

电影与资本 要走好正路

■文/赵军

在施建祥事件之后,资本蚕食电影,用之为资本开路的事端并没有停止。资本的特性决定着它们只要闻到了钱的味道,就一定要疯狂。

怎样疯狂呢?一部好的影片就是他们伸向金融市场的钩饵。他们习惯的伎俩是看好一部导演和演员都还不是大腕的优秀影片,在它获得了国内外的某一些奖项之后便立即凑上前去,在影片的投资急于回收的时刻用很低的资金买下影片,之后,一场贪婪的围猎就此开始。

他们恣意地把投资人从四面八方招募来,把影片包装一番,抛出了一个比收购影片金额高出十倍的标的,吸引投资人上当。资金就这样很快地进了他们的腰包——这才是第一步。

影片要发行了,这是他们给投资人的承诺,但是他们压根就没有想过从自己的钱袋子里掏出什么宣发费,这样这部影片就假假假地走了过场,上了院线。可以想见的是,这样的宣发是没有任何结果的。他们往联合宣发的其他公司身上把责任一推了事,罔顾影片发行的颗粒无收,而所有投资者的血本付诸东流。资本的“血盆大口”这时才开始被人们所亲眼目睹!

面对投资者的哭诉,资本从来是不会心软的,他们会说,是这部影片不行啊,没有人要看啊,等等。投资失败,各安天命吧。

有人出来给他们算了一笔账,也许一部影片资本收回来只不过几百万元,他们把它以制作费一千几百万元报给了募集投资的对象们(投资人),然后又装出一个宣发投资又是二三十万盘子的样子,这样到手才几百万的项目就变成了几千万的标的,一个成功的销售,资本到手的利润是成本的十倍。

这就是“资本运营”,这就是资本的作用,这就是所谓导演卖出作品,老板买进作品,而让募集的投资者买单。

但是真正遭受损失的首先还是导演,因为这部电影离开了导演之后,导演便完全对之脱控了。影片的市场失利是人为的,是资本方在掌握了影片的发行权并以此售出而巨额获利之后不愿作为而致,影片及其创作者却因此蒙受巨大的名誉损失,以及信誉蒙污。

后面会发生什么呢?有些影片的创作人员是打碎牙齿往肚里咽的,更多私募的投资人是哑巴吃黄连——有苦说不出,而资本不但全身而退,而且拉上了黑幕,又开始了新一轮的密谋。

这里讲的不是一个故事,而是一系列的故事,这样的故事在当代中国影视产业的发展当中正在成为一股并非少见的逆流。一些优秀的影片就这样被埋葬了,而电影人和那些被骗的投资人则成了受害者。

产业从中的被损害更是无法计算。中国电影产业不能是一小撮如此卑鄙的资本家、冒险家的乐园,这和一个产业需要资本是两个性质截然不同的问题,是和产业需要资本的本意南辕北辙的问题,是资本在公然盗用电影的名义、污损电影业的荣誉、戕害电影业的原则问题。

在这个环节中,资本的罪恶不仅仅属于道德上的,而在于经济学上和法律范畴的。资本在一个社会经济当中是吞噬产业的还是促进产业的,绝对影响产业生产力的进步抑或倒退。

什么是吞噬产业呢?毁掉一个导演和一个创作团队,就是吞噬着产业的明天。电影产业的生产力是什么?不是厂房,不是摄影机,甚至不是投资。而是创作者,是创作力,是对于产业的信心。

资本的罪恶不在于唯利是图,而是在于以阴谋手段扼杀创作者、创作力和创作的信心。只要资本在整个产业链中制造出毁灭性的掠夺,这一切就会荡然无存。

产业链的另一个表述叫价值链。资本的狡诈就在于朝这个价值链的咽喉处设套,然后扼死你。一部影片完成了,不等于影片的价值就实现了,价值的实现要在市场上完成,进入市场的端口就是这部影片实现价值的咽喉。

资本常常就在这里等待那些急于实现价值的电影,而制作方往往就会在这个当口上钻进了圈套。本文所描述的套路并非虚拟,而是一针见血地戳穿资本狡诈的设计。

这是很多影片曾经有过的悲哀,在资本带来产业繁荣的另一面必须记住,从事产业实业的创造性劳动的人们,任何时候都不能完全相信资本而不留下一手,不能完全以为资本在帮助你实现价值,它的价值和电影“没有半毛钱关系”。

而且金融资本的本质发动的,是不宣而战的战争,是和实业完全在两个维度上展开的战争,是你够不着的不见硝烟的战争。

资本的价值链不在产业实业上,不在创作者和电影的品质上,你的作品品质如何与它无关,它不会关心你在电影创作中怎样花去巨大的心血和贡献了多少灵感与沉淀,不会关心创作团队今后的价值与创作走向。

是的,资本在一个金融的维度上俯瞰着电影产业,看着它如何可能给它带来现实价值的雏形,但是,这种价值的雏形是用金融市场的尺度度量的,不是电影艺术的尺度。

资本的血统中从来没有艺术文化舆论电影的基因——它是把产业的金融价值和产业的本身、产业的运营、产业的团队分开来的,产业的好坏不在它的算计之内。

一部电影只要足够包装成一部得以放大价值的商品就足矣。

有的资本会一下子将你抬得很高,而它则赚的价格比更高。然后按照所谓“退出机制”抽身,你的实业就会瞬间跌下神坛,粉身碎骨。它已经转身离去,“不带走一片云彩”。

本文上述案例是一个极极端的例子,资本方首先直接摁低了电影的价值,又在自己的价值链条上放大十倍成为资本的“项目”,这是双重的压榨!

这就是在价值链的咽喉上扼住你的最不讲廉耻的资本。所以这位创作者是打碎牙齿往肚里咽的,更多私募的投资人是哑巴吃黄连——有苦说不出,而资本不但全身而退,而且拉上了黑幕,又开始了新一轮的密谋。

我们要看看法律能否以金融诈骗粉碎这种猖狂的掠夺,保护投资人和电影的利益。中国电影在高歌猛进的征途上除了阳光还有乌云,这是需要法律为之保驾护航的。

而我们电影人千万不要为了蝇头小利而自己卷进这种资本的合谋当中,甚而无当帮凶。这是需要警惕的。

不排除有的产业中人与图谋不轨的资本里外勾结,让国外的投资人上当受骗,不排除产业中人有的是在吃里扒外,从中谋取代理费和回扣,伤害电影和团队的利益。

不管为了多少钱都不能丧失操守和节义,丧失电影人的良知。电影产业是一个有着广阔应用市场的大众领域,具有资本周期短等优越的盈利特征。未来的电影产业领域还会有更多的创新机会进入,从而带来更多的资本变现的空间,这是很让贪婪的人们垂涎的。

对于产业中人而言,学习创新的机会因此也很大,譬如区块链技术,中国的应用市场进入已经比美国等先进发达国家快出几个“马位”,更方便、更安全、更隐私,等等,都会让我们耳目一新。

走正路不走邪路,对于产业和资本都是课题,也是挑战。至于资本方,也要说邪路是走不远的,电影产业的确需要资本的支持,共同走好正路才能迎接未来新技术革命的挑战。

中国电影艺术研究中心 电影研究室专版

《追凶十九年》： 反类型反了啥？

■文/周舟

关于《追凶十九年》,第一联想便是《杀人回忆》、白银案,而片方宣传和导演专访有意识回避了第一联想,而屡次出现“反类型”、“中国的伊斯特伍德的”提法。“反类型”,必须回到英文里去抠字眼,如果是Anti-genre,意指作者在熟谙类型范式的前提下,对其进行自觉的自反,算是类型正反和螺旋发展过程中的一环,名曰反类型,实则还属于类型的范畴,伊斯特伍德的《不可饶恕》便是影史经典的反类型片例。但据片子呈现和导演自述看,《追凶十九年》的“反类型”,此反非彼反,它想要达到的应该是 against stereotype,这部电影从整体而言并未进入犯罪片类型的序列进行自反,而是始终自省的远离、抗拒犯罪片的类型范式。

为了反好莱坞类型模板,《追凶十九年》做了诸多显见的努力,比如删去了犯罪片类型中常见的场面如惊悚追逐、反奇观、反超能,片中两位警察的行动力完全没有做任何超能的夸张,基本跟普通人无异,没有能一眼洞穿迷雾的慧眼,也没有能一击制敌的神功。《追凶十九年》中有意识的呈现了警察的弱,而且全程都显示他们的伤,刘一辉在警察院内被屠夫暴揍,被街边酒徒拿板凳砸断腿,何晨被逃犯捅伤,被连环案凶手推下,坠亡。这哥俩可能是在国产悬疑片里看到的战斗力最弱的“警察了”。

每一个有艺术追求的导演都希望不落俗套、推陈出新,但须先甄别反的到底是陈套,还是叙事的逻辑性、合理性、观众的接受惯性。事实上,类型的框架就像大楼的脚手架,有了它还能魅力支撑叙事的稀松与人物的粗放,一旦舍弃了这个脚手架,更需要叙

事的结实和人物的生动。《追凶十九年》毅然决然抛弃了类型的拐杖,遗憾的是没能靠自己叙事和人物的双腿坚实的站立。编导不希望写一个无所不能的英雄警察,而是想反类型的呈现警察弱者的一面,并在剧本准备阶段跟踪了很多民警的工作日常,我们看到两位主角几乎是在用民警的工作方式干着刑警的活,他们不止一次在对有重要犯罪嫌疑人的盘查询问中,以背部对着嫌疑人,最终要么导致凶犯脱逃,要么导致己方伤亡,这种处理不仅有悖于刑警工作的要求,也有悖于戏剧逻辑的合理性。

主角的人物逻辑也值得推敲,如果说何晨因为小妹被害自囚于不懈追凶中,不止不休的追凶在他那里不是一道选择题,那么刘一辉这个角色从志得意满的明星警察到衣衫褴褛的近乎乞丐者这巨大落差则缺乏足够的合理性。我相信人民警察都爱岗敬业,但追凶对于他来说毕竟只是一项工作,工作压力人人有,被压迫至崩溃的也没几个。从故事的逻辑上,还需要将工作的压力传导到他的个人生活,片中也设置了刘一辉求子不得、夫妻失和,但还不够,毕竟他生不了孩子这事也不能赖在凶手身上。一旦一个人物的悲剧不合理,其悲剧性便损失了大半。段奕宏在董越导演的处女作《暴雪将至》中也演过一个因为罪案崩掉的追凶人,崩得合情合理、令人心疼,他太想得到一个警察编制,将自己人生押宝在抓获连环杀人凶犯上,一次次与凶犯的擦肩而过中,他陆续失去自己的兄弟、爱人、尊严,随着沉没成本越来越高,他拿不起又放不下,最终彻底崩掉。无论反反类型,叙事的合理性和人物的

有机性是必须的。拒绝模板,拒绝陈套,说来容易实施很难,虽然在大的方面作者做了相当的努力,但是照顾全片力所不逮,在一些方面的处理,《追凶十九年》甚至比标准类型片更加模式化,比如男主角的警育功能障碍,两位警察之间努力做出搭档间的性格反差却缺乏足够的依据支撑,尤其是几位凶犯变态禽兽般的处理,相当粗放。

《追凶十九年》片长105分钟,个人观感更长,可能是源于编导拒绝给予观众犯罪类型片里常见的高潮与奇观,导致观影时间太多留白。反高潮,抛弃动作场景,追求日常化,就需要相当丰富的生活细节充盈其中,导引观众安然度过凶杀案侦破的停滞期,对比两部反映小人物的英雄主义的影片——高群书导演的《神探亨特张》、杨瑾导演的《片警宝音》非常细密的将破大案与日常的鸡毛蒜皮织补在一起,拥有大量实地采风得来的生活细节、工作细节,有机故事环境也有助于增加无高潮段落的观影趣味,《神探亨特张》里双榆树片区,《片警宝音》里的乌拉特草原牧区,都为故事与人物提供了一片真实的水土,充满生活质感的细节俯仰皆是,在反类型叙事的电影时间里,为观众提供了足够的观影乐趣。《追凶十九年》里的弘州虽依傍于一个真实的城市张家口而生,遗憾的是弘州对于故事和人物的功能只止步于背景板,就像何晨对弘州只是一个过客,整个故事于弘州也只是个过客。

平遥影展艺术总监马可·穆勒对《追凶十九年》的界定是:一部“新类型”电影,融合了犯罪、悬疑、心理、刑侦等多类型和元素,也有“buddy

movie”(伙伴电影)的气质。多类型、多元元素的融合的一大负效应就是主题的游移让观众在观影过程中始终在校正对影片的定位,由此也增加了观影阻碍。虽然编导徐翔云坦言受了《十二宫》的影响,但影片欠奉《十二宫》的高智商抽丝剥茧的推理,片名点明十九年,开局就说“困在了时间里”,但十九年的时间也并没能成为、也无法成为电影的主题。毕竟反映时间的流逝向来是电影的短板,即使是《地久天长》、《山河故人》,以时间为轴,主题便是时间的变迁,其呈现也差强人意,只能靠“三板斧”:城市景观的变迁、人物特效老年妆、带有特殊时间意味的标签的社会事件或流行歌曲。从时态上说,电影永远是现在时的,而在时间线性呈现方面,贾樟柯比其他导演更为优越的一点在于从初执导筒他就有意识的摄取的社会景观,《山河故人》中当这种纪录性、文献性的段落出现时,影片才真正打破现在时态,拥有时间的力量,这源于时光本身的酿造,再优越的导演也无法复制这种时间的魔法。最终《追凶十九年》将故事准星瞄向两个基层警察的痛与伤,片尾何晨如《无间道》中黄ir从楼上摔到车顶身亡和金曲点播式插入张国荣《当年情》,将影片情感之锚抛在了兄弟情上,有点猝不及防。

近年来国产犯罪片佳作频出,每一部成功的类型片作者都不会甘于按类型的模子描红,事实上每一部赢得观众的优秀类型片不管它喊没喊“反类型”,都从某种程度上跳出了类型模板的窠臼与桎梏,抒发了自我的主张,曹保平说“我不怎么考虑类型,我只考虑影片本身”,举双手赞成。

艾莎,熊大熊二和哪吒

■文/杨晓云

近四年来,中国动画电影很是提气的。当年,一部高“look”人设和原点创新的《西游记之大圣归来》(2015年7月上映)取得了超过9.5亿的票房。70、80后的观众在国漫上的腰杆突然就硬了起来;平台上的文青仿春悲秋地缅怀《神笔马良》、《宝莲灯》,恨铁不成钢地提着宫廷骏和新海诚,也不那么遭人同情和待见了。惊艳四方的《大圣》出世,成为了国漫创作的分水岭。

2016年,主打中国风古典意象的《大鱼海棠》票房超过5.6亿收官。2017年,以隐喻方式拍摄成人世界的《大护法》8千万左右的票房并不影响它在国漫群体中的口碑,著名文青平台豆瓣给了它年度电影榜单7月最受关注电影的荣誉称号。而今年2019年,中国动画电影的爆款再度出现,上半年那部爱情、玄幻、武侠类型融合的《白蛇:缘起》(2019年1月)引发观众惊喜超越期待,总票房超过4.5亿。7月上映的《哪吒之魔童降世》49.7亿的票房收入让它不仅稳居中国年度票房第一,并且杀入内地历年总票房第二,仅次于票房为56.7亿的《战狼2》,是中国电影内地历年总票房榜前十名中唯一的动画电影。此外,中国动画电影还有一个最强IP系列《熊出没》,兼具“look”与“hook”的《熊出没》系列动画电影,精准定位低龄儿童市场,从2014年到2019年准时出现在贺岁档血搏中,不曾露怯,以求新求变为创作策略,顺应市场的变化,用6年的时间养成了当代动画电影的经典IP,以下表格中的数据可窥见其战绩:

可见,《熊出没》系列到底是在贺岁档的血战中,摸索出“look”与“hook”的市场策略,以精湛工艺说话杀出一条血路,它必将成为“10后”心中童年中国动画电影的经典。

2019年,亦可谓好莱坞动画的大年。全球最卖座的动画电影《冰雪奇缘》续集在11月22日于中国与北美同步上映。2014年由迪士尼制作的这部突破人设、突破迪士尼故事程式,并纳入百老汇音乐剧风格元素新鲜血液的动画电影是高概念动画电影的标杆。虽然当年从中国市场仅仅拿走了2.98亿的票房,堪堪比刚起步的本土IP熊出没系列之一《熊出没夺宝奇兵》多了5千万票房,但是它的全球总票房却超过12亿美元,并在2014年3月30日超过《玩具总动员3》登顶影史最卖座的动画电影,并席卷奥斯卡金像奖、安妮奖、土星奖、日本电影学院奖。

如果说从前中国动画电影市场有过在迪士尼、皮克斯、梦工厂高概念产品的狙击下的艰难日子,那么当我们已拥有《哪吒》、《大圣》以及坚挺的《熊出没》系列珠玉在手时,《冰雪奇缘2》在中国市场中的表现就值得玩味了。

贾斯汀·怀亚特用“The look, the hook, and the book”来具体定义“高概念”。所谓“look”便是一部影片的卖相,其中包括了视觉形象的吸引力,诸如故事、明星或与流行的契合,而“hook”则是讲求有充分的市场商机,具有畅销前例(pre-sold)可循的制作题材自然具有一定的商机,“book”指的则是电影文本简单扼要的情节主轴与剧情铺陈,以求大多数观众的理解与接受。

动画电影中的高概念的制作核心在于内容制作的创意,即以“原点思维”为创作核心,以“what if”(如果...则如何...)为原点的单一叙事而催生逻辑严密、节奏明快的单线叙事内容。比如曾经是动画电影中最卖座电影的《玩具总动员》系列便是以“如果玩具都是有情感与生命

的”为核心创意,构建了玩具世界的宇宙观与价值体系。因玩具题材的故事巩固数量庞大的儿童观众,人物与情节设计又可扎入个体与童年记忆等复杂生命情感问题的探讨吸引着成年观众。在《冰雪奇缘》横空出世之前,稳居全球动画电影的票房第一不是没有深层次的原因的。《冰雪奇缘》的原点思维更有意思。迪士尼过去的动画历史锻造了无数美丽、气质高雅、情感脆弱等待王子拯救的公主,《小美人鱼》之后迪士尼的公主形象开始了变化,不再千篇一律的高雅美丽,你只需就礼服的款式和颜色就可区分她们,公主们进化到了主动进击的状态,不是等待拯救的脆弱的花儿们,而是十八般武艺各路杂耍般去拯救王子去获得爱情,因获得爱情而成为人生最大的赢家。《冰雪奇缘》与《玩具总动员》系列不同,前者原点创意有如空中的火花,后者在女主角艾莎身上的建设性原点思维是承继着以上所述公主群像的历史沿革的。艾莎是一个全新的迪斯尼公主形象,建立在“如果迪士尼公主不再是迪斯尼公主,如果王子变成大反派”的原点思维上,讲述女性成长和突破自我的故事,这里边没罗曼史什么事儿。这个角色升级有着社会学的深层内涵,同时隐藏的“燃”的气质让世界各国的姑娘们疯狂迷恋。中国不少《冰雪奇缘》的忠实粉丝在看了《冰雪奇缘2》之后是失望的,这是必然的。《冰雪2》依然讲述的是艾莎与安妮姐妹俩继续追寻自我、建构自我、自我成长的故事。如果《冰雪2》没有突破原点思维模型去建构新的“what if”,那么无论它在人设、故事、制作、音乐上如何用工扎实,都不可再带给观众当年打破旧世界,奔向新世界的爆炸式的体验。1993年有

部电影叫做《费城》,里面有一句话说“不根据个体属性,而根据该个体所属的群体被赋予的刻板印象,先入为主的评判个体,就是歧视的本质。”迪士尼公主群像从对女性的某种歧视性写入发展到今日充满女权主义色彩色彩的艾莎,恰恰顺应了当日世界时代女性身份的变化。

任何一部票房神话的锻造都有其必然性。反观我们拥有的当代动画电影经典之作《熊出没》系列,《哪吒之魔童降世》、《大圣归来》等,以突破性的原点思维取胜是其核心市场竞争力所在。《大圣归来》围绕“如果齐天大圣孙悟空不再是金光闪闪的大圣”(what... if)建构了风靡全中国的又酷又落拓的颓废英雄形象,写了一个燃情的英雄觉醒和归来的故事。《熊出没》系列还在电视荧幕上孵化时,因为角色的创新和突破曾遭到过保守群体的诟病和唾骂,工人叔叔不再和蔼可亲,棕熊猛兽反而成为正派的森林守护神和小朋友的好朋友。当《熊出没》搬上大屏幕血战贺岁档时,这个IP一步一步将具有突破性的熊大、熊二、光头强的人设打磨圆润,在主要人物和人物关系设计上尽量遵循单一原则,削减人物内涵的复杂性,明确熊大是有担当、有责任感的兄长形象;熊二弱小、天真,内心充满粉色泡泡般的浪漫幻想,光头强是成年后失意的普通人形象,将原本略显复杂的三角对立关系,提纯为兄弟之间的骨肉情深与打打闹闹的朋友之间的友谊关系去巩固多年经营的儿童市场。《哪吒之魔童降世》让一个突破经典文本的全新哪吒形象旗帜鲜明地立了起来,这个故事的原点可谓“如果以反抗父权著名的哪吒是个妖怪会发生怎样的故事呢?”故事讲得好不好?人物够不够深入人心,49.7亿的票房就是答案。

《熊出没之夺宝奇兵》	《熊出没之雪岭熊风》	《熊出没之熊心归来》	《熊出没之奇幻空间》	《熊出没之变形记》	《熊出没之原始时代》	《熊出没之狂野大陆》
2014年1月17日上映	2015年1月30日上映	2016年1月16日上映	2017年1月28日上映	2018年2月16日上映	2019年2月5日上映	定档2020年1月25日上映
总票房2.48亿	总票房2.95亿	总票房2.87亿	总票房5.2亿	总票房6亿	总票房7.15亿	