

中国电影艺术研究中心  
电影研究室专版

# 谈谈电影市场的“定权”

■文/赵军

电影是娱乐界的顶级象征,在这个产业领域很少有人考虑所谓定权的问题,这里片酬最高的明星就是文化产业的“皇”或者“后”。

而什么是“定权”呢?一个规范的社群,每一个成员不单有保护自身的权利,有确定怎样参与这个社群活动的权利,而且有参与社群的活动并且针对上游发出自己的价值判断,直接参与干预社会的活动。

过去,所有权利都是由这个群的最高地位者发布、给予的,现在,即使成员是自愿加入这个社群的,他也不需要由别人来约束他的权利。

那么,在这个群中,围绕权利的秩序将怎样延续?

“定权”概念的提出,就是社群去中心化的一次演绎。不管下来的定权如何规矩,重新认知这个“权”需要“定”,比什么都关键。

回到电影,明星、导演们在从前是可以确定一部影片的权利的,或者投资人是可以确定一部影片的权利的。观众就是受众,受众的权利自然是被动的。

道理很简单,娱乐文化以电影最高,电影以投资老板、导演、明星为最高(中间可以分级)。今天的认知有了改变,因为最高不单单要经过市场的检测,更重要的是,今天各种因素促成了各行业的去中心化,包括电影,并且一定首先包括电影。

观众在觉醒,他们有了很多的选择,余下的仅仅是他们自身的辨识而已。所以字节跳动公司的口号就是:“你喜欢的就是头条”。

字面上看这是在讨巧和市场化,但是这里头包含了三大价值观的转变。就是这三大价值观的出现,当代互联网和计算机的江山——智能互联网的江山就被颠覆了。

第一个价值观念就是,“我看见了自我的意识,它应该成为我的王”。

《哪吒》说“我命由我不由天”就已经比“我的地盘我做主”更加明显地突出了我的意识正在觉醒,它不单单是做主,而且能够与天抗衡。

什么东西能够抗衡上天,就是人自身与生俱来的意识。这个时代最清楚的事情便是意识在觉醒。我的意识是用来认知的,是用来辨识如何选择的。它是任何权利合法性的第一拥有者。

这就出现了对于社群成员地位的重新确认,这个定权于是有了新的含义。

在所有定权中,电影不是最核心的,但对于它的消费者意识是可以做到最直观的。这个过程不是知识和教育堆砌起来的,是人的意识在一个较长的时间中具备了辨识的能力,而后得出判断的。

因为个人能够判断他对于一部电影的好恶,他就能决定出他对于一部影片的权利,然后就成为了他们对于一部影片的给定:市值,价位,和价值观标签。

也许我们会问难道过去观众不自己决定是否捧场或者抵制吗?为什么是今天才将这些说成是定权呢?这就说到了定权的第二大价值观念的出现:

社会立场通过网络传播形成了定见。在前智能互联网时代,哪怕只是在人们借助互联网大兴社交的时代,网络的力量是形不成攻击力的。

没有攻击力的舆情当然也没有彻底的影响力。这不符合智能互联网的算法要求。归根结底是互联网与计算机的联手,这个世界就被颠覆了。

人性有两大特性,一是趋群,它不是社交的问题,而是族群化生存的问题。族群化生存第一要求是找到共同的价值观念,计算机提供了最快捷的算法平台,族群和任何群的建立易如反掌。这个过程就是舆情大暴发的过程,如此,定权现象随之而出。

共同价值观念会指向一部电影的市场合法性,尽管人们不使用合法性这个词,但是,“群”所出现的或者冷淡或者火热,都会在趋群的社会或者

大型,或者小型的运动中,让一部影片或者赢得市场的“合法性”或者相反——合法性不是法律界的专利,而是网络民意具有的权利。

我们不要以为一向“互联网不是法外之地”就相信一切问题都一定解决。因为网络的算法走民意,走观众的心,也就是意识制胜。

人性还有一个特性,那就是古人说的“权变”。定权而可以交易,交易就是变通。这样的结果不一定能看到标准化的格局,譬如说很标准的每一件事情的规范。这在很大程度上给了定权者很大的交易空间。

这就是每一个中国人都懂得某种权力寻租的原因所在。定权跟权变之间的关系在电影市场上通常会是一种或者上档节目短缺,或者上档节目的变化关系。

即当节目短缺的时候,定权会发生使节目价值提升的市场行为。譬如现在档期上强片少,《八佰》硬撑住这个档期。《八佰》的市场价值、档期价值显著在提升,这个提升就是定权在起作用。

如果人问不是物以稀为贵的市场规律在正常发生作用吗?是的,但是,现在还加上了消费者的意识选择。这个意识选择最终确认《八佰》还是值得看或者就是不看。

因为我们眼光所及,万物互联,消费者能够在娱乐消费领域花钱的地方多了。电影是刚需,而定权则是刚需当中设置的一道意识的流程。

第三个价值观的变化恰恰就在这个“流程”里。重新定义电影市场,是智能互联网时代的题中之义。今天的影城都很困难。因为时代变了,但是影城的管理运营基本不变。定权的概念在当下所以引起关注,就因为它有部分维度是衡量影城的时代性。

影城院线自己不去革自己的命,自己不主动改变游戏规则,定权的潜在意义便是帮助改变游戏规则。

经过定权,院线影城的地位很可能就会下调,或者某些院线影城的地位就会下调。或者在产业上中下层的博弈中,整个终端的地位都会下调。

定权是不需要发布宣言的,它是一种天然发生的,在时代的各种参数发生改变时,定权就发生了。

它的表现形态并非看不见。广州某区一家传播公司的老总与我谈,他们准备发布“XX指数”。“XX”是该区的名字。指数的意义无疑就是替有价值的事物定权。

譬如电影指数,只要常年坚持发布,这个指数是会产权重成效应的。其权重效应就是定权。某种电影指数的出现,譬如市场景气指数,档期指数,新片指数,等等,一般你不会发现它怎样出笼的,一般它是会由混沌逐渐清晰的,一般社会对接受度是不抵抗的,如此定权的主观意志一定会渗透其中。

就算我们承认它的客观性,但更加本质的是,这个客观性已经不再像从前那样受到产业中人的调节。电影的定权就是一场悄悄的革命,即产业的主动权将部分让渡于某些我们暂时看不清来自哪里的方向。

游戏规则的真正改变就在这里。当我们我们看到强有力的部门在监管着电影产业的方向和具体每一个项目的时候,社会从计算机、互联网的角度已经建立起了定权的规则。

这是社会发展的潮流,而且是大趋势。面对这场定权革命,电影产业应该怎样应对呢?

我想我们应该顺应这样的时代变革,尊重时代的变革。定权不是市场经济规律,定权是消费者意识的自主,它要求我们研究当代消费者的意识,当然,不是随波逐流,不是向消费的流俗低头,还要有强大的天性引领时代与社会。

但是,一定要记住,定权后面是社会的价值观念,是社会的共同价值,它作为趋势和格局,已经成为了一个新世纪。

# 第十届北京国际电影节VR单元观看札记

■文/雷晶晶

今年是虚拟现实(VR)单元在北京国际电影节开展展映的第三年。由于疫情防控常态化下的影院上座率控制,今年的VR展映单场只能允许6人同时观看,相较往年更加一票难求。虽然上座率与影院保持同步,但VR带来的却是完全个体化的观看体验:每个头戴式设备连接一台主机,每位观看者的播放起止时间都会稍有不同,在某些单元还可以自行选择作品的播放顺序和暂停时间。

策展人将此次展映命名为“入”(immerse),来自10个国家和地区的18部作品被分别编进“入目”、“入境”、“入幻”、“入秘”四个主题板块,旨在强调这一新媒体观看方式的沉浸意味。在四个主题板块中,“入目”与电影的关系最为直接,五部展映作品的创作者本身就是已有拍摄经验的华语电影导演,且此一部作品合集由侯孝贤和廖庆松两位共同担任监制,无疑是一次VR与电影的碰撞交汇实验。因此本文主要谈一下“入目”的几部作品。

邱阳导演的《O》被两位监制指定为这一合集的开场,这是一部类似于沉浸式戏剧的作品,全程由法国行为艺术家Olivier de Sagazan提供表演。整部作品只有一个机位,观众被放置在水面中央一个悬空的固定位置上。影像一侧是由金属板、水池等构成的表演区,其它区域则是一间废弃公交车站的空镜。艺术家在表演区使用陶土、稻草和油彩不断改变、重塑、拆解自身,从最初的西装革履到塑造出乳房孕肚的轮廓、带血跃入池中(羊水)、触摸火焰,贡献了一场关于生命、文明的倒叙表演。在临近作品结尾处,艺术家从表演区走下

来,我们这才需要跟随他的行动旋转座椅,继而发现在刚刚观看的背后,出现了一块顶天立地的发光板。这完全是柏拉图洞穴比喻(也常常作为电影的原初比喻)的挪用——戴上VR设备意味着进入洞穴,VR在提供乌托邦的同时也暗含某种囚禁——我们与现实世界彻底隔绝了。在《O》当中,艺术摆脱乌托邦/囚禁的位置,则要等到摘下VR眼镜才能拥有。

《董仔的人》具备很强的叙事性,是这一系列中唯一一部采用主观观点的作品(其它作品都使用了客观观点,即将观众放置在一个客观的、与叙事无关的观察者的位置)。当影像开始后,通过人物的对话、观看、行动,观众会逐渐意识到自己被设置成为叙事中的一个“角色”——一尊古董佛头,整部作品则是完全通过佛头/观众的视点来开展。导演李中不仅在视点方面下了很大工夫,他也将犯罪、喜剧、黑色等种种电影元素放置到VR实践之中。观众既参与进叙事,成为被抢夺、被展示的对象,也拥有了观看与被看的双重凝视,甚至还通过镜子完成了自我形象的指认,一套操作下来让VR的特殊优势发挥得淋漓尽致。这部作品的运动镜头也最为丰富,不过丰富镜头的结果是产生了同样比例的眩晕感。因此,虽然复杂的调度能够提供充沛的影像信息,但引发的眩晕感成为其不容忽视的副作用,也说明更适宜VR的镜头语言还处在不断实验和摸索中。

《幕后》也是自始至终只有一个固定镜头,但与《O》不同的是,赵德胤导演的这部作品更突出“环景意识”,即叙事不仅发生在观众

的视界范围内,也同时发生在360度影像的其它区域中。《幕后》复现了导演前作《灼人秘密》的一个段落,但与电影中不同的是,观众除了看向演员的表演区之外,也可以随时转动座椅看向左右后方——在这些地方发现摄影机、剧组人员以及整个摄影棚的全貌,即“幕后”。正当观众以为上去中断演员表演的导演就是“幕后”的操控者时,真正的导演赵德胤又从“幕后”走向“台前”,方才揭晓刚刚也是表演,于是整部作品构成了一个真实与虚构、台前与幕后“戏中戏中戏”的三层套娃结构。其实电影史中表现拍电影与“戏中戏”的电影不在少数,特吕弗的《日以作夜》以及前两年的《摄影机不要停》都是大家比较熟悉的作品。但像《幕后》这种对台前幕后进行共时性展现的作品还是让人耳目一新,只是观看的开放性需要观众时时作出选择——选择观看一方就意味着放弃另一方,也不会免产生意犹未尽之感。

《蝴蝶之舞》基本没有叙事,作品由浪漫与写意的段落组成,可以看出其是导演陈胜吉使用VR向经典电影致敬之作。影像通过不同场景表现了青年、老年两对爱人的相恋时刻,这正是作品希冀使用爱情比喻达成的主题:“跟电影谈一场永无止境的恋爱”(导演语)。从运动镜头的结果是产生了同样比例的眩晕感。因此,虽然复杂的调度能够提供充沛的影像信息,但引发的眩晕感成为其不容忽视的副作用,也说明更适宜VR的镜头语言还处在不断实验和摸索中。

《幕后》也是自始至终只有一个固定镜头,但与《O》不同的是,赵德胤导演的这部作品更突出“环景意识”,即叙事不仅发生在观众

能形成回放,导演、演员、摄影师都无法在拍摄结束后的第一时间观看先前录制的内容,又像是重新回到胶片时代的电影拍摄关系。

《山行》采用的是一镜到底的运动镜头的拍摄方式,这与导演曾威量上一部电影短片《妹妹》构成了互文(同样是外籍劳工题材、同样是一镜到底的长镜头),只是相比起电影短片,VR带来的强烈的沉浸感,使观众更容易与影像中的人物同呼吸、共命运,从而对人物生存状况与困境产生更多的关注。在这部作品中,摄影机镜头自始至终被架设在汽车内部的前座与后座之间,这一机位的设置体现了导演的倾向性——观众前能看见司机的背影,后可目睹窗外的惊喜,侧向一旁还得以瞥到车窗外城市到山间的路景变化——观众分享着车内外籍劳工全部的逃亡过程与情绪波动,很难不产生感同身受的心理效果。事实上,VR的沉浸感使其很适合引发共情,在本次展出的其它作品如《钥匙》《战后家园》里,也发挥了这一新媒体“共情机器”的作用。但不知是不是“日拍夜”的缘故,《山行》影像的噪点多于其它几部,画质的清晰程度不是很高,对沉浸体验产生了一定程度的影响。

“入目”展映的五部作品都从不同面向建立起VR与电影的对话,以各自的方式实验了VR的开放性、有限性与可能性。VR从电影中汲取灵感,也赋予影像以创新,与其它视觉机器一起构成了21世纪视觉经验的“星丛”。诚然,VR的实践也远不止“电影作为主角”这一种方式,关于这一新媒体的使用与表达将会持续处在不断的探索之中。

粤港澳电影专栏

# 中小成本电影如何才能做到“美”? ——以近年优秀广东中小成本影片为例

■文/周文萍

给观众留下清晰的印象。这一点看似简单,但恰恰是许多影片难以做到的。因为这要求创作者对影片主旨有清晰的认识,要勇于放弃那些哪怕是看起来很精彩的旁枝末节。许多不成功的影片正是因为无法做到这点,以致在太多芜杂信息的影响下失去了主旨,使其自己变得面目模糊。

其次,人物行为不妨特别,动机、情感必须真实。

广东的中小成本影片大都不是强情节影片,情节吸引力并不强。几部优秀影片真正打动观众的地方还是人物的性格与情感。以《灵魂的救赎》为例,主人公何国典刚开始对小学生宋文西紧紧跟随,行为表现就像个人贩子。随着情节展开,人们虽然了解到他是因为一直放不下死去的儿子,但仍然会感觉其反应有些过度,直到最后人们发现他放不下儿子的根源不仅在于对儿子的思念,更在于对儿子的愧疚,这才对他有了真正的理解,与他产生了共情。又如《天籁梦想》,几个盲童仅仅靠着其中一人快要失明的一只眼睛带领就贸然离开家、自行出发去拉萨和深圳的行为,在普通人看来是不可思议的,但孩子们站上舞台歌唱的梦想追求是真实可感的。当人们了解到孩子们不可思议的行为是源自他们对梦想的追求时,这些行为也就格外动人。

第三,内容不必复杂,内涵挖掘要深。

鲁迅曾说,创作“选材要严,挖掘要深,不可将一点琐屑的没有意思的事故,便填成一篇,以创作丰富自乐”。这对中小成本电影创作同样适用。一个影片表达的内容不必太多,但对所表达的问题必须深入思考,发掘出深度,才能引发观众共情和思考。

以《过昭关》为例,影片形态上是公路片,内容无非是爷孙俩一路上的所见所闻。但影片并未简单地将这一次旅程表现为一次热闹浅薄的猎奇之旅,而是细致表现了爷孙俩与路上各种人物的交往细节:他们有的处于人生的低谷,有的对人充满怀疑,有的在失去亲人的悲痛之中,有的坚守在人生的晚年。而无论面对谁,爷爷始终不曾失去他的善意与从容。他鼓励失意者、宽容怀疑者、安慰伤痛者,又看望相识者,他“难关难关过”的唱腔显示出中国人传统的生命智慧,也将这次普通的旅程升华为了一次充满智慧的“生命之旅”。

《灵魂的救赎》则在以“失独”表达父子情的基础上反思了当代家庭中子女缺乏父母陪伴的问题。何国典在儿子在世时没有能好好陪伴他,甚至在儿子死后一直满怀愧疚,无法释怀。缺乏陪伴的问题在宋文西父母身上同样存在,他们的忽视也导致了儿子与父母情感的疏离。对这种精神“失独”的表现正体现了影片对“失独”问题的深入思考。

《天籁梦想》影片不是以居高临下的同情姿态猎奇式表现藏区盲童,而是深入展现了他们对梦想、友谊等的执着,显示了孩子们的性格魅力,其表达同样值得肯定。

最后,场面不必太大,艺术表现要精。

中小成本影片难以表现大场面,但这并不意味着艺术上的粗制滥造。本文提及的几部影片在艺术表现上都各具特色。《灵魂的救赎》演员表现出色,以饰演小人物见长的演员王迅和童星张峻豪分别饰演何国典和宋文西,前者鲜活,后者自然,将两个同在孤独中渴望父子情的角色表现得生动感人。《过昭关》的特点是在纪录片一般的真实中饱含诗意。无论是孙子对毛巾的嫌弃还是爷爷将孙子落下的牙齿扔上房顶,都是人们熟悉的生活细节。爷孙俩留在货车司机车上的一朵小花则温暖了司机的内心,让他绽开了笑颜。《天籁梦想》中几个藏族孩子的本色演出朴实自然,银幕上的西藏风光更是纯净壮观。

与大片相比,中小成本影片大都并不具备商业上的优势。但创作者如能潜心创作,制作出故事单纯完整、人情情感真实、内涵挖掘深入、艺术表现精良的精品,那么即使一时不能取得很高的票房,也仍然会获得业界及观众的认可。

(作者为广州大学副教授、广东省电影家协会副秘书长)