电影票 最低限价的商榷

■文 /赵 军

当电影市场复工复产紧锣密鼓进行之际,某些细节的调整也许不能被忽视。这里提出电影发行上映中对于最低票价的约定问题,供大家探讨。

很长一段时间以来,电影市场的最低票价已经上到35元,二线城市最低也到了20—25元。中国电影产业飞速发展当中,票价水涨船高非常自然,也是保护整个产业链的各个利益的正常举措。

这些年最低票价政策的制定对于行业、产业的帮助与保障都非常必要。

现在,经济环境在消费领域发生了重大的变化,其中最明显的是政府已经反复在号召人民真的要紧张起来过紧日子。2020年的疫情打击了社会的经济层面,外部大环境也发生了重大的转变。

过紧日子意味着人民群众的口袋不宽松,意味着低收入阶层面在扩大,更意味着消费拉动对于经济复苏的压力空前加大。

根据这种已经摆在面前的实际情况,我们为着让电影这种大众化消费能够持续满足于人民,适当降低电影最低票价,从而降低群众走入影院的门槛,就变得十分必要。

电影票价本身就是要随行就市的,是要适应一段时间的市场环境和老百姓的消费能力的,社会的实际消费力下降了,尤其是单体消费能力和家庭消费能力下降了,票价的降低就是一种适应市场的姿态。

中国电影产业是依赖于整个国家的消费力增长而发展起来的。改革开放以来,社会消费力因为四大方面的因由,出现了飞快的发展。

其一是城镇化速度的飞速发展。中国在四十年来最根本的发展是城镇化。改革开放之初,城镇人口只有总人口的18%,现在超过了68%,这是中国社会最具有决定性意义的根本变革——社会结构与文明的变革。

这个变革配合着城乡人均收入水平的上升,整个社会的平均购买力就发生了翻天覆地的变化。

其二是国家经济综合实力增长带来了城镇文化生活的发展,电影不仅成为了一个现代人、城市人必须接受的刚需,而且更多的电影院雨后春笋般出现,电影消费已经是最为年轻人和社交族群的娱乐生活场景。

第三是更多元化、更高艺术水准的电影作品进入市场,它们和互联网的新零售相结合,和社交媒体相呼应,和高新技术的应用相匹配,使得电影市场具有了更加满足社会要求和时代层次的意义。

最后,带来围绕电影的社会消费力提升的重大因素是院线规模和影城创新的大发展。

中国院线的银幕数量已经全球第一,中国影城的高大上也是世界的前列,虽然在美国、欧洲、日本、泰国等地高档次影城也很多,但中国的影城层次多样,已经在设计水平和观赏水平等方面走向了崭新的高度。

近二十年来电影市场票价的提升确实是有理由的,如果不是这次疫情的冲击,院线市场和产业的产能不会遭到如此的伤害,很难说票价是否还会上升。

向前看,电影市场的兴旺还会回来,复工周期也会很快转入正常的档期上映,票价终究是能够站稳的。也许有人会说下一个阶段,影院将迎来线上观影的冲击,线下的影院收入必定会减少。

当然,互联网的意义也许在这里,在网上观看电影的人次一定会增加,尤其是三类影片的观众,一类是艺术电影的观众,所谓少数派影片,这类电影影城的场次本身就不高,片源也不多,喜爱的观众大都是个人意志指引,而非有社交要求。

艺术院线在中国电影市场上难以成功的原因也在这里,因此它形成不了对于院线影城的影响。

第二类是看老片、旧片,除了在网上搜寻,一般院线都不再会排片,但是很多老片还是很有价值的,很值得一再欣赏的,这类影片同样不属于社交要素,拜互联网所赐,有电影艺术追求的观众有福了,我们可以找到很多优秀的史上曾经名垂青史的电影,可以抚慰我们心灵的节目。

第三类是国家没有引进版权的电影节目和院线不会上映的网大和网剧一类。这些节目对于院线构成相当的竞争力,不完全因为它们的存在,而因为人们精神生活的丰富,精神生活需要艺术体裁越加多样、丰富多彩。

难道这些观众是从原来的电影观众当中分出去的吗?结论是"不"。因此以追求新影片,追去社交生活,追求时代氛围包括技术与艺术体验为宗旨的现代电影观众,是不会拒绝院线影城的。

电影院比网上更属于大众艺术并且是社交的,这才是对于电影的真实的认识。

况且,在这次疫情阶段,院线市场也在发生大的变化。一些不留恋旧市场和旧事物的影城正在转向生活馆的运营方式,死守多少个厅的放映而等待附加值上升的院线和影城不会再有希望。任何倡导改变的团队与个人都是那些信守未来而拥抱新事物的人。

为什么我要说票价定在10元-15元合适呢?这个最低是一个政策,很多影城会在最低的政策线上浮动增高10元左右,这样票价也许还是会维持在20元-25元,甚至30元。这个幅度观众也许还是能够接受的。

最低票价降低了,愿意进入影城的观众多了,而原来的影城已经变传统的就影城为崭新的生活馆了,影城的收入也就完全不同了。这就是没有必要迷信高票价的原因。

当然,最低票价的降低不等于一、二、三四线城市都按照这个"最低"卖票,只是因此市场可以确信一张电影票的消费压力可以减轻了,市场认为院线影城的消费合符观众的期盼了。

"最低票价"是市场化的产物,降低最低票价的门槛是今天市场的需求。作为政策的调整能够给市场释放善意的信号,相信大部分片方、发行公司是可以响应的,大多数影城也是可以接受的。

以降低票价换取增加流量是一个人人都能明白的道理。流量才是力量,不是票价是力量。什么是当下的内功?内功就是稳稳地把握自己的流量。

现在我们关心的当然是流量,复工第一周,上线的影院数还不到一半,说明喊着要复工的不是大多数影城。第一天开出的场次仅仅是正常场次的1%,说明各项复工的条件还未及时到位,票价自然还不会回到高位譬如70、80、90元,说明复工开业的头脑倒是很清醒。

其实最怕的还是疫情前那样的旧思路经营院线和影城。这一个月就是看谁家的流量能够出现所谓"报复性消费"的情形。这是一场挑战,更是一次拷问。

新模式请从降低票价门槛始,用社交、生活馆、跨界、大数据等方法拉升自己的流量,用能够把旧片放映好,放映活拉升自己的流量。

没有大片,没有强片,没有黑马的日子说不准会在以后的日子反复出现,譬如进口大片因为国外不能够正常复工而难以推出,这样的概率就不一定是小概率。如此整个电影市场的格局都会完全改变。

你不去改变,形势都会改变。而迷恋旧格局,包括票价和频频杀入的大片、"黑马",你就只能任由一江春水向东流。

最后还是那个道理,需要降低最低票价,换取流量,它会带给你新的格局的曙光。

中国电影艺术研究中心
电影研究室专版

《风声》再起,复盘它的"类型经"

■文/周 舟

电影院复工后上映的片单中,一些经典影片也参与重映,其中就有2009年国庆档上映的《风声》。11年后再看《风声》,能更清晰复盘它的类型经验。我们常说的"类型化"程度高,《风声》做了最规范的演示。

类型与调性

《风声》的类型经验非常重要的一点,就是它把握准了谍战片的类型调性。谍战片,因为主题所涉政治阴谋、权力倾轧、人性的幽暗、威逼利诱下的背叛与构陷,调性大都是暗黑的,而高群书、陈国富导演的《风声》以一种走钢丝般的奇妙平衡兼容了原本存在矛盾的类型调性和创作现实。

麦家的一些小说如《暗算》、《风声》讲的都是抓"内鬼",核心的表现主题是在极致的压力之下,人性可能产生的扭曲和人性中不可扭曲的坚守。《风声》的整个故事情节就像一个被迫开始而不能终止的杀人游戏,每个人都必须为了洗清自己,指认攀咬他人。各色不堪回想的残酷刑罚,对人性极致的逼迫,让观众在电影院里面,犹如跟片中人一同被关进黑暗的囚笼,完全呼吸不畅。影片的前半段不遗余力还原了谍战片中应该有的暗黑和残酷,一些影评人说它是我国唯一一部R级谍战片,在这一方面《风声》确实做到了国产谍战片的尺度极限。

如果只是如此,《风声》只成功了一小半,它最成功的地方是把谍战片的暗黑调性和革命者的正面光辉形象完美的调和了。麦家小说中常见的互相诬陷,洗清自己的情节,变成了共产主义者为了保护战友而自我牺牲,周迅扮演的杜晓梦和张涵予扮演的吴志国为了保护对方,都不惜自认老鬼,谍战片的暗黑主题非常巧妙地转化为崇高的共产主义者的无畏与友爱。

高群书是一个特别善于把类型框架和主旋律话语结合起来的导演。他的《千钧一发》、《神探亨特张》都非常精彩地把类型片与英模叙事有机结合,《风声》也是一部拥有主旋律话语与情怀的类型电影。不管影片的前半段有多么的扭曲和暗黑,但走出影院时,观众都为周迅和张涵予所扮演的共产主义者的崇高情怀所感动。我想很多观众跟我一样,听到周迅扮演的老鬼说出那段独白都忍不住热泪盈眶。

影片前半段是非常标准的类型叙事,进入到后半段之后就切换到主旋律的渲染与塑造,但这种过渡非常聪明、非常自然,让观众并不抗拒甚至不察觉。揭底老鬼的最后一段,高群书、陈国富动用了慢镜、推拉、音乐、闪回等各种手段来进行情绪的放大,奏响了影片感情的最强音,这就是导演的功力所在,对比柳云龙的《东风雨》和麦兆辉、庄文强的《听风者》,显然技高一筹。

角色与明星

《风声》的另一成功类型经验便是对明星的"错用"。类型片常常使用明星,因为类型片中的角色往往是平面而静态的,这正符合那些形象已经深入人心的明星。在类型中使用明星可以正用,也可以反用,正用就是利用明星已有的固定形象来演出,反用则是反转明星的既有固定形象来进行演出,《风声》是后者。《风声》因为是华谊的"命题节目",所以必须要使用华谊当时打包的群星,这对于导演来说又增加了难度,因为当时华谊的明星公众曝光度非常高,作为一个集体,大众对他们很熟悉。但在《风声》中华谊的几大明星全部都反转了他们的既有形象,没有扮演最适合的那个角色而饰演了看起来不太像他们的那个角色。华谊"双姝"周迅、李冰冰,从个人形象和以往戏路来看,李冰冰比周迅更像一个革命者,周迅之前饰演的角色多为感性至上,完全不搞事业的,但《风声》把她们调转了来演,让周迅去扮演伪装成交际花的革命者杜晓梦,虽然周迅在拍摄过程中,曾说"找不到交际花的感觉",但正是由于这种跟观众既定印象有极大反差的选角,让《风声》的戏剧张力得到了放大。片中两位华谊男演员苏有朋和黄晓明,也都完全颠覆了之前的固有形象,做出了各自演艺生涯中最大的突破演出,给予了观众极大的新鲜感。

个人比较遗憾的是华谊的硬派男星张涵予,在影片中还是进行了正用。他看起来太正了,作者第一眼在影片中看见他,就知道他肯定是一名共产党员。如果把他和王志文的角色调转一下,让王志文来扮演共产主义者,张涵予来扮演那个暴虐成性的王处长,可能给观众带来的震撼会更大。在作者看来,张涵予最大的问题就是所有的角色都太正了,正角正演很容易就会变得无趣。记忆中张涵予最有趣的角色是在《动什么别动感情》里扮演陶虹的前男友一个"极品渣男",那是他演艺生涯中最盎然有趣的表演。《风声》中各角色的整体表演风格都处于一种暧昧不清的灰色地带,而张涵予的正气凛然有点违和。

《风声》是一部类型化程度非常高的电影,无论是摄影风格还是舞美设计、角色的造型设计,都紧密结合在类型的叙事线里,没有任何的跳脱。对比一下其他谍战片,就知道做到这些其实并不容易,《东风雨》中男女主演偶像剧式的特写镜头乱入,《听风者》中周迅和梁朝伟差点演出了文艺爱情片的节奏,无疑都是类型走形的败笔。《风声》全片没有出现任何一个不符合类型叙事的明星特写,整部电影的叙事节奏凝练干净,没有拖沓,没有任何分叉,观众从头到尾被"谁是老鬼"之谜牵着鼻子走,直到最后被强有力的煽情一击必中。11年过去,《风声》依然是国产谍战片中类型化完成度最高的一部,遗憾的是,当年我以为它会成为中国谍战片类型潮的先声,未料到是孤峰无双。

《第一次的离别》:久别重聚的大银幕与献给童年的抒情诗

■文/杨 丰

作为此次全国影院因新冠肺炎疫情经历关停、重新开放后上映的第一部院线新片,《第一次的离别》在阔别179天的大银幕上吟唱起一曲治愈绵长的田园牧歌。早在东京、柏林、上海、香港、海南等国际电影节上载誉无数的《第一次的离别》是青年导演王丽娜的电影导演处女作。影片小主人公们遭遇的成长中的"第一次离别"与中国电影观众刚刚经历的与电影院的"第一次离别"完成了一次艺术与现实的生动互文。

影片植根在新疆的独特文化语境中,讲述两个不同家庭孩子的童年与离别。留守与离开、童年与成长、农村与城市、传统与现代的冲突与和解,在质朴的镜头语言中伴随着缕缕乡愁,从童年的日常诗意中被徐徐道来。

治愈:故乡、童年与传统农耕文明的质朴诗意

"《第一次的离别》是我献给故乡沙雅和童年的一首长诗,那片土地本身的诗意是这部电影的源头。"导演王丽娜这样说。

故乡是影片想要回到的地方。《第一次的离别》的取景地正是导演"宝石一样的"故乡——新疆沙雅。世界四大文明交汇的塔里木盆地,风沙吹过三千年不朽的胡杨林,结队的羊群走在绵延的地平线上,驼铃声从塔克拉玛干戈壁传来,天空倒映在如镜的塔里木河上,古老的丝绸之路见证着这片静谧而神奇的土地。导演用多个全景镜头去表现沙雅如今还未被现代城市文明改造过的原始风貌。这里的土地与人还保持着最朴素的相处方式,最传统的耕种方式和自给自足的乡土社会结构。葡萄架下沙雅的老人们聊着21世纪外面的世界,仿佛在聊着另一个世界。

少数民族题材影片是《第一次的离别》的一枚标签,全维吾尔族语的对白,为影片带来天然的民族风情。老人在树下打馕,牧民在原野牧羊,凯丽一家人在棉田欢乐地采收,父亲唱着为母亲写的情歌,母亲露出少女般害羞的表情,生活表现出其本身的浪漫与诗性。但电影并未将重点放在对异域风貌和少数民族生活的奇观化呈现上,而是给予故乡风土和普通人的日常生活以温柔的注视,从而唤起了一种更为真实的诗意。

童年是影片想要回到的时光。《第一次的离别》创作历时3年,是"返回童年现场"一次实践,也是导演通过电影,遇见自己和初心的治愈之路。影片源自导演跟拍三个孩子的纪录片《阿帕》,纪录片的创作在看似平淡如水的日常中积累了许多动人的小情节,这些打动人心的瞬间填满了时间的缝隙。于是导演有了将三个孩子的真实生活故事重构后,创作一部剧情片的想法,而在此基础上建构出来的剧本,则有着其他创作方式无法比拟的真挚与细腻。由于完全源自现实,《第一次的离别》有着纪录片的肌理,孩子们"扮演"着自己,鲜活生动,毫无雕琢修饰,自然流露出生活日常的诗意。

儿童片是《第一次的离别》的另一个标签。在市场化的创作环境中,以儿童为题材,通过儿童的视角,为儿童打造一部作品的决心,就如同沙雅的天空和大地一样虔诚。沙雅的童年,如同影片中艾萨、凯丽和弟弟三个孩子排队走在戈壁上的场景,艾萨走在前面,凯丽抱着小羊,弟弟调皮地一路翻着侧手翻,是自由奔跑的游牧童年。孩子们是被上帝亲吻过的诗人,他们的语言记录下来就是诗歌。影片没有强烈的叙事冲突和戏剧性剧情转折,借孩子们的眼睛阅读世界,任由孩子们的"小欢喜"和"小别离"自由灵动地结构着整部影片。童年是每个人生命最开始的快乐时光,伴随着"离别"的累积,我们开始成长。

离别:城市、成长与开往现代文明的"火车"

当"离别"的主题开始出现在影片中,就不难发现《第一次的离别》要说的远不止导演对故乡和童年美好而遥远的致意。影片开场两个想外出打拼的维吾尔青年;在外上学写信向艾萨描述远方生活的艾萨哥哥;为了接受更好的教育搬去城镇的凯丽一家;越来越多对维吾尔族人现代生活一面的描写,也饱含着导演对当下深刻的思考。

《第一次的离别》的片名源自艾萨的一趟语文课。艾萨和凯丽在学校课堂学习与"离别"相关的诗歌、课文。教室里,凯丽大声朗诵着"独在异乡为异客,每逢佳节倍思亲"的样子夸张而努力,天生的喜感让人忍俊不禁却又心疼不已。通过现代教育方式,孩子们开始认识"离别"。

一系列的"离别"在艾萨的故事线中表现得尤为完整。

与被送去"养老院"的妈妈告别。因为患病无法照顾自己的妈妈要被送去养老院,虽然不舍,但面对母亲屡次走丢,无人照顾的局面,年幼的艾萨不得不接受与母亲分别的现实。影片中他为妈妈吃饭、喝水、梳头的日常,夕阳中对哥哥说出希望妈妈回家,对他们说一句:"孩子,妈妈回来了。"

与去远方上学的哥哥告别。哥哥领走前叮嘱艾萨一定要考上大学,去外面看一看,上比哥哥更好的学校。哥哥给艾萨来信,向艾萨描述火车的样子和外面的生活。坚强的男孩承受着离别的孤独,渴望着长大与远方。

与转学去库车的童年伙伴凯丽告别。红裙子女孩凯丽像个精灵,她自由快乐,活泼大胆,有着不输给男孩子的天然"野性"。这样的凯丽因为上课迟到,被老师训哭;因为普通话只考了20分,被迫要搬去县城上学。凯丽问妈妈:"能不能把艾萨也带走,把我的朋友也带走?"母亲回答:"不行,每个人都要学会离别,没有人是不分别的。"

与走失的小羊告别。小羊是艾萨与凯丽共同饲养的,喂奶、搭圈,悉心照料,是两人童年生活中的一个符号。影片最后小羊的走失,也象征着艾萨与童年经验的一种断裂与告别。人总要成长,纵使伴随着疼痛、和孤独。

以上这些都是现实的具象的告别,通过艾萨的故事呈现给观众;而影片想要传达的心灵与象征层面的告别则是与故乡,与童年,与新疆传统农业文明的一种告别。

生活在远疆的孩子们,甚至没有办法对远方的世界进行更为具体的想象。"火车"甚至成为了他们从大人们口中获得的关于现代文明的一个重要意象,代表着他们对于远方、城市和未来的想象,给他们一种前进与成长的寄托和动力。在凯丽转学前留给童年伙伴艾萨的画里,三个孩子互赠离别的鲜花和礼物,"火车"从头顶开过,驶向远方和未来。在哥哥写给艾萨的信里,"火车"上应有尽有,比爸爸口中的还要棒,满载着对现代文明的知识成果和美好生活的憧憬。更重要的是火车上有"窗户",象征着看世界眼睛和面向未来的梦想。

农村与城市、传统与现代的对比中,象征着传统农业文明的故乡与童年,不可避免地遭遇到来自远方现代文明的挤压与改造。就如同普通话学习屡屡受挫的凯丽,在棉花田里陶醉地用维语唱着一首欢快的童谣。这是自由的田园生活遭遇现代教育规则的"创伤",是少数民族、身份认同和地方方言在现代化进程中的迷茫和焦虑。而现代文明与知识未来却早已被编织进孩子们的成长中,就如同凯丽终将与过去的童年经验的告别,进入城市,融入新的生活。

《第一次的离别》将对故乡、童年与传统农耕文明的质朴诗意与城市、成长和开往现代文明的"火车",通过一首"离别"的抒情诗呈现在大银幕上,被治愈和唤醒的经验对象的除了重返童年的导演,还有疫情之后重返影院的电影观众。