

“流量管理中心”大有作为

■文/赵军

河南省有一家影城积极开展流量变现活动,他们看好商场的每一次推广活动,都预先设计好自己的引流打法。譬如这一天是和商场联合推出观众19.9元观影活动,甚至9.9元观影活动,或者这个优惠落实给影城的会员,令得会员蜂拥而至。活动的策划是这样的:影城选好了这一天受观众喜爱的影片,做好商业计划书,交给商场共议合作。商场为一张票出10元钱,观众出10元钱,影城也出10元。最低票价30元,活动就开始啦。实际上影城不用出线。如果有20元最低票价的话,观众只需9.9元,影城光是活动本身,还有钱进账。这就是流量管理!观众是流量,商场顾客是流量,流量一进一出,影城的生意越来越好。

这样的活动可以扩而广之,影城可以和别的商家(商场以外的)也同样举行这样的合作。电影本身自带流量,影城将之先导流给商家,商家又通过合作回馈流量给影城,用少量的现金作杠杆,事情就撬动起来。譬如演唱会、健身运动、购书、美食、各种新品发布,还有婚姻介绍所的联谊甚至医院的体检活动,等等。这家影城的经理熟练读二十四字管理妙诀:“无社交不影城,无跨界不营销,无变现不数据,无线上线下。”影城的营销部将之作为基本打法活学活用,得心应手,这是我听到的当下最从容淡定的影城故事。

为什么那么多影城院线愁眉苦脸呢?已经自带流量,就是民气可用。我知道正是这家影城最早在全国开展“寻找二百个群主”的活动。如果一家影城的目的是管理二百个群主,那么一条院线就应该管理一万个群主。因为影城一家凭营销策划部员工就可以做到二百个群主的寻觅与管理,一条院线的总部要求一个主管级别的员工管理一千个群主,就应该作为KPI的题中之义。今年暑期及下半年的强片很多,互联网之下无数商家商户都在寻找流量,院线影城自带流量——重要的话讲三遍——就是最好的大展身手的时机。每一个影城都可以这样考核你的员工,每一家院线都可以这样建设你的市场部。

时代变了,变有变的打法,用时髦的话来说,影城就是一个编码的机构,运用的就是算法,算法越先进,说明编码越成功,一部机器凭什么智能?就凭它的编码和算法是超级的,这样的机器——影城/院线就是有强大算力的影城/院线。机器、编码、算法、算力,这些概念加起来便是人工智能的技术概念。流量管理用的就是互联网的思想方法加上人工智能的思维与手段。

人工智能的方法是从哪里来的呢?其实是从学习人类最基础的脑神经元反应中来的。脑神经元的突触每时每刻都在产生电讯号,它们在神经网络中不停地辨识、记忆、选择、存储、塑造模型、创造语言与图形,然后输出到大脑的沟回里,行动的能量就出现了。这个过程就是一连串编码和算法的过程。人工智能技术正是从这里找到了计算机深度研发的人工智能神经网络模型。这个模型已经成为一种世界观,它告诉我们,这种对于外部世界的反应本身带来了人的外部世界“日新月异、日日新、又日新”的全认知。这就是来自神经网络的“深度学习”,不依赖于过往的逻辑思维,而完全靠与生俱来(生物学根源)的神经网络功能。

过去的一套打法行不通,就是过去的算法过时了。如果说影城现在找不到新的套路,对于管理一筹莫展,不要紧,无非是说过去的思维观念走到了瓶颈,现在需要的正是恢复正常的神经网络功能——你只需要能够辨识你的外部世界就行。这是一个什么世界呢?这是一个流量的世界,流量的本质是数据,而流量的信号连接应该能够得到脑组织中神经网络连接与发放——院线影城必须以大数据眼光看外部世界而非只看着每一天在影城门口进进出出的人流。

我们应该回到人的本能,应该回到人所具有的神经网络本能,每一个部门和影城/院线的员工都是神经元突触!整个院线/影城就是一个大脑。它如果不是能够辨识和反应的神经网络,它就死了。神经网络的学习今天被发现正是“深度学习”,而学习的目的就是开发算法。河南影城就是在算法上打了翻身仗。在跨界合作中,商场出了

中国电影艺术研究中心
电影研究室专版

《过昭关》:其实不简单

■文/王凡

5月2日上映的电影《过昭关》,截至目前,总票房仅有26万元左右。如果你知道了这个数字之后,或许第一反应是这部片子不行。这曾是许多独立文艺片的现实境遇。

我看了影片后,心里留存了温暖 and 美好,并且这份感动许久也未褪去。《过昭关》这部影片其实不简单!

电影大体分“事件电影”和“人物电影”。常说事件电影需要体量,人物电影需要重量。做好一部事件电影需要一定的资金与人力条件,而把一部人物电影做到位则更需要情感的积蓄和思想的厚度。《过昭关》这部影片难得地做到了两者兼顾。它把“事件”和“人物”都聪明地放置到“自己的体系”里,即让“事件”呈套层段落式、分散排序在以“人物”为主线的叙事结构里。由此,影片克服了资金和人力等物质条件不充分的短板,而把表达原汁原味的爷孙情感、挖掘与观众息息相关的人生智慧这一长板发挥到了淋漓尽致。

所谓“自己的体系”,在我看来,是导演从自身成长背景里汲取了生活养分的,由跟爷爷之间的深厚感情出发,自内而外,真诚朴实地传达出了一个生命态度:温暖地对待这个世界!爷孙俩,一老一小,一段别样的旅程就此展来。七十七岁的爷爷李福长期盼见到病重老友,便带着暑假来访的七岁孙子宁宁,即兴上路,最终爷爷如愿见到了老友。这个事件的起点和

终点设置都比较简单。与常规公路片类型不同,旅途中没有真正意义上具备障碍功能性的戏剧冲突点,也没有为了达到探究目的而需要用力化解的矛盾和解决的问题。

因而,两个人物在旅途中的外部动作也较少,内心动作却较为丰富。这样看来,影片的着力点是在完成“人物电影”这个叙事任务。人物电影从某种程度上来说更难。

爷孙在旅途中偶遇了两个人,即因投资失利而走投无路的落寞垂钓者,长期跑长途对世人丧失信任的老司机,以及与后代存在沟通障碍的孤独养蜂老人。三段偶遇彼此没有关联,没有造成戏剧性冲突事件,没有在“爷爷探望老友”这个主要事件上合力制造障碍。

那么,这三个分散的偶遇事件,如何跟“探望老友”这个简单的主体“事件”以及没有外部冲突性动作和显性身份及关系变化的“人物”来发生深层关联呢?

这也就是这部影片的魅力所在。这个关联存在于一股力量中,油然而生的这股力量既渗透在叙事里,又聚流在叙事外。这股力量是柔软的内心、坚定的信念,以及观照生死的淡然。垂钓者的遭遇象征性地体现了人性的贪婪与脆弱;老司机对失信社会的厌弃象征性地暗示了诚信的可贵与缺失;养蜂老人的孤单象征性地说明特殊的时代给多数家庭造成了沟通的

《何以为家》:愤怒求生的面孔背后

■文/王霞

从五一档到六一档,一部黎巴嫩的流浪儿童电影《何以为家》贯穿了中国影市两个档期。“复联”、“皮卡丘”、“阿拉丁”、“哥斯拉”等等各种奇幻IP的大小英雄们喧嚣而来过万千帆,至今都没能淹没这部400美元预算的纪实风格小片,没能淹没一个叫赞恩的瘦小男孩机警、愤怒、倔强而无助的求生面孔。

这个一次次陷入无解的绝望却从未放弃抗争的小奥德赛,对乐观于富足期许的中国观众们以猝不及防的震惊而沉重的体验。长期内战和源源不断的难民潮,让苦难与罪恶在人与人之间无休止地传递和复制,到处是被忽视和遗弃的儿童,毫无尊严和希望的生存空间触目惊心。发生在当今黎巴嫩孩童身上的这一切,如此真切又陌生,却仿佛离我们并不遥远。

导演娜丁·拉巴基以自然主义的手法在这部影片中呈现出的黎巴嫩首都贝鲁特,全然不同于她的第一部长片《焦糖》(2007)。后者将女性自我觉醒的主题放置在每个都市女子尽享流连的欢快情义中。那个在片尾字幕中“献给最爱的贝鲁特”总是蒙着焦糖色的温暖、暧昧而甜蜜。而在她的第三部影片《何以为家》里,这个现代城市却露出满目疮痍的狰狞:拥挤的街道、凋敝的楼房、破烂的棚屋、拥挤的拘留所,到处是密密麻麻混乱不堪的状态,惶恐于被驱逐的人们在焦躁中互相伤害,亲子关系成为释放对生命的愤懑和憎恨的唯一通道。

拉巴基在她的此前作品中,对女性与宗教等社会议题充满坚毅的自信。当她在贝鲁特的贫民窟、收容所与监狱间调查走访三年,摄制之前却断然为此片订下了这样的片名Capharnaüm——阿拉伯语和法文的“迦百农”就是堕入无序,就是难以解脱的地狱。颓败破落的楼宇因混乱的堆砌物而面目不清,棚户区连綿成片的屋顶奇怪地密集着黑色的轮胎和废弃的破鞋——影片中反复出现不同景别的俯瞰空镜,一遍遍在影像中确认这片混乱失序的人间地狱,它是赞恩的贝鲁特。

消失的儿童

赞恩的贝鲁特,成为赞恩的一部分。这种以影像空间沉人物状态和内心世界的手法并不稀奇,运有《德意志零年》(1948),近有《佛罗里达乐园》

问题。以上这些作者的态度,都塑造了影片的哲理性和诗意性气质。

因期望导演将来的创作越走越好,也希望这样真情感的电影越来越多,越来越成熟,我将遗憾地提出,本片在制作质量上有着一一些需要改善的地方。由于资金和其它各方面条件所限,整部影片的电语言较为平淡。在一定程度上,它的影像表达缺乏“电影感”。不得不说国外的电影教育很不同。纽约大学和南加州大学的学生作业,我都看过一些。他们拿到的资金更少,但是无论他们选择怎样的故事和怎样的类型风格,他们都是在用“电语言”拍电影,而且都努力让自己的“电语言”具有独到的风格。此外,影片节奏上也有一些脱节。同时,一些场景的声音没有做后期处理,前后景声音严重影响了叙事效果和观影感受。最后,非职业演员的交流感和镜头设计都能做一些“电

影化”的处理,相信影片的观感和感染力都会有所加强。尽管影片在制作上存在着以上这些问题,但是影片的内核和情感依然是真诚和饱满的。电影《过昭关》还是一部值得推荐的作品。几场点映后,观众表示“超出预期

”。只要方向对了,慢慢走总会到的。”影片当中这句标志性的对白,也正是对霍猛导演接下来的创作之路的期望。半个月写完剧本,38天完成拍摄,预算成本仅为40万的电影《过昭关》,没有让霍猛导演的爷爷失望。

言。或者说在贝鲁特贫民区里,根本不存在“儿童”——人类社会通过文艺启蒙、教育制度、家庭伦理、心理机制等系统创建的这个社会话语。他让我们看到,童年作为文明社会创建的一种社会结构有多么脆弱,仅仅是欧洲的移民问题,就让它在黎巴嫩迅速退回残酷的狄更斯时代。当然,中国观众不至于退回到一个世纪前那么久,所以此片涉及到的儿童不被尊重、蒙昧父母没有爱的能力以及原生家庭的暴力阴影才会引发观众极大的共情和讨论。

有意思的是,虽然影片主体的倒叙部分是靠大量不加修饰的、极端纪实的日常细节堆积起来的当下现实,但结构此片的庭审却代表了此片在美学维度上相反的假定性和象征部分。演员出身的导演娜丁·拉巴基(Nadine Labaki)出演了影片中唯一不是素人扮演的角色——赞恩的公益律师娜丁·阿尔·阿拉姆(Nadine Al Aalam)。如此更加突出了庭审为人物发声的用意。这一点,尽管全球的影评人褒贬不一,但导演直言不讳。拉巴基坦言,黎巴嫩法律不允许孩子起诉监护人,所以此片中的“法庭起诉”就是非现实设定。而《何以为家》的庭审戏几乎可以忽略掉“审”与“辩”,甚至没有“判”——只有“诉”。小景镜头基本集中在两个证人与一对父母身上,他们其实不是来为赞恩之所以变成赞恩提供证词的,而是来直诉各自的存在和生存立场的。

慧慈如赞恩,并不奢望父母的忏悔,说到底作为持有唯一证件“驱逐令”的父母是赞恩不同生命时段的不同面向而已。他们都是现代社会的主人。赞恩指着自己的肚子说,你如果生下他,以后就是我。赞恩到后来才知道,他根本不用扮演叙利亚难民,他的出生也没有证明,如他流浪在外遇到的埃塞俄比亚非法移民Tigest和她一岁的儿子约纳斯一样。妹妹惨死、赞恩不能上学、全家人仰房东鼻息苟活,Tigest被随意克扣工钱、被人任意勒索,都是因为他们是被主权国家以制度的形式屏蔽掉所有权利的人。他们被神性和制度双重排除,成为被阿甘本所说的赤裸生命,不受任何社会存在形式的保护和善待。

看看见是改变的第一步

赞恩和父亲都诅咒自己的出生,没有比这个更悲哀的,其实他们诅咒的是被制度化的现代社会围剿的生命,诅咒因丧失生命的权力而变成赤裸裸的行尸走肉,诅咒他们在信息化和全球化的当今世界里,他们的生命却根本不存在——正像人贩子所说,因为没有注册,他们还不如一瓶带有品牌、生产日期和保质期的番茄酱。这种现实指涉远远超越了黎巴嫩的区域问题。被无视的赞恩,不是作为一个个体而是作为许多个不可见的个体。从这个角度来讲,导演极力在影片中设置了一场法庭申诉,希望这些来自现实本身的人物直面整个社会系统表达愤怒,是可以理解的。

在个体生命迎来人权社会后,反而遭遇不可言说的剥夺。这恰恰是恐怖主义对抗、并且能够对抗主权国家的根源。没有身份的人在现代社会里还是不是人?恐怖主义没有政治诉求,没有经济要求,没有任何乌托邦的蓝图和目标,他们的暴力就是齐泽克说的纯粹主观暴力,就是来对抗资本主义的系统暴力对边缘个体的贬低和无视的。如果说由媒介与信息主导的当今社会,被无视就是最大的暴力,那么被看见是有可能改变这个世界的的第一步。这也是导演娜丁·拉巴基雄心勃勃的地方。

愤怒的隐喻阶段

狄更斯曾说少年时如果没有及时重回学校,他很可能就成为那些街头混混,永远沉沦在人性的噩梦里。没有因电影拍摄而移民挪威开始上学识字的赞恩,会不会获得拯救呢?整部影片虽然充斥着赞恩源源不绝的愤怒,但是由于Tigest出现时的一个微笑,那一瞬间的赞恩似乎回到了他12岁该有的年纪上,他身上的自尊与善良也在此后的情节中可责地流露出来。因为Tigest与约纳斯的出现,赞恩的愤怒经历了成长的三个隐喻阶段:原生家庭、模拟家庭和现实家庭,使得这部以人物推动的影片,有着更为柔情的一面。

赞恩的面孔,残酷地表达了一个儿童被剥夺的就是儿童本身,颠破了现代社会关于人权的谎言,但也肯定了人性深处的善意被爱唤起的可能。