

中国电影艺术研究中心  
电影研究室专版

# 即时分账是电影市场创新的方向

■文/赵军

当互联网的性能深入生活的各个角落已经构成改变生产力和生产方式的必然资源时,电影市场一项重大问题的解决也就提上了议事日程,它就是发行当中的即时分账。

一部电影进入院线终端而开始售票之后,参与发行上映的各方都期待自己能够最先得到现金流,所谓即时分账是针对当前的电影发行不能即时分账而言的。

传统商业学告诉人们,那些最贴近钱的生意总是最能够赢利的生意。所以票务平台一上来首先锁定了售票的现金流,然后N天之后才将钱转到影城,影城再转到院线,院线再转到片方发行公司,发行公司结算完毕才能将制片方或者是出品方应该得到的钱分给他们。

出品方本来是影片的投资方,但是临了他们最后才能分到钱,而且这个过程当中很多环节还不一定透明。

传统商业学的这条“最贴近钱的生意总是最能够赢利的生意”的定律是属于流通环节的,不属于生产环节,所以很多时候当市场上票卖出而片方只能翘首以待的时候,就会出现很不合理现象——

出品方往往因为周期过长而负担沉重,占用现金流的终端方或者过程方则因此获利。

生产方式肯定是解放生产力的重要资源,但是技术在今天能不能够解决生产力十分迫切的需要呢?今天我们很荣幸来到了技术创新的时代,让技术来解决一切。

在这之前,出品方、投资方的解决方案就是不停地催款,但是中国市场很大,环节太多,方方面面,出品方需要花费很大的成本才能够最后将钱一点点追回来。

今天的技术已经不是传统的技术,而是新的生产方式的时代的技术。第一,互联网技术从根本上改变着人们之间的关系,它不再是不断地被环节之间资源垄断造成信息不对等的技术,而是去中心化和去中间化,使得人们之间的信息愈加对称起来的技术——是在生产与消费环节采用相关关系代替因果关系的的技术,商业流通环节不建立在甲方乙方的基础上,而是建立在区块合作的基础上,任何参与的一方和别方仅仅是价值各具的相互关系,而非谁谁又依赖谁谁的上下线关系。

这一层观念的革新不是因为先有了理念然后才有了技术的尝试的,当然,也非先有了技术的“盲试”,而后才有思想的探索的,都不是。

我们只能说这是一个突如其来的一次时代的降临,是一系列的技术革命非常自然而然地走到这一步的结果——这一天人们突然发现互联网和计算机的结合改变了一切,首先改变了我们的观念,再不是一个环节又一个环节的因果链条了,而是生产方式因为相互关系而重新搭建了。

我们设想在每一张票卖出的同时,所有相关联方同时收到了依照合同应该自己得到的分账款。

是否非常合理?  
第二,投资的回报周期决定着产业的健康发展,发展最主要的是得到回报的保障,这个保障产业本身能够做到的便是让是否获利在最快速的时间内能够得到答案。

所以,减少周期的压力,不光是回收的问题,更是信心的问题。  
一个产业的稳定来自于投资回报周期的缩短,来自于在缩短的周期中整个过程更加阳光、更加透明、更能够把握。

互联网加计算机解决了即时分账的话,一部影片的投资回报将以过去周期的百分之十的时间速率解决。出品方还怎么不会尽快启动新一轮创作和制作呢!

这就是对于电影投资回报和电影生产的重新定义。

过去的定义是生产者就是生产者,消费者是消费者。实现即时分

账,电影的投资回报周期等于压缩了一个发行上映阶段,影片拿到了上映许可证就开始收回了(上映后)该收回的投资——不仅原来的投资者更有信心投入下一步创作和制作,而且消费者观众得到了更多的影片观赏,他们更加热情地走入影院,而更加踊跃的购票等于让他们也就成为了投资者!

所以在互联网时代,在互联网加计算机的智能时代,投资者和消费者会实际地结合起来,这是生产方式和生产力的最大改变,更是资本逻辑的最大改变。

说到这里,我们就更加坚定地相信,今天中国电影产业的第一创新、革新便是“即时分账”。

做到即时分账也许已经不太难了。我向阿里巴巴的朋友们了解过,它其实早已没有了技术障碍,需要的是改变一些观念,譬如院线和发行公司需要接受它,如果现金流在自己手上不出现停滞,自己的某些利益如何如何?

阿里巴巴的每一秒钟或许都有数以亿计的流水,但是只要生意一旦完成,零点半秒之内钱就划出去了。它不会在阿里巴巴的账上停留,该是货主的就到货主的账上,该到中间商的也到了中间商那里。

为什么电影票的分账就不行呢?问题就是院线影城今天都要站出来支持这次创新,而不是像猫眼出来时的那次抵制。

我们来谈谈院线影城的态度。在现存的模式中,院线影城如果不能让接近全额的票款在自己账上趴一个月,院线影城会损失现金流利息,这个额度会很大。

但是因此院线和影城就反对即时分账,在利益上说得过去的事情在观念上就过不去。因为只要出现高维的时代需求和技术手段,一切阻碍都会不自量力。

就像当初第三方售票系统,两年时间,院线和影城的阻挡就彻底瓦解了,这是一个所有人都要准备革自己的命的时代,是一个时代革一个时代的时代。

一旦即时分账,会比某一部影片违反窗口期带动更多影片也突破窗口期,对于院线影城传统的赢利模式打击更大。

所以,比停工复工更大的冲击在等着我们。这个准备尤其属于院线影城。当我们只是盯着复工的时候,不妨用一点时间思索思索,这件事很容易做到的事情,是否提出延后操作,给影城院线一点自我调整的时间,否则院线影城下来的日子真的非常艰难。

诚然,要来的终究会来。院线影城的传统模式不改变,今天的艰难就是明天的毁灭,现在无比艰难的院线和影城都已经出现了,一些院线和影城真的发不出工资了。

一旦复工开业,需要缴交租金管理费,然后不用多久实行即时分账,我们的院线影城不垮才怪。

难道我们真的只能祈求主管部门吗?还是思索怎样自强?在保持院线影城的产业终端的平台立场的同时,朝向互联网和智能方向转型或者说是迭代,就是时代的题中之义。

我们不用担心没有院线影城,我们担心现有的院线影城要被时代所淘汰。所以,害怕即时分账的院线影城都是没有前途的。

电影院已经存在一百多年了,电影院必定要存在下去,电影院存在下去就要有存在下去的办法。现在在很多城市的电影院布局不合理,在低层面的竞争中,面对如此之多的变数,有一批就此倒下根本不奇怪。

但是诚如前面说的,只要电影产业的生产力获得爆发性的增长,整个产业的基本能量是只会增加而不会减少的。  
最终促成产业变革的力量一定是生产方式和技术迭代的合力,院线影城不要让这股合力将自己甩到前浪的岸上去。即时分账是产业前景所在。

电影院是人类精神的释放地,它让我们找到了一个心灵的归宿,暂时逃脱了日常的单调和平庸。为什么会想到写《黑暗中的舞者》?塞尔玛在快要失明的绝境下,竟然也时常幻想出浪漫自由奔放的音乐剧,那是她逃脱日常困境的灵魂栖息地。她尽情在幻想中歌唱舞蹈,绽放着生命力的光彩,就如同我们坐在黑暗的影院中,观看大银幕上的舞者,与他们同悲同喜,欢笑、哭泣,自我和角色融为一体,这种精神的联结缓和了现实中烦恼或抑郁的情绪。共享白日梦,我,并不孤独;你,一直在陪伴。

拉斯·冯·提尔,这个提出“Dogma95宣言”的丹麦“鬼才”导演依然保持着旺盛的创作激情,从80年代开始拍片至今拍摄19部电影,最初的“欧洲三部曲”、践行Dogma95规则的“良心三部曲”,进入21世纪的“美国三部曲”,之后又拍出挑战道德底线的《反基督者》、私人化呓语的《忧郁症》、大胆释放欲望的《女性瘾者》,2018年的连环变态杀手犯罪片《此房是我造》更是引起巨大争议。其影片向来以女性为主角,尤其是“良心三部曲”中的圣女简直就是落入人间的天使,善良到不可思议;《此房是我造》则彻底释放了恶之花,暴露了男性真凶,撒旦开始肆意虐杀女性,甚至把杀戮艺术化。在极端情境下探讨人性的善与恶、爱与恨、美与罪、罪与罚、生与死几乎是拉拢子所有电影的主题。

## 《澄沙之味》:德江的物哀,千太郎的丧

■文/边静

日本电影《澄沙之味》叙述了卖铜锣烧的千太郎与麻风病患者古井德江的一段生命交集,而这短暂的相处扭转了千太郎的生命态度。

已近中年的千太郎,因为打架斗殴坐过牢,出狱后为了还债不得不窝在小吃店里做铜锣烧。讨厌甜食的他,吃不完一个自己做的铜锣烧。孤独的生活、无趣的劳作、不时的酗酒,在影片晃动的跟拍、幽暗的光影和少言寡语的对白中,勾勒出千太郎的颓废之像。即使在樱花盛开的时节,他也是满脸的痛苦。德江的出现,让千太郎还有些不悦。76岁老妇、手有残疾,还主动应聘做助手。然而后续发生的一切,千太郎始料不及。

如同河濑直美已创作的其他影片一样,情节与叙事没有太多戏剧冲突,即便德江作为一个麻风病患者的惊人身世与最终离世,有很强的戏剧性,但影片叙事和人物言语动作非常克制。在所有情节细节中,德江做红豆馅儿的部分,虽是极为日常的场景和动作,却爆发出巨大的审美力量,如同片名想表达的那样,可细品的豆沙之味。

德江和红豆的剧情主要有三部分:一是德江第一次和千太郎做红豆馅儿,展示了德江版红豆馅儿的制作流程和细节要领;二是后续情节中相关的补充,比如德江与红豆的对话,德江的制作工具等;三是德江离开小吃店后写信给千太郎,讲了做红豆馅儿的感悟。这部分从日常劳作升华到人生意味,台词朴素,却韵味优美。比如“倾听豆子讲述的故事,想象豆子见过的晴天和雨天。微风把豆子们谈话的内容吹拂过来,听听它们旅途的故事。是的,倾听它们”。影片如此倾心地表现德江的豆馅儿,平凡之中感人至深,这可以看作日本物哀美学的一个创作范例。

“物哀”是日本文学艺术的关键概念,是日本文艺独特性的标志。这一概念是日本江户时代国学家本居宣长通过对《源氏物语》的研究而挖掘和命名的,后经历代日本学者的深耕和拓展,被确认为美学形态,并形成一种庞杂丰富的文化艺术的认知和阐释理论体系,在不断实践中,内化为日本人审美的、意识形态的全民族意识。日本电影中的物哀之美也成为其鲜明的美学风格,小津安二

这里重点谈一下“良心三部曲”之一的《黑暗中的舞者》和“美国三部曲”之一的《狗镇》,因为《黑暗中的舞者》让我联想到1934年阮玲玉主演的默片《神女》;而《狗镇》则让我联想到陈冲1998年导演的《天浴》。“良心三部曲”也称为“金心三部曲”,影片的女主角形象来源于导演小时候读的丹麦童话书《金色的心灵》,讲一个小女孩有一颗金子般的心,她带着面包独自穿越一片大森林,出来之后却赤身裸体,原来她把身上所有的东西都施舍给路上遇到的人,《黑暗中的舞者》中的塞尔玛就是童话中善良又不幸的女性,她从捷克移民来到美国,是为了给患有家族眼病的儿子治眼病,她每日辛苦的工作是为了给儿子看病攒钱,最后她宁可赴死也不愿请律师为自己辩护。是为了把钱留给儿子做手术;而《神女》中的阮玲玉为了抚养孩子做了街头妓女,每日辛苦接客是为了给孩子攒教育费。她们都是处于社会底层的弱者,贫困、无助,毫无话语权,女性的爱与牺牲的母性精神却如此有光芒,但命运又如此不公。影片结尾,她们都打死了一个人,被告上法庭,关进监狱。阮玲玉在牢房里幻想着儿子的未来,塞尔玛更惨,儿子的眼镜虽然摘下来了,但她却被套上黑色头套直接被绞死了,留下一片死寂。这种毫无救赎的悲情气质弥漫整个银幕,观影后的压抑情绪几天后才消散,冰岛歌后比约克的歌声宛如天籁,可是歌舞越

美好,就把现实映衬得越残酷。

《狗镇》则放大了人性的恶,片中的女主角蕾丝也是一个流浪的异乡人,她从繁华的大都会逃到一个小镇,用所有的善意争取到留到小镇的机会,每日辛苦的劳作,与大家和睦相处,似乎越来越美好;但当地变为通缉令中的罪犯时,人人对她另眼相看,男人任意蹂躏她,女人辱骂她,连小孩子都欺负她,而她却一再容忍,站在道德制高点上宽恕一切,拯救人类,镇民却越发暴力,最后她无法忍受,试图逃离,结果又被带回小镇,这一次被套上锁链变成了一条狗,受尽非人虐待,甚至她爱的人都背叛了她。格蕾丝最后觉醒,从至善转变成大恶,以暴制暴,血洗小镇,杀了所有欺负她的人,没有一丝怜悯,连婴儿都没有放过,只留下一条狗。影片讽刺了人性的群体之恶和不可信赖,自私、虚伪,善恶滑动转化也许就在一念之间。但值得注意的是,格蕾丝是黑帮老大的女儿,刚开始是为逃避父权的控制来到了小镇,最后也是借助父亲的权力报了仇,解救了自己;而塞尔玛和文秀都没有这样强有力的父权背景,所以,等待她们的只有死亡,塞尔玛被绞死,文秀让老金把自己打死,阮玲玉幸运一点,她遇到一个有人道主义精神的校长,代她抚养儿子,留了一点希望和光明。从这个意义上讲,寓言性质的《狗镇》不仅是对人性的揭露,也是对体制和权力的反讽,具有强烈的警世性。

相契合。在德江那里,她于樱花之中发现自己的存在和喜悦;在导演那人的执念与感怀,令人心颤。这就是本居宣长在18世纪所宣扬和期待的,日本国民要有一颗“知物哀”的心。河濑直美目前所有创作中,最能体现物哀之美的是《殡之森》,它探讨活着

的意义、生离死别的痛苦。奈良的山野森林几乎就是剧中的一个角色,它不仅是男女主在森林中不停寻找的空间场所,还是叙事中绝大部分空镜头的承担者,是情绪的载体,是当地人死后的去处,是包容和承接男女主所有痛苦的怀抱,是他们可以像小动物一样嬉戏的欢乐场。

同样是物哀审美,河濑直美的摄影或镜头与小津,是枝裕和有所不同。除了长镜头、稳定的固定镜头,她还喜欢手持摄影机拍摄、跟拍、大特写镜头。所以小津、是枝裕和镜头语言的冷静距离感在河濑直美的影片中没有那么强烈,她对自然景物的关照体现了冷静的距离感,但又偏好贴近人物脸部的大特写,反而暴露了她触摸人物和生活的高度欲望。

除了对自然景物的“心之所触、情之所动”,物哀还指向人际关系。日本学者百川敬仁从社会学角度研究物哀美学时(以“同情”“共感”等概念来阐释物哀以及物哀文化消除人情冷漠、促进人们彼此理解融合的目的),认为江户时代的“物哀”是一种“表演式的人际关系”。本片中,德江和千太郎一起做红豆馅儿的过程,就像一种“表演式的人际关系”。德江的操作演示是一场表演,而千太郎在看“戏”,两人的操作互动如同日本能乐中表演者与观众间的交流。交流互动中,千太郎开了眼界,微妙地感觉到德江的物哀之美,一种温暖的气息在小店里升腾。而千太郎和小吃店老板娘的交流,同样的店面空间,同样的近景景别,但疏离、冷漠,因为这只是老板娘无视他人感受的“独角戏”。

《澄沙之味》的结尾,又一个樱花盛开的春天,千太郎在樱花树下卖铜锣烧,他的腰挺直了,脸上有了淡淡的笑容,他扯开嗓子高声叫卖了。与德江的相遇,他获得一份精神遗产,渐渐拂去颓废之态,这是物哀之美对动物的,成名之前的记录短片中就拍下

拉姆·冯·提尔电影中的女性都是受尽百般苦难和折磨的悲剧人物,所以有评论称拉拢子是灰女症患者,但在我的理解中,这些女性有一部分就是他的化身,中国早期苦情戏中也有“拟女性”的性质,这一点上中西相通。作为一个天生反骨的艺术家的一个抑郁症患者,和主流社会自觉保持一定距离,他天然和处于弱者地位的女性站在同一位置,甚至有的影片中的女性就是带有神经质病态的,比如《白痴》和《反基督者》中失子母亲的失常行为就表现为惊世骇俗的癫狂和乖张。

影片形式上,虽然《黑暗中的舞者》中号称是践行Dogma95艺术规则的电影,手持摄影的晃动和逼近人物都呈现出现实主义风格,但是它自由跳脱的歌舞镜头已经使影片向融合电影转变,呈现出超越现实的表现主义魅力,沉重的现实和飞驰的精神形成鲜明的对比和反差。《狗镇》则完全抛弃了Dogma95规则,而使用了极简的舞台化风格,将文学、哲学、戏剧和电影融为一体,具有高度的假定性和先锋的实验性,令人耳目一新。虽然拉斯·冯·提尔提出Dogma95的初心是标新立异,反对常规的好莱坞商业电影,回归艺术本真,但是实践证明,艺术形式是多样的,严格的规则只会限制艺术的想象力和表达力,只有不断打破规则,才能解放自我、解放艺术。

祖母的豌豆荚,又出现在多年后获国际大奖的《殡之森》中。这种对豆子的执念与感怀,令人心颤。这就是本居宣长在18世纪所宣扬和期待的,日本国民要有一颗“知物哀”的心。河濑直美目前所有创作中,最能体现物哀之美的是《殡之森》,它探讨活着

的意义、生离死别的痛苦。奈良的山野森林几乎就是剧中的一个角色,它不仅是男女主在森林中不停寻找的空间场所,还是叙事中绝大部分空镜头的承担者,是情绪的载体,是当地人死后的去处,是包容和承接男女主所有痛苦的怀抱,是他们可以像小动物一样嬉戏的欢乐场。

同样是物哀审美,河濑直美的摄影或镜头与小津,是枝裕和有所不同。除了长镜头、稳定的固定镜头,她还喜欢手持摄影机拍摄、跟拍、大特写镜头。所以小津、是枝裕和镜头语言的冷静距离感在河濑直美的影片中没有那么强烈,她对自然景物的关照体现了冷静的距离感,但又偏好贴近人物脸部的大特写,反而暴露了她触摸人物和生活的高度欲望。

除了对自然景物的“心之所触、情之所动”,物哀还指向人际关系。日本学者百川敬仁从社会学角度研究物哀美学时(以“同情”“共感”等概念来阐释物哀以及物哀文化消除人情冷漠、促进人们彼此理解融合的目的),认为江户时代的“物哀”是一种“表演式的人际关系”。本片中,德江和千太郎一起做红豆馅儿的过程,就像一种“表演式的人际关系”。德江的操作演示是一场表演,而千太郎在看“戏”,两人的操作互动如同日本能乐中表演者与观众间的交流。交流互动中,千太郎开了眼界,微妙地感觉到德江的物哀之美,一种温暖的气息在小店里升腾。而千太郎和小吃店老板娘的交流,同样的店面空间,同样的近景景别,但疏离、冷漠,因为这只是老板娘无视他人感受的“独角戏”。

《澄沙之味》的结尾,又一个樱花盛开的春天,千太郎在樱花树下卖铜锣烧,他的腰挺直了,脸上有了淡淡的笑容,他扯开嗓子高声叫卖了。与德江的相遇,他获得一份精神遗产,渐渐拂去颓废之态,这是物哀之美对动物的,成名之前的记录短片中就拍下