

中国电影艺术研究中心
电影研究室专版

没有一个春天不会到来

■文/赵军

2020 新冠肺炎疫情发展趋势比原先估计的严重,学校、公共场所、商场等的开学开放时间正在延后,3月份能否最终实现逆转难以乐观。但是,国家的抗疫力度在空前加大,各省的新增病例除湖北以外都在下降。全国人民在党中央的统一指挥下思想高度统一,行动迅速协调,防治工作局面越来越好,零病例的时刻终将在不远的明天到来。

电影产业的相关部门都在恢复上班,在做好预防措施的同时,积极思考、讨论、走访市场,上中下游开始接触沟通正是当下行业工作的题中之义。其实,历史给每一个人的际遇都是公平的,而且这样的机遇并不多,很难得。这就是我们中华民族走向伟大复兴道路上要经历的九九八十一难,而一个人的脱颖而出、一家企业的飞速成长、一个行业的振兴与提升,就在此时。

2003年的非典也是猝不及防、全国震惊的事件,但在这之后各行各业都飞速发展了,电影产业也是如此。可以相信,中国的这个冬天过去之后,那些唱衰中国的人会失望的,因为华夏大地有英雄辈出的五千年文明底蕴,今天端着每一家公司、每一家院线准备好了没有,准备的方向是否正确。

关键不在于哪一天晴了,而在于一旦天晴你付诸什么行动,这个月的闭关是利用好了还是白闭关了。哪怕只看今年,院线市场都不能懈怠,因为今年的强片并不少。只是一旦开闸,档期扎堆,影片会竞争,而院线影城也会竞争,因为已经过了两个月。所以大家都要有竞争的意识,做好竞争的准备,尤其是你能够拿出什么手段来竞争。

譬如说院线影城,你有互联网数据流量导流的方法吗?你知道如何抓一部影片的社交,让你的上映不同于别的院线影城吗?你能让观众发现你的院线影城的服务体验是最棒的吗?还有最重要的是,能否做到“没有竞争”。

什么叫“没有竞争”?这个时代有一个重要的转折现象,那就是“没有竞争”现象。它指的是新的产业手段横空出世。所有传统的做法都无法与之竞争。譬如第三方售票系统进入行业,行业开始也很想抵制,抵制也是一种“竞争”,但是,没有很长的机会。

而现在当然不会有人再想与第三方售票竞争了。你能够开发一个新的互联网售票系统,你也是第三方,这就是“没有竞争”。原因在于新的手段依托新的时代平台,它和旧的售票手段两者之间就是一个很明显的时代距离。新的手段借助的是新的维度,旧的手段只能守在旧的维度上。两个维度之间的落差非以年计,是十年二十年的差距。

低维如何能够战胜高维呢?高维又如何不击败低维呢?所以两者之间不在一个量级上,竞争根本是谈不上的。战“疫”之后,新的增长点一定在这里,在高维手段空前增加,低维越发被动挨打。

而高维手段是相对于行业现状的状况而言的。应该说行业现状还有更差的,有的就是只会抱怨、只会抵制,不会起来学习追赶时代、追赶别人已经垂直使用的互联网行业手段,譬如O2O、刷脸识别、跨界合作使用积分、抖音营销、网红带货等等,在线下的手段也有很多,譬如开放手绘空间、引进点心制作、点音读物儿童分享、健身房、商场积分看电影等等。

数据流量的互导运用已经成为某些院线影城屡战屡胜的法宝,这些影城院线在开闸之后的竞争当中很容易让自己跃上没有竞争的台阶,所以接下来的阶段中,院线影城之间的差距是会拉开的,拉开到什么程度?到“二八定律”的程度。就是说,大约20%是状况好的甚至是优秀的企业、团队、影城,而

80%是不好的甚至是堪忧的。

2003年非典之后,整个行业是大发展的,票房从几十个亿变成了几百个亿,但是很多影城今天已经不存在了,2000年左右广东的城乡影城今天大部分不存在了,少部分影城生存下来,而新的一大批影城诞生了。所以说,战“疫”之后,中国电影产业会大发展,这是一个总的判断,而究竟其中多少影城、多少制片公司、院线公司能够成长、能够诞生,我们要拭目以待。所谓“二八定律”一点都不吓人,事实就是如此。

今天中国电影产业的生力军,绝大部分还是在非典之后成长起来的。战“疫”之后,我们会看到一大批新的投资影城和制片公司、发行公司风起云涌,如果那样,今天和固守在眼前的影城也许就会再见。奉劝当下只有着急而无思考的老板和专业投资人想清楚,继续在行业中奋斗,该如何进行自己的基因再造,以跟上时代,以成为后来大发展的梯队。

不需要盯着3月恢复还是4月恢复。恢复你就能够腾飞呢,还是观众立马就回来呢?广州的一批今天地震市场的影城如飞扬,中华广场等,都是在非典之后起来的,全新的管理模式和影城理念是它们横空出世且雄峙市十数年的主要原因。

非典前后还有一次重大的行业改革:院线制替代了以行政区域画地为牢的传统发行机制,省市县三级发行,省自为战,院线不能跨省等等被打破了,院线不仅可以跨省,而且影片发行必须走院线的平台,这个政策改变了生产关系而促进了电影产业的改革,使得生产力突破了瓶颈而在外部资金的主要动力下极大地发展。

所以2002年非典之前的中国电影产业可以比照今年的情形。相信今年产业会有大的改革政策出台,相信今年还会有大的影片进口和国产片发行政策创新,很多新概念也会进入院线影城,当然前述很多院线影城要经受得起暴风骤雨的冲击。

2020年和2002年数字位置发生异动,两者不是很相似吗?除却资本因素外,互联网的三个特点:电商、社交、搜索会是产业变革的基本词,就是说院线影城、发行放映,怎样运用或者自己怎样选一端作为突破口。

和更多的商业行业进行线上购票合作,自身就有可能成为自主电商;谋求院线影城创造生活馆的生动灵活模式,就很有可能让影城脱胎换骨,真正成为社交型院线和社交型影城;而创造更有服务创新特色的院线影城,让观众的体验不断提升,让院线影城成为持续的网红平台,就能够创造搜索的奇迹。

区块链是下一个风口,我们赌下一个对产业最大的改变可能就在区块链技术。这个技术对于普通人来说就是每一个人都会拥有一个区块链账号,就像今天每一个人都会有一个微信号或者前些年的QQ号一样。灾难在一定程度上让产业暂时停摆,但不会永远停摆。包括区块链技术在内,我们今天充满了创新准备,电影市场流量巨大,档期热度此起彼伏,是区块链尝试“每一个人都会拥有一个区块链账号”的最佳天地。

新的技术型公司在这个古老的行业还太少,但是所有为了这个行业而埋头苦干的人们,应该在今年这个门槛前有所作为。新技术带来新的流量,新技术带来新的价值观念,新技术带来新的管理团队和人才,新技术带来前所未有的跨界合作,从而打开更大的电影市场。这些完全可期。

在国外也许都是异想天开的事情,但中国都有可能做到,因为这是一个全世界独有的、每天都在发生的、全球数量最大的从农村到城市的人口迁徙的国家,一个新城市疯狂生长的国家。

被视为神仙打架的第92届奥斯卡奖终于落下帷幕,影片《1917》从爆款到争议,像过山车似的,三项技术大奖对于这部以外景地为主的“一镜到底”的战争片,可谓实至名归,只是仍然不免遗憾。“伪一镜到底”的影像实践,是“第一人称射击游戏”的技术噱头,还是战争公路片的沉浸式美学?它是否建构出新鲜的时空感知方式?影片关于价值困境的反战主题,是落实到了人物,还是消解在影片假战惊悚场面和过场大咖的缝合中?当然,阿里影业参与联合出品的《1917》还有待疫情之后的中国电影市场来检验。

数字技术与科技生产的日新月异让世界电影不断出现新的形式突破。导演萨姆·门德斯引入祖父Alfred Mendes的亲身经历,在影片《1917》中,使用“一镜到底”的方式,让观众跟随两名底层士兵Schofield和Blake回到1917年4月6日的一战现场,跟随这两个面临危亡的战士,穿越法国北部西部战线荒凉恐怖的无人区、危机四伏的敌占区,暴走英军另一前线战壕,传递取消进攻的军令,以挽救1600人的性命。《1917》运镜轨迹之复杂、光影投射之多变、场景的写实与多样的要求,都不是1948年希区柯克拍摄《夺魂索》时能够想象的。当然技术实践本身,也会限定甚至反噬影像形态。

影片首先进行了繁琐的、工程化的、数据化的彩排过程。每个场景都制作了模型,来结构人物运动的空间关系与衔接顺序。每句对白都需要在外景地彩排,以测定时长与走位。为此封锁外景地长达四个月时间。影片中5200英尺的战壕是一边由演

员们彩排,一边由挖掘机确定长度的。破败小镇鬼城魔幻般的灯光效果是通过50英尺灯塔的灯光装置,精确计算过火焰在空中的时间、影子变幻的层次方向与人物运动的可行轨迹后达到的。日景戏更是离不开摄影师罗杰·狄金斯提前下载的六个天气APP,以预测云层与光线,抢夺其间几分钟的拍摄时间。这些精密机制与工业化程度,固然让影片的视听呈现流光与顺滑,但主要人物的角色塑造也受制于此。特别明显的是,他们在运动中的对话,需要刚好结束在新的场景到来前。例如穿过炮兵阵地,发现被弃农舍之前,两个士兵讲着一段关于老鼠与头油的战地笑话。运动镜头与人物的关系,遍地弹壳、烧焦树桩的战地环境,似乎都没有比这段对白在规定运动内填充完整更重要。对于精确计算的追求,让影片一镜到底的形式产生了后现代的机械感、通关打怪的游戏感,而不是知觉上的真实与沉浸。

然而导演萨姆·门德斯想通过单镜头的“实时拍摄”(total real time)追求的,恰恰是把观众锁定在一个感觉完全不中断的体验中,不诉诸于经典战争片的宏大格局和人性深度,但求传达动作片与惊悚片中分秒必争的时间流逝感。这个初衷听上去很容易联想到诺兰的《敦刻尔克》。不同的是,后者的多线叙事对于叙事时间的精致缝合,最终被一种历史叙述的声音覆盖,以达到个人体验与公共历史记忆的认同。而《1917》的单线叙事、一镜到底的设置,将一战中的两个底层士兵纳入到一个从起点到终点的时间任务中。首先,他或他俩要完成的动作远远大于对一战绞肉机

的残酷与荒诞的时空体验。对于动作的过于强调,使得“奔跑与传递”在视觉上不断叠加与重复。动作的被动与主动的转变虽然在最终完成任务的Schofield身上可以看到,但这种有助于塑造人物的变化并没有得到更多的挖掘。并且由于镜头需要紧张地跟进人物动作,影片中极少出现能加强心理叙事的特写镜头。特别在影片的前半部分,大量的360度跟拍在两个人物间交替,却没有试图进行视点叙事,人物的心理节奏没有因为托马斯·纽曼的配乐而得到真正释放。

影片的叙事转变发生在Blake的突然身亡。对任务不积极、不苟言笑的Schofield成为叙事动作接力的唯一主体,追踪人物的运动镜头开始出明确的视线调和特写景别。独立行动的Schofield似乎获得了影像的主体性,他不断遭到陌生人:搭车士兵、给建议的长官、法国少女、林中听歌的英兵、白色战壕里的各位长官,每一次他对别人重复自己的使命,都得到陌生人的刺激,因为其实没有人相信他能完成这样的任务,甚至很多人包括最后接受指令的上校都认为任务本身的价值亦可置疑。Schofield的任务与陌生人对于战争的看法形成内在冲突,成为新的叙事动力,而不是穿越战场的动作本身。有意思的地方恰恰在于,不同于死去的Blake,Schofield深深理解他人对于这场战争的厌倦与绝望。这使得影片在后半部分进入到了导演萨姆·门德斯一贯的电影主题:个体存在的价值恰恰在于对庸常的恐惧、绝望与反抗中。

许多人把电影《1917》的长镜头

拼接看成两镜到底,割裂处发生在Schofield晕倒后的黑屏,剪切掉了夜晚来临几个镜头,这自然是一种技术判断。实际上利用空境,影片伪一镜到底的其它剪辑点也非常明显,不需要过多讨论。值得注意的是影片刻意的时空连续,叙事时间与现实时间保持一致,Schofield和Blake以外的人物以及每个场景不会两次出现,这种形式规定是否形成了某种闭合的主观时空?造就了什么样的影像形态?正像《夺魂索》制造潜在的空间视点达成悬疑叙事,《俄罗斯方舟》以空间来塑造文化历史时间,《鸟人》将主观世界与现实人生缝合,毕赣则创造一个将过去、当下与未来并置的幽灵空间。

《1917》的结尾,Schofield经过种种不可预测的生死空间,阴差阳错地赶到战场,竟然不算太晚地完成了任务,阻止了一场进攻。透支的体力让他更加木讷,他茫然地走向无人的原野,坐靠在一棵孤树下,就像影片开始时他还没有接到指派在树下打着盹一样。单镜走完的这段时空,只有Schofield经历过,任何人都只看到了其中的一小部分,并且每个部分里都与他人的人生冲突着。Schofield的这段战争人生注定锁定在了孤独与绝望的时间胶卷中,影片中同行过的、遭遇过的任何人都不能共与之。(当然如果Blake的死亡来得更早些,两个人的精算动作再剪辑些,这样的效果会更清晰。)编剧威尔逊·凯恩斯说,这部影片的全部意义在于,你会在另一个人的生命里活上115分钟。也许这才是《1917》的一镜到底因为我们分享的生命体验,不止于战争,不止于历史。

■文/王霞

《1917》:一镜到底的时间胶囊

《误杀》是一部价值观电影

■文/赵军

《误杀》不是一部希区柯克式的悬疑片,而是一部围绕着人们需要怎样的信仰和终极价值徐徐展开的电影,是一部很高级的也很普通的人性片。

很多观众都读懂了编导、监制的思想,这个简单的文化逻辑在于它的主旨不在介绍一个法律案子,而是在讲述一段人性的价值。

影片最后不是以案子的真相大白而结束,不是以“罪有应得”告诫银幕下的观众,这部影片的观众不是普通的消费者而是有思想的被教育者。诚然,影片绝没有为局长儿子争取同情分,而完全站在弱者一边,但却又比简单地同情弱者更高。

高在哪里?高在李维杰知道生命的意义超越于现实的纠结之上。

在万象纷纭的复杂世间,我们会碰到善与恶,会碰到爱与憎,会碰到慈悲与仇恨。但是,灵魂会碰到什么呢?灵魂碰到的是无边无际的宇宙,

碰到无限可能性,碰到善与恶、爱与憎、慈悲与仇恨种种可能的反转。

在现实的世界里我们看不到这些,也不会相信这些。但是在信仰的宇宙中,我们会换一个角度,换一种认知,甚至换一种立场,去思考这个非现实的问题。

这不等于不憎恨现实存在的罪恶,或者说抛弃了是非观念和正义立场。我们仅仅对于那些在现实的报应当中,也包括在法律的制裁下已经被惩罚的、曾经伤害了我们的人,放下悲痛的仇恨。

在中国的儒家思想中接近这种立场的倾向叫冤恕,人们常常说“恕”就是中国的道德。

“恕”是对心的,宗教的放下是对灵魂的。中国儒家是针对现实的,讲“恕”,宗教的观念是对未来的,宇宙很大,不传播仇恨。

不管是对于现实还是对于未来,中国的儒家和世界的宗教,都应该在复杂的善、恶、慈悲与仇恨中,明白对外在世界的任何投射其实都是对

自己内在的关注,恨别人其实是恨自己,爱别人其实也是爱自己。

生命在两个人之间是不一样的,但在无数人之间却又是一样的。这就是宇宙的立场——在浩渺的宇宙里,每一个生命在无限地被放大去前行,去经历无数次的善恶的交错与反转。

今天我们都看不见,但是因为看不见所以就不相信吗?很多事情十年前都看不见,五年前,三年前,甚至一年前,都可能未曾看见,但是今天我们都相信了,这种相信如果前置于十年前,不是一样正确吗?

因为相信善良的存在,因此便会相信一个生命如果给它机会,在宇宙的无限前行中,它的结果完全有可能是善良与正义。

如果它今天因为报应而结束了,我们的很可以到此结束。而对于它不再可能的未来,应该感到可惜。

为了这个人性与灵性的相信,为了自己信仰的安宁,李维杰接受了议员和局长——已经变得一无所有的一对夫妇——的请求,说出了其儿子被误杀的事实。

李维杰坐牢去了,几乎所有人都理解他的行为。影片最后秦沛的镜头很有意思,他对着采访所问的“你怎么看李维杰这个人?”,他的表情是难以表述的。

普通人的不理解很正常,但艺术家和思想家是理解的。在我们生活的世界上,很多事情都是我们没有亲眼看见的。我们亲眼看到的只是生老病死、悲欢离合、恩爱情仇。

但是我们甚至看不到自己的心灵和神经网络,不知道如何就判断了一件事情在我们神经网络当中的辨识与认知。

譬如我们并不知道花为什么有如此之多的颜色而草永远只能是绿色,不知道为什么全人类的表情如此丰富,但是对一样事情的表情全都是一样的;譬如惊讶。

我们也不知道为什么动物和人类会

有心智的区别而且无法逾越?而人们对于母亲的感情之深究竟基于什么脑神经细胞和与生俱来的脑沟回编码?

我们今天最大的发现其实是人类并不了解自身。

我们是一个生物学的存在,但是我们只能用物理学、数学、哲学的概念系统去思考问题。

除了科学的思考状态,我们能够用宗教、艺术、脑细胞与行为的关系去思考问题吗?能用生物学的方式去看待问题吗?回答是能。只是我们不知道。

“意识”就是用除了科学的方式之外的方法去对付复杂浩渺无限广阔的世界。

电影是艺术范畴的创作。电影和所有艺术都会被称作“形象思维”,其实它不依赖思维的机制,它首先不是从概念系统出发的,因此不要以为电影的道理来自形象思维。

电影是人的意识的泄露、整合、编码、提升和排列节奏。

“意识到”是一种很独特的心智状态。“意识到”很可能是潜意识,很可能是模糊的认知,也很可能是感知、感觉。

思维依赖概念系统,但是意识只有“切分”和“分类”。

脑神经网络有辨识就有“切分”,有认知就有“分类”。而切分和分类的进一步“意识”就会有蒙太奇——就是《误杀》里李维杰反复提到的那部电影《蒙太奇》的名字,一个专业的电影用语。所以意识是可以完成一部电影的,而非概念思维完成了一部电影。

电影的一条根本属性是出人意料。电影的故事、剧情、细节、人物、镜头、色彩、音乐、节奏、道具、场景、剪辑等等,都应该出人意料。

最远得到这个境界的电影就是成功的电影,而能够出人意料最根本的基础便是创作者摆脱了概念系统的逻辑思维,而专注地依赖于人类智能的意识状态。

法律给了李维杰和观众足够的扬善惩恶的概念思维,但是李维杰和影片的编导们却得到了最珍贵的“人类智能的意识”。它告诉了他们的心灵,有比法律的扬善惩恶更高维度的世界。

《误杀》不仅仅是讲扬善惩恶的,也是讲生命的神圣的。每一个生命都应该得到交代,如果在这个世界上得不到,它也会在另一个更加广大的世界(宇宙)中找回。

这就是李维杰们的意识与认知。让它得到安宁,就像我们自己要得到安宁一样。

在《误杀》上映的档期中,一桩震撼性的案子在25年后被重新宣判,云南孙小果一案主犯孙小果被宣判死刑。

在讨论《误杀》这部电影的时候,两件事情也许当量不同,但搁在同一个时段也让我们想起《误杀》当中的一句台词:“有的孩子是孩子,有的孩子他就是禽兽!”

法律是神圣的,因为法律面对的人间也应该神圣。李维杰意识到他们首先也应当面对法律的审判,尽管他们首先是受害者。

法律的神圣在于抚平一切践踏公义的创伤,同时它本身也必须是公义的。所以李维杰愿意承担法律的公义,去接受法律的一份神圣。

同时,李维杰同样服膺灵魂的原则,相信人的生命不仅止于一层法律的意义,这一层意义没有温度;还有超越于人间的属于人性的怜悯和慈悲的价值,他对于亲人和自己是怀着温度的。

人性本身是有温度的,是必须有温度的。

《误杀》的价值观就在于,在现实法律的此岸和人性意识的彼岸必须完成一种摆渡:在此岸服膺人间公义,在彼岸皈依一种神圣。

那只摆渡的船就是灵魂,那双桨就是人性。李维杰要的便是灵魂的安宁、人性的完整和彼岸的神圣。