

中国电影艺术研究中心  
电影研究室专版

# 超级互联网时代的成本概念

■文/赵军

随着人工智能的展开,这个世界正在发生想象不到的巨变。人工智能将是人类历史上最大的革命,未来的科技和生活以及未来的一切都应该重新定义。譬如说电的成本几乎为零,而房子也会非常的便宜。“5G+AI=超级互联网”,CPU\GPU的计算能力、内存大小和通讯速度都成百万倍地增加,人类就从超算发展到了超链,超链就发展到了超网。

在一个波澜壮阔的大变动时代,最真切的成本莫过于那些看到了未来的市场格局将会怎样变化的人。一个企业如果没有格局战略,看到未来格局的人就会离开。资产的公式是“资产=所有者权益+债务”,而资产增值的公式则应该是“格局战略+未来市场应用”。格局来自于我们对未来的看法,而在很多人那里,格局只是今天赚了多少钱,成本减轻了多少钱。他们不是做格局的人,其眼光就不具备格局所需要的视野。

中国电影从改变统购统销到实行院线制,打破了原有的成本格局,开创了产业新的格局,很多人会认为中国电影三十年的投资成本打了水漂。就像日本在1990年代做过的选择一样,美国的信息公司、IT企业在这一年绕过了日本的电视机技术,直奔数字技术而去,但是日本的科学家们、企业家们看到的是什么?是日本在电视机领域不仅远远领先于世界,而且二十多年来全日本的投资已经在电视产业垒砌了几百亿的成本。就是这个成本思想拖累了几日本企业界,他们不愿意注视数字技术时代的到来,不去考察美国科技界在IT信息领域的这场打破未来格局的没有硝烟的战争。

既有的成本就那么厉害,因此就成为了改变的包袱了吗?多年以前我曾经去过日本索尼公司的总部,在参观完之后我提出索尼的产品应该创新了,结果第二天他们集合了五六位专家要听我讲什么是创新。我其实只是给了他们一句话“在数字化追求上应更加完善”,他们听了但是相信不符合当时索尼的战略。今天的中国不能走日本的老路,不能因为昨天已经对产业有了巨量的投资而不敢放下这些成本。如果旧有过时的产业已经不适合超网的时代,这样的“成本”就要放下了。上述中国电影改革就是因为放下了三十年的“成本”才有了后来适合于市场经济的新产业。

当前电影产业也到了这样一个抉择的关头。我们都认为现在电影产业背负着太沉重的成本,整个院线行业无疑是一个重资产的行业,而这份沉重的资产背后正是一份考验我们怎样对付的历史成本。如果当年不敢放下计划经济时代的已经成形的行政管理资产,譬如农村电影队不敢放下胶片机换上数字放映机,而整个行业管理体制不敢换成商品经济的市场体制,中国电影产业今天就一定不能赶上整个国家发展的步伐,不仅仅是市场经济的步伐,而且是城市化的社会进步的步伐。

不同的知识储备和不同的格局抱负,对于资产的认识是完全不同的。今天如果不知道传统的资产和传统的机制会导致真正有未来的人才迅速流失,也许才是对于资产最大的犯罪,因为资产的层次是不同的,一家影城是资产,整个电影事业、电影产业的明天是更大的资产。就像昨天,二十年前,全国既有的电影公司是资产,但是市场经济体制和商业环境(对于未来中国电影产业、电影事业)却是更加伟大、更加长远的资产。

而体制内的人和体制外的资金都是跟着后者走的,就像今天人才与资金一定会跟着明天的格局走一样。今天很多影城的老板都在说不能让自己的影城试错,

因为试错的成本太高,殊不知不是试错而是一个时代已经到了跟前,是你们看不到,还认为在试错而丧失了先机。是格局的大小看不到未来已来,最终会因为“被超级互联网”了而再次使自己被证明没有任何市值。

相比其他实体,院线影城所以还能苟延残喘,不过是因为整个电影行业还相对有着今天社会所需要的社交属性,有着社会需要的跨界整合可能,譬如影城就可以开展健身、餐饮、阅读、约会、亲子活动等形式的经营。那些懂得如此广开门路的经营是可以这样增加收入的,在档期好、影片好、节日期间的时候,这种将影城作为流量变现平台的做法,正好为成本变现创造了最好的机会。

懂得这样运营的管理者就是目前院线影城行业中最优秀的管理者。但是对于整个产业和行业而言这是很不够的,因为个人的聪明能干不代表整个行业发生了本质的改变,不等于整个院线影城行业发生了大格局的转变,更不能因此就说中国电影院线的平台发生了质的飞跃、一个与超网联系紧密的生产方式已经在这个产业和行业当中诞生。

这个时刻的到来我们只能认定它就是颠覆,只要说不上颠覆,院线影城的成本变现就还未能说得到根本的解决。院线影城是存在的,但是如同手机已经智能了一样,院线影城应该变成“超网”影城。打造超网时代的院线影城一如生产智能时代的手机一样,时代的变迁理念是一样的。超网就是约定俗成对未来已来的时代的认识,超网就是超级互联网、大数据、跨界、社交、区块链(未来),一切都已可能。它不是靠几个能在经营上想点子搞活完成的,它是一个新的业态以新的软件排山倒海地落地的。

电影观影当然继续存在,但是更多的体验式消费和社交性活动将成为这里的主要内容。影城将从单一的观影场所向生活馆转变。它要求放进生活馆的内容必须是体验生活的优秀部分,是在休闲生活、社交生活、养生生活、游戏生活、健身生活、美容生活、娱乐生活里带动时尚、引领潮流的。如此,一家传统影城就因为“智能+”的进入——“智能+”的作用是保证同样的品质,标准化地进入连锁系列,如此——整条院线就能够同样地完成品牌的提升了。

影城因为在一地签约交付租金,是不能轻易迁走的,因此它的改变只能在原地创新。在原地借助新的软件创造一个新的品牌,按照大数据流量互导的原理实现生活馆的理想场景,因此是必须做到。成本的表现在生活馆的场景中由此也转换了概念,但并不偷换概念,而是无法改变的租成本在场景的创新中变现成为多元的生活馆的消费收益。而且场景创新是城市精神与愉悦生活的满足,因为它的族群与电影消费的人群一致,流量的互导没有问题,成本的表现因此也就没有问题,正如使用手机的人群与选择智能手机的群体没有矛盾一般,消费生活的价值复制就这样顺理成章。

人类社会正在大规模地发生文明的变革,未来的社会究竟怎样,一切都在实验当中。但有一条可以预见,城市生活一定会更快地嫁接智能的创造,而人的幸福指数会越来越高,它不仅仅是物质的消费指数,而且是精神生活水平,其中还包含有社交生活和人在城市文明进步中自身的新定位与新认证。人们更加多地融入社会和世纪的改变潮流中,而院线影城对中国未来的社会进步将会作出更大的贡献。

在当代中国,院线电影的制作正在不可避免地进入到一种与高度生产性和市场化的紧密联系之中,这令所有类型导演以及那些伴随类型一起成长的类型作者将面临同一个问题,即个性化的创作与实验应有规则地让路给标准化的类型惯例。一方面,电影制作者必须依赖一些经过选择的、且为此前市场反复证实的既定类型经验,以保护投资者的利益;另一方面,市场的潜伏、孕育、发展与升级总在源源不断地需求着烙印着新鲜印记的产品。这看似一种困境、一种矛盾,实则却是一种互文的关系。它们在互相攀援、争斗中互相促进。有让路规则的存在,不同电影类型在市场上的境遇实则是可预测、可控的,这也使得这一在电影经济范畴的命题,在当代院线电影研究中成为更需迫切总结与探求的电影文本创作问题,譬如规则的分类与使用,譬如不同类型产品中的惯例与个性问题等。作为电影制作者与其抱怨市场的冷酷和观众的爱恨无常,或以某种封闭语境的个人化创作有意疏离市场、剥离一部电影应该获得的集体化认可,不如在创作前端就直面作者形式与表达的一贯性融入类型经验体系的具体问题。作为电影批评,针对当代中国的院线电影,单一的作者论或类型批评,均不足以观照迅速发展的市场、观众与产品的能量与关系,成功的院线产品是在一个体系运作中建构的,它们的文本往往在商业、艺术、社会、经济等复杂的作用力中呈现出更深层的结构和内涵。评论者有责任分析成功产品的表现本质是来自于作者还是类型以利于反哺现实,作者论、类型批评与意识形态批评的综合评判体系总是更行之有效地将现实经验迅速整合和利用。

正是在此意义上,青春片《过春天》是一个颇有意味的作品。

青年导演白雪同时也是这部电影的第一编剧,她本人是北京电影学院导演学硕士的科班出身,有着严谨创作的学院派风范,却无过分严肃的学院派表达,对于青春片而言,这种创作气质是匹配的,也令这部青春片带着国产青春片少有的作者类型印记。这部影片在专业口碑上很过得去,它的艺术完成度比较高,也颇具观赏性,简单一点讲,对普通观众而言,它的表达既不艰涩,也不轻浮,它是好看的,是通俗而顺畅的。但是这样一部豆瓣给了8.0分的青春片票房遭遇惨淡,上映5日,票房总额堪堪700多万。若放在从前的市场条件下,一部完全没有卡司的中低成本青春片的市场冷遇并不引人注目,但是,国产青春片的发展已经哺育了对青春类型较有包容度的大陆市场,加之近一年前有《我不是药神》在院线市场给经典美学创造了机会,后有《无名之辈》在国产市场的漂亮逆袭印证过经典美学的市场潜力,这多少让实践与批评界终于可以携手判断被资本沉重裹挟的单一消费市场正在孕育着严谨创作的活力与清流。那么,在这个时机中,拥有严谨的艺术创作态度、立足电影文本依经典美学的《过春天》遭遇票房失败,就颇为值得分析了。那么,真的是市场的无常与不公吗?在作者类型批评维度中,将此片放置于动态的院线电影制作体系中去分析,我们不难发现该片在作者个性与类型惯例上权衡的失误,它在主题处理与视野方面的别具特色正是与类型惯例不兼容之处,正如开篇所述,一个成功的院线作品个性化的创作与实验应有规则地让路给标准化的类型惯例,那么从这个角度而言,《过青春》的“创作

# 《过春天》：少女惆怅往来渡，前后经行多少人

■文/王霞

电影的成长主题。它首次以深港移民的内地视角,回应了一批经典的香港移民电影。(说句题外话,此片在宣传上急于归类,拉向一度快销的国产青春片,损害了影片的精准确度,这应该是此片高口碑低票房的原因之一。)

影片《过春天》迷人之处更在于,以内地电影少有的都市感,对人物心理与情感进行了精细而克制的刻画。特别是上个世纪90年代以来,全球化进程与“97”的历史性时刻,加速更迭着迁徙者的时空叙事与身份焦虑。于是不断有许鞍华、王家卫、陈可辛、陈果等香港电影人在他们的作品中彰显着关于“跨越”的文化想象。没想到第一部由内地电影人分享的陆港双城记,会来自一部处女作小片。它以青春冲动的小切口,揭开了时代隐痛作用于香港与深圳之间的一个特殊群体:单非家庭的跨境学童,并且为“跨越”找到了一个非常有效的现实隐喻“过春天”。粤语里,水客带货过海关,成功了叫“过春天”。电影《过春天》里,16岁少女佩佩的“过春天”拉动了更为丰富的表意内容。

“跨境”(crossing)对于乖巧安静、内向的佩佩来讲,不仅仅是每天出入罗湖口岸,在香港/深圳上学/居住的物理空间往返,在香港粤语与普通话之间切换,还包括对异地非婚父母的试探与冲突中确认亲情,在既不是香港人也不是内地人的尴尬身份中,在富豪少女与底层水客的跨阶层、跨文化交往中建立自信人格。导演白雪经过大量的实地调研,在跨境水客与跨境学童的身份中找到重合的动作,为人物建立起合理性的行动力。影片中佩佩一出场就开始跑动与奔走,但直到“跨境水客”的成功,合理化了“跨境学童”的身份后,她才在“跨境”动作里获得了自主性。虽然一度让人物迷失在各种暧昧与危险的情感中,但也让佩佩在“自我”与“他者”的修正与重建中,与自己的身份和解。因此少女佩佩的“过春天”,不是一场歇斯底里的青春冒险,它超越了青春

让路”是不成功的,它在票房上的冷遇不是一个偶然现象,而有着必然的成因。

青春片的叙事语境浸透着包含意味的惯例,这些惯例是与观众先前的电影经验紧密相连的。譬如人物是青少年和年轻人,影片通常以高中和大学为背景,情节基于青少年和年轻人的特殊性包括校园欺凌、同龄人压力、初恋、青少年叛逆、与父母的冲突、青少年焦虑或疏远等等。角色都是由年轻人扮演的。譬如它的叙事是“熟悉的、几本书是单一面向的角色在一个熟悉的背景中表演着可以预见的故事模型”。

《过春天》在表层结构上似乎遵循着青春类型电影的创作惯例与叙事创作传统。以它的叙事为例,它就和同一档期的另一部青春艺术片《阳台上》表达迥异,《过春天》讲述的是在香港读书的16岁深圳少女佩佩为了积攒和闺蜜去日本旅行的经费参加带货走私案件,最终醒悟的故事,主体结构沿着少女卷入走私案件的开端、发展、高潮、结局运作,类型结构工整,是观众熟知、常见的情节剧结构样式。《阳台上》则是突出的非类型青春片结构运作,它的叙事是由“核心角色”张英雄的个人的和心理的发展进行构建,不是通过惯例的冲突向着一个可以预见的结局前进比如青春期最终的成长,而是将所有事件用时间顺序连接起来,并由张英雄的感性认知加以组织,结局诉诸于张英雄的经验意义,比如那个纯粹许诺个人隐秘内心世界的拥抱。

但与一般的青春院线电影不同,《过春天》不仅是一部遵循了一定类型惯例的青春片,在它的作品表达中还有相当作者个性的色彩。这种个性的表达体现在人物、主题处理与文化视野上。作者选择了小人物入

戏,她用几乎生理学的滤镜展现着16岁少女代表的小众人群在青春期这个荷尔蒙的特殊表达时期的一切冲动、叛逆与成长。然而,人物是小众的,并不为观众经验的舒适区。这种小众人物的表达赋予了影片以青春类型片的个性特色,但切断了可能与普通大众更易沟通的途径,限制了影片的大众文化视野。佩佩生在香港,长于深圳,在香港就读,父亲是香港人另有一个家在香港,母亲是内地人,母女俩单独一个家在深圳生活。影片用佩佩抽烟视烟行的外部动作、晚九朝五的生活状态、闺蜜嘴里骂过的台词“鸡”来虚描出佩佩妈隐瞒的前史,作者隐晦表达的女主角原生家庭的畸形与深圳、香港近年城市此消彼长的发展和更迭的血脉相连,像佩佩这样有着特殊身世背景的往返穿梭香港、深圳两地的孩子都是长于某个特殊的时代发展中的孽海花,你只有透彻地了解那两个城市的勃兴、繁华、衰落,那些个特殊时代的特殊人群的求生与奋斗,你才能真正为女主角这个16岁女生因身份迷茫刻在骨子里的痛而勃发的青春洪荒之力而感动。然而,如斯浓重地域城市文化的特殊小众人物的故事对于喜好评俗的类型片大众和市场而言确系有共情的难度。从某种程度上看,《过青春》的本质表达是作者经验的、个性,这也是它与传播的普遍性失之交臂的重要原因。青春类型片与所有类型片一样,都是在文本的普遍性上尽可能地寻找与大众更多的连接。成功的青春片院线产品,正如巴赞曾说过的,“类型传统是创造性自由的运作基础,……我们为什么不能去崇敬它最值得崇敬的地方,比如说,不仅是这个或者那个电影制作者的天才,而且还有这个体系的全面特质。”

上可比对美国早期的犯罪片。

不仅因为和JO去日本看雪需要钱,不仅是边缘少女渴望加入一场非法冒险获得刺激的存在感,佩佩积极取得花姐的信任和赞赏,还因为这个灰色的危险组织给她带来一种类似家庭的自在感。因为在“非法”的性质上,她与他们的身份具有同一性。佩佩与母亲难以融合的空间方式在花姐这里,则以相反的形式呈现。在饭桌与麻将桌的戏里都有迹可循。在花姐这里快活地“过春天”,让佩佩迅速融入这个集体,花姐甚至直接认佩佩为干女儿。但建立在非法暴利基础上的虚伪关系也从这个时候也显现出来。认干女儿的一场戏,明明是花姐的险恶骗局,阿蒙的善意提醒却让日益暧昧的两个年轻人第一次发生争执。

当然,跨界资本流动中那种危险与躁动的活力、充满暴力背叛和情欲吸引的粘附性,更在佩佩与阿蒙的几场重头戏中体现:绑手机段落与拆手机段落等等。

福柯早就指出,人们对时代的体验越来越依赖于现代性的空间体验。没有比一个共时性的、联结与连接各处的空间形态,更能直观地反应个体对于时代的认同。不管是《天水围的夜与雾》还是《榴莲飘飘》,内地女子惨痛与屈辱的香港经历,都曾通过凝视内地这个“文化他者”来探讨香港梦主体建构的危机。《过春天》的出现,则从相反的方向指出,“后97时代”里文化融合与身份建构的艰难,不管是借助历史血脉还是跨界资本。这不仅仅是空间隐喻,这种艰难实实在在地发生在往返于深港两地的3万跨境学童身上,其复杂与残酷更有可能远甚于这部电影所提供的内容。

佩佩与母亲的空间关系,一方面比对父亲,一方面比对花姐。花姐第一次出场也是一个景深叙事的段落。佩佩少有的位于画面的近景浅焦部分,花姐则从景深处入画,却在构图上封闭、主导画面。花姐在与佩佩的投落里对画面的控制感,在构图