

中国电影艺术研究中心  
电影研究室专版

# 减租,你谈好了没有?

■文/赵军

早于6月28日,广东电影界有关人士已经为复工而与商业地产方分别以甲乙方身份进行了有意义的分享。

其实这也是一次影城复工的提前预热,不光是为复工的预热,也是为双方共同履行合作条约,继续构建商业利益共同体的预热。

在那次分享会上,甲乙双方本着互相理解、体谅和促进的态度畅谈了今后如何更好地合作的意见和建议。尤其是根据院线影城面对租金压力的现实,双方提出了租金减免、管理费缓交、水电费实缴的处理办法,也提出了放宽影城经营范围,带动商业整体流量互导的良好建议。

现在这些沟通正在成为复工伊始的现实。但是很多院线和影投公司在整个疫情阶段没有主动去与甲方沟通,在私下的场合都会说,停业是死,复工也是死,就是没有想办法如何争取给自己更好的生存空间及条件。

我们一定要自己主动地救自己,当年怎样争来影城的,今天就要怎样保护自己的影城。在广东的分享会上,我们的题目就是“后疫情时代”,院线影城和商业地产怎样突出重围。

这是一个相互的动作,是命运共同体旗帜下共同的抉择,不是单方面的,但是院线影投一定要首先向甲方单方面提出解决方案,以足够的诚意和突围的决心,争取得到业主方(甲方)的理解。

在广东的分享会上,甲乙双方在三大层面作了有益的交流。一是行业之间的互相理解。近年院线和影城有惰性,少创新,对商场的资源贡献减少,商业地产方面他们的见识不是一般的高,非常互联网化,在探讨社交活动和争取流量等方面其见识在我们很多院线影投同行之上。

想一想,我们电影行业如果在时代的潮流面前,再次显示意识之落后,在复工态度上又不能主动洽商合作,我们还能在商场的合作中被人重视吗?

所以,我们说的沟通不仅仅是强调乙方的困难,而是更展示院线影城在经营运作之中有真本事。真本事就是能够有自己强大的争取片源、做赢影片、策划成功活动和带动整个商场活跃气氛、甚至盘活商场的各种积分。

也就是说,不是院线、影院求商场同情,固然同情是一种美德,但是,不能说现在只是院线和影城困难,不能只看到自己的困难、看不到商场的困难。

商场最希望的是什么呢?是院线、影城有能力转危为安,一回出现观众回流的奇迹,商场期盼的是院线、影城带给他们更多的信心。这样的院线和影城就是他们最为欢迎、求之不得的。

我们要让商场业主理解我们的,不是奄奄一息,不是委曲求全,不是无所作为,而是更加锐意进取。

分享会上,我们就让商界看到了广东院线影城行业的“正能量”。这是进一步合作的基础和前提,是彼此以信心换信心,以智慧换智慧的能量。这样的行业相互理解便是高水平的相互理解。

其次,要商量如何更上层楼,而非只是在现阶段层面探索危机的安度。

什么是更上层楼呢?我们需要看到的是在疫情之前,整个院线和影城行业已经面临危机、每况愈下。这是毋庸讳言的行业基本情况,商业地产方面也非常清楚。

三年前市场的情况已经暴露出了单体银幕的产值在大幅下降,甲方对于院线影城的颓势了如指掌。

这次疫情对于商业地产而言同样打击沉重。所以当我们提出举行分享会时,马上得到了对方的答复,而且对方不言而喻急迫地表示欢迎。

在这样的节奏上,很需要院线影城和商场同心同德,彼此互相传递时代更替的新观念和新举措。与会的商业地产方提出这样的分享会要多开,而且希望人与人之间能够交朋友,彼此传递信息、启发思路、实现跨界。

长期困在一个行业是难以开阔视野的,而当下视野比什么都重要。分享会在如此真诚的氛围下,双方还会有什么问题不能够彼此交心而彼此支持?

在这个迅猛变革的时代,疫情的伤害固然大,但没有疫情,双方的困境几乎一样,所以,疫情令院线影城和商业地产双方走得最近。

走得最近的需求在于共同更上一层楼,在潮流面前逆流淘汰,而不是一蹶不振。

再次,双方能够走近且迫切希望走近,一定要学会讲同样的话,即是态度一样、立场一样、思维一样、意识一样。院线影城对甲方本身要放下身段,要深入了解甲方的压力和负担。因为甲方在另一头可能就是乙方,甲方也有银行的压力。

甲方对于租金减免的底线一定会有自己的原则;作为乙方的院线和影投还要设法从更多的渠道去减缓自己的压力而不能只是将风险单一地转移给商业地产一方。

譬如要求主要的影片节目提供方提供更多更有票房号召力的节目;譬如是否让政府相关部门免去全年的专资;譬如发行公司能否在发行策略上更加向院线倾斜;等等。

院线影投以这样的态度去面对当下的困难,就能够更加主动地应对市场。

复工并不意味着天全亮了,复工有复工的难处。毕竟经历了这么长时间的歇业,很多影城的团队都散了,更甚的是观众要逐步适应回到电影院来,而且片方要敢于发片子,否则谁是“炮灰”,不好说。

任何时候都不能当懒人,都不能指望天上掉馅饼,也不能当装腔作势的人,以为还是行业的风云人物,还是颐指气使的干话。我们要准备院线影城复工之后就减少50%。自己不在在这50%里头就好。

我们不是盲目的乐观主义者,但我们是愿意重头再来的审慎乐观的奋斗者。

整个国家都在迎接最艰难的考验,明天就是比昨天更难,因为我们面临的将是一个巨大的周期,即有结构的重新调整,更有资源的更换,过去单凭要素市场成功的历史一定无法再现辉煌,没有思想、没有创新、没有人才,一定是失败的。

但是头脑清醒的人还是有的,埋头苦干的人还是有的。现在院线和影投公司、影管公司就要主动地快步到商业地产甲方中去,到发行公司中去,到观众与市场中去。

应该这样安排自己的工作,不要来虚的,不要靠办公室里的会议以为就能把影城租金降下来,除了租金还有管理费,还有水电费、人力成本、宣发费用。

在2020年的下半年到明年春节有大半年时间,这是恢复正常的周期。行业要准备用这大半年时间恢复元气,找回自己的感觉。

不能把租金谈下来的领导不是好领导,眼看着自己的市场萎缩的院线也并非好院线。

从7月20日开始,第一批影片投放市场,一方面可以说是市场重启,一方面也是试探性摸索。不会悲观了,但也不会马上就乐观。我们既相信行业改革的坚实基础,市场能够较快复苏,同时我们也看到哪些院线和影投公司工作是扎实的,有成效的,有明天的。

不久前,笔者在网络上用ZOOM的方式参与了一个小型讨论会,讨论动画纪录片。动画纪录片这个概念的产生很有趣,笔者以前对这个概念略有涉猎,并没有深入研究,是后来看了几部所谓的动画纪录片,才逐渐认识到,动画纪录片得以命名,以及命名后引发的讨论,其中重要的问题还是与后现代真实观有脱不了的关系。

这个新概念,在国外虽然早有理论铺垫,但其真实的接受程度,我并不了解。在国内的话,好多学者已经为此争论了接近十年,仍然还有学者坚决不认可这个概念的合理性。在上次会议上,大家又争论了起来。但是也有人认为应该搁置争议,撇开本体论不谈,而去看看动画纪录片的具实践。

但是如果关于它的本体论搞不清楚,那么我们谈论的范围是什么呢?所以我觉得还是要有一个相对稳定的界定,然后才可以知道什么样的作品可以纳入到讨论的范围中来。我们要追问,哪些影片是使用了动画元素的纪录片,哪些是动画纪录片?如果将使用了动画元素的纪录片一般化地纳入到动画纪录片的范畴,会不会是多此一举,造成学术上的混乱?

在讨论中,有人对于我寻求边界和进行本体论讨论的要求进行了质疑。你要寻找一个动画纪录片的确定的本体,怎么能够找到?“什么是本体?本体在哪里?”

其实我说的不是本体,是本体论。很简单,就是指什么是动画纪录片,什么样的作品算动画纪录片?这个基本的界定还是要进行设定的。我觉得任何一个作品都不可能百分之百纯粹,一个概念也不可能彻底的做到百分之百的逻辑自洽,我其实是在可交流的层面上讨论问题,并希望划定一个相对稳定的界限,不然,交流如何可能?

而且,笔者恰恰反对去追求一个确定的本体,我一直认为,去寻找本体是一个狂热的举动。因为这个本体界和现象界的划分是从康德那里来的,康德觉得我们所见皆为现象,我们看不到事物的本真的存在。于是,这个划分给我们现在的纪录片真实观的讨论带来了巨大的困扰。真实嘛,是拍不到的,我们拍摄的都是现象和表象,那么我们何必执着于真实?于是就出现了后现代真实观。

纪录片中的后现代真实观,还与数字影像技术的出现有关。因为数字技

术的厨子Cookie,与来到此地参与掠夺性捕杀当地海狸,以做欧洲毛皮生意的粗鲁的投机者们格格不入,是个异类。以至于主持该地区的殖民特许公司的首席执行官看“在克拉芙提甜点”的份上,有那么一瞬间,竟然以平等的文明人相待。

同样,King-Lu也不是华人移民的典型代表。当时还没有形成赴美淘金或修路的大批华工潮,1848年之前的美国华人不超过千人,而在殖民属性相当复杂的俄勒冈地区,华人更凤毛麟角地被误认为是印第安人。更何况,像King-Lu这样从小游历过欧洲、非洲和美洲,说着流利的英语,在俄勒冈地区仅逗留了两年,就能游刃有余地跟强悍的俄国人周旋,还能用当地印第安人的奇努克族语言进行交流,怀揣着无数生意经,却在投机发财梦里一次次狼狈不堪,这样的华人流浪者更是绝无仅有。

Cookie遇到King-Lu,在如此写实的人物背景下,却同时被导演处理为一头敦厚沉默的奶牛搭档一只机警聪明的猫头鹰,在野蛮愚昧、危机四伏的人际环境里,发生了一段田园般的亲密关系。怎么看都似乎有着好莱坞电影中以性别冲突为特征的神经喜剧的底子:两个角色有着高反差的性格特征、族群身份、价值观念以及性别冲突,有着特殊状况造成的必须在一起的叙事空间等等。只是神经喜剧中各说各话的唇枪舌剑被降低了分贝和节奏,变成絮絮低语的各说各话,又相互包容,最终的爱爱大团圆变成了死党同穴的彼此依偎。特别在两个人

的的确,对于很多影迷来讲,《第一头牛》令人莞尔的幽默感首先来自它在电影上的反类型。

两个男人,美国移民来自马里兰州的Cookie,中国移民来自广东的King-Lu,他们在1820年代的北美西海岸哥伦比亚河谷地区相遇。这个时候俄勒冈小径(Oregon Trail)刚刚贯通没几年,来到这个北美大陆蛮荒边境投机的英国人、俄国人、西班牙人、黑人、中国人和美国人需绕到海洋,千辛万苦。尽管美国西征俄勒冈的计划已启动,但像《米克的近路》中那样从东部大批西进的美国中产阶级还没有到来。所以性格敦厚、情感细腻、深怀美食绝

# 动画纪录片是一个伪概念吗?

■文/王小鲁

木之后,影像和现实的对应关系被改变了。而且利用电脑技术,可以将画面进行改造而人眼无从辨别,于是影像作为信物的资格就被怀疑了。而且摄影是有取舍的,纪录片的剪辑也是剪辑者的主观选择,而且你去拍摄一个当事人,他也可能说假话,所以,何必再苦苦的固守纪录片原来的所谓纪实原则?

这样的议论贯穿在整个电影史当中。我们知道布努埃尔在1932年拍了一部纪录西班牙贫困山区的纪录片《无粮的土地》,2018年一个导演拍摄了一部动画片《布努埃尔的神秘迷宫》,来揭示布努埃尔拍摄这个纪录片的历程。根据后者的叙事,《无粮的土地》拍摄涉嫌造假,比如这部影片拍摄到山羊从悬崖上掉落,运货的驴子被蜜蜂蜇死,仪式上将活鸡的脑袋用手撕下来,其实这些细节都不真实。山羊是用枪击毙的,蜜蜂和驴子也是导演自己花钱买下来,制造出来的灾难场景。

这部动画片作为一个文化行动似乎是在说明,你看,使用纪录片所讲述的历史可能是最虚假的,而用动画片讲述的历史,未必不真实。于是,纪录片手段并不能保证真实。

其实,以上种种思路,涉及到种种混乱。这在一篇短文里是难以说明明白的。其实作为一个现代人,我们对于一部纪录片的制造、产生、剪辑、影像编码解码,都是有自己的知识的,对于一个不可信的受访者和讲述者,我们也有自己的认识能力,我们并不会认为一个面对镜头讲述的叙事者所说的都一定是真实的。

而一部纪录片,总要将这些讲述者的话语放在一定的叙事长度和前后关系中,对于一个撒谎者,一部符合伦理的纪录片应该将它和更广阔的现实并置在一起,让观众能从中产生对这个叙述者的质疑。

而后现代纪录片观念,十分认可纪录片的非现实的搬演,而搬演其实是一种模拟和演示,是召唤真实的手段,所以观众对此也是有觉知的。问题是,当这个搬演的比例被无限放大,整部影片都是搬演,这还不是纪录片?

动画纪录片的产生情境与此相似,如果一部纪录片使用了动画元素,那么将它置于纪录片概念下讨论不会有歧义,但是当整部纪录片全部使用于手绘动画,它还是一部纪录片么?或者,它就可以自动被称为动画纪录片而无异议了么?如果没有异议,它和动画剧情

片的关系是什么?

在各种论文里,2018年的《与巴什尔跳华尔兹》被认为是动画纪录片的最为合格的案例。这部作品讲述1982年以色列入侵黎巴嫩事件,导演是亲历者,他和他的战友对那段历史的回忆作为画外音铺陈在影片的音轨上,影片从一开始就是动画,而且开场就刻画了一群野狗在城市狂奔的超现实主义画面,但那是战友在讲述他受到战争创伤后出现的幻觉。大部分画面产生的依据就是真实的访谈,所以它仍然具有真实索引关系。甚至它的画面都显得有点粗糙,绘画方式相对简单,它仍然具有图示性的感觉。

所以可以感觉到,这部动画纪录片的观赏诉求和观赏边界,仍然在于我们在听一个亲历者在现实中进行历史讲述。这个观赏期待对于判断这部影片的类型很重要。

在上次会议前,大家观摩了一部中传学生刘毛宁的短片《我和吸铁石和一个死去的朋友》,这部作品讲述了青年导演刘毛宁自己的童年经验。他在乡村度过童年,平时无所事事,就从音响上拆下一块吸铁石,将这个吸铁石绑在裤子上,然后拉着吸铁石出门。吸铁石能把道路上的铁丝、瓶盖什么的都吸住,这些废铁就可以拿来换成钱。有一天,他的朋友小明被大水淹死了。导演在画外音里说,他的童年就这样结束了。以上是这部影片的故事。它的形式也是画外音加上动画,视觉的主体部分是二维手绘动画,但有时候也会依据画外音,偶尔加上导演的父母和爷爷奶奶的真实照片。

而其中动画的部分,也是依照导演本人的旁白内容进行绘画的。但有意思的是,动画部分的乡村场景并不完全是符合事实的。导演说,比如说,他将一些结果的柿子树和春天的田野植物结合在一起,其实这不符合季节规律,但这么做是他的主动的构思。这种动画设计,是故意违背了“真实的”,它们被创造的依据,是导演此刻的主观和审美。

其实,我在这之前已经和几位电影人看过这部作品,我说这部作品是一部动画纪录片,大家似有所悟,因个概念目前还不是一个人人皆知的概念,怕怕是在画外音。之前,大家说到这部作品的时候,会直接说这部“动画片”。

所以我觉得,面对这部作品形式的分类,用动画片来概括它,并不存在任

何问题,也不影响交流,它完全可以放在一个动画片的范畴内进行理解。

不过当我说到这是一部动画纪录片的时候,大家似乎也都能接受。这就证明,动画纪录片这个概念似乎是可以沟通时使用的概念,用它来言说这部影片的时候,它能更细致的勾勒出这部影片的特征来,可以降低沟通成本,方便了解这部作品的形式特性。

但是,这真的是一部完全符合规则的动画纪录片吗?其实大家还是可以继续讨论的。我问导演,当你创作的时候,你心中是否有一个动画纪录片的概念?他说没有。但是通过他的讲述,可知他是有意识的利用客观的元素和动画片这种特别主观的形式进行结合、实验,而这种形式的确激发出来非常丰富的精神层次来。

所以,要为这种具有实验性的作品进行类型归类,的确是困难的,我们要进行文本内部的细读,而且归类的时候,也无法追求一种彻底性和纯粹性。我们都要承认无法简单命名的中间地带与模糊地带的存在,但是这个地带并非不可言说。

无论如何,在那场论坛后,有学者说,我听了你们的发言,我觉得动画纪录片就是一个伪概念啊。我非常理解这个说法,从他的角度,其逻辑也是成立的。但是对我来说,我更折中一些,以便显得我比较Open,我认同动画纪录片片这个概念在某种前提下、作为纪录片的亚类型是可以存在并被使用的,但在目前的电影状况下,我会认为动画纪录片片作为一个概念,其被使用的潜力可能并不很大,除非二次元世界的人忽然焕发了某种特定的激情与狂热。它可能是一个有趣的话题,比如安迪沃霍尔用七个小时固定镜头拍《帝国大厦》,都是一时的佳话。

当然,对于这个概念,还有一种态度。比如我也常听到一些说法:我们制作的不是纪录片或者科幻片,不是短片或者长片,我们制作的都是电影,电影是它唯一的名字!何必动画片、纪录片抑或是动画纪录片?

这种说法我们当然可以理解,但其实这都是过剩的激情,因为这么说没有任何意义。“我们不是电影学者,不是水电工,不是保安,也不是跳钢管舞的,我们甚至不是男人或女人,我们都是人!”这样的说法很有创造力吗?这句话的意思当然可以被理解,但并不有利于帮助我们日常生活的沟通。

# 《第一头牛》:小格局反大叙事

■文/王霞

第二次相遇后,惺惺相惜的木屋生活段落中,处处留下人物反差造成的幽默感。两个人一个与世无争亲近大自然,一个向往冒险一心投机积累资本,影片利用精巧的镜头调度,将他们一静一动、一实一虚,或放在同屏的门窗窗框结构中各自相安,却节奏一致,或利用大量纵深调度里暗示共同有着一个或可期待的未来,或利用小景别镜头中人物视线不断与画外空间建立联系,暗示两人亲密关系的朴实可信。

凯莉·雷查德的电影中人与人的亲密情感,极少发生在恋人、熟人和亲人之间,她更是对好莱坞的爱情电影,利用大众文化的意识形态诘问,对人类情感模式的类别化嗤之以鼻。《第一头牛》中两个人物的设计感,要比凯莉·雷查德此前的电影更加戏剧性,但同时也更加反类型。两个处于社会边缘的男人在双双遇害前,有两周采摘、钓鱼、做油炸奶酪甜点的相濡以沫好时光,为什么一定是爱情(或基情)呢?

食物政治

巴赞说西部片的深层是神话,是神话与表现手法相结合的产物。而凯莉·雷查德的反西部片,不仅反神话,更是反神话中的女性视点、反智的硬汉男性、没有起点和不见终点的行程、对于荒野中所谓“新世界新秩序”的人物格局的全面否定,包括由暴力、风光与道德判断建构的勇敢与进取的美国精神的质疑。

同样,这部改编自雷蒙德的第一部

小说《半条命》的西部题材电影,不仅继承了导演在《米克的近路》中的反西部片初衷,以表达美国强权政治对“野蛮”与“文明”的颠倒逻辑,还加入了对于资本掠夺造成的种族歧视与对抗的深刻反思。

《第一头牛》中加入的戏剧动作是:偷牛奶。它生出了凯莉·雷查德此前电影中所有的戏剧悬念和人物冲突。但是这样的戏剧动作,被导演处理为在吃吃喝喝的日常生活中朴素的追求,同时也将食物需求转化为一种反资本逻辑的政治叙事。

“偷牛奶做饼干”造成了关于食物政治的双层隐喻。Cookie遇到King-Lu偷牛奶的举动,在影片中被处理为在吃吃喝喝的日常生活中朴素的追求,同时也将食物需求转化为一种反资本逻辑的政治叙事。

“偷牛奶做饼干”造成了关于食物政治的双层隐喻。Cookie遇到King-Lu偷牛奶的举动,在影片中被处理为在吃吃喝喝的日常生活中朴素的追求,同时也将食物需求转化为一种反资本逻辑的政治叙事。