屋的静默与尴尬被屋外轰然鸣响的炮竹声打破,突兀而尖锐。窗外人的欢腾与屋内人的枯槁之间夹着找不到话讲的茉莉。这对夫妻哀莫大于心死的伤口完全暴露在集体主义的熟人社会中,无法愈合。不管是被集体抛弃,还是自我放逐,他们只能选择逃离家乡。一方面到陌生的世界里没有过去地活下去,一方面让沈家人卸下歉疚,忘记他们,正常生活。90年代的家庭剧被穿插在影片的第二个小时中,电影的叙事时间也是25分钟。这个段落现时叙事里,茉莉给耀军出了一道怀孕还子的难题,同时混迹社会的叛逆养子回来挑衅父母,并取走身份证一去不返。2001年这对绝望夫妻摇摇欲坠的家庭再次遭遇危机,影片将它与离乡遭难的那个年份对切。到此,关于刘家夫妇的苦难叙事已基本结束。

如果说这两个小时的叙事来回答前面的争议,影片既不是苦情戏,也没有达到史诗叙事的体量。八九十年代的包头生活的喜与悲事件之间没有伦理上的因果关系,尽管苦难的浓度足够,却只当做记忆切片,插到现时渔村死气沉沉的生活中。不断闪回的双线叙事更接近《海边的曼彻斯特》和《一念无明》,亲人的死亡无意间击垮了过去

时间,当下又面临着与陌生的新人重建情感关系。不同的是这两部的丧与痛都来自人物自身的过失,前者涉及对爱尔兰民族性批判,后者涉及对香港底层压抑现实的批判。而耀军的几次丧子之痛完全是借由沈家几个人前前后后有意无意从外部施加过来的,如此偶然,如此无辜,如此无力。耀军本身的性格并不是隐忍和沉默的,他有过抵制、反抗、自嘲、网头抗议和无声哭泣的过程。耀军对英明有着兄弟的情义,对浩浩有着义父的爱护,对茉莉有着不知所措的情分,但是对于藏身“平庸之恶”之下的海燕,也有着厌恶和躲避。但是一次次血淋淋地面对医院走廊里那个巨大的、血红的“静”字,他们的生存空间一次次被轰然跌过的火车、被尖锐高亢的大喇叭广播所覆盖。他与沈家达成“不说”的协议,成为影片第二部分里唯一的悬念和闪回部分。

耀军和丽云的人生从集体主义工业化的乌托邦放逐出来,天涯海角,跑到了福建黄岐半岛最末端三面临海的花北村,在沙滩上搭建一个修理铺,为渔民网修船,过起了远离现代性、隔离前半世的孤绝生活。新千年后,中国的城市化、工业化与市场化进程进入了全面发展的阶段,家乡的沧桑变化跟耀军和丽云已经毫无关系了。这都是因为好人“不说”的协议。

必须提出的是,本片静观的视角并不是看上去的那样全知和外在。全片最重要的水库场景,在影片中出现两次,却只呈现了浩浩和海燕的视

点镜头,除了提示人物的面部反打,令人印象深刻的就是前后两个视线方向一致的大远景和远景。在这两个景别中,遭难的主体人物和家庭作为视觉客体被推得十分遥远。影片极为克制的视觉风格在片头就是这样被确立起来的。包括医院走廊里的那个逆光的远景,这个机位正是当年海燕派人强词押送丽云去堕胎后她出画的位置。另外,影片两个叙事段落,都是以浩浩的视觉提示起始的。也就是说整部影片其实暗合着一个“无过”的受害者(忏悔者)的隐晦立场。这一点时与王小帅一贯的电影创作存在着连贯性的。王小帅在创作自述中坦言:“在我成长的过程中,我邻居的叔叔阿姨们都那么慈悲。他们也遭遇了很多不幸,但在孩子面前,他们从不表露。这就是我所理解的善意和慈悲。”这就不难理解,导演为什么会站在浩浩的立场上展开这个地久天长的故事。

这就说得通,全片的主线虽然是耀军与他的5个儿子,镜头却没有真切地进入耀军的家庭内部,展示父子情义。借此批判影片立足延续香火的传统生殖伦理,能够理解,但这一定不是影片的本意。

这也能说得通,为什么两小时的苦难叙事后,还要加一个那么长的结尾。并且令人遗憾的是,在这50多分钟里,凡被诟病的电视剧化的视听段落都是沈家人物主导的。这个和解恩怨的结尾,并没有为前面两个小时苦难叙事的压抑带来叙事上的释放。