

第20届上海国际电影节特别报道

“中国电影质量促进年”思考

《2017 中国电影产业报告》出炉,去年观影人次 13.72 亿,但 40 岁以上观众仅占 2.1%,专家指出,作为世界第二票仓——

创新和品质才是“牛鼻子”

■本报首席记者 王彦

市场走向如何,上海国际电影节的金爵论坛是晴雨表。去年,论坛最流行的话题是探讨中国电影的票房上限在哪里;一年后,许多人为正在增速放缓的市场操心。中国电影曾连续 11 年平均涨幅保持在 30%左右,但在 2016 年放缓,年增幅 3.7%。

昨天,《2017 中国电影产业报告》出炉。除了业内周知的年度票房、增长比例等,该报告还有两组数据值得注意:中国电影去年总观影人次达到 13.72 亿,远超 2012 年的 4.66 亿人次,比 2015 年的 12.6 亿人次也有 8.89%的提升。2016 年进口片市场份额增加了 3.87%,全球票房排名前 20 的影片中 18 部引进了国内,说明了中国市场在全球电影产业中举足轻重的地位。2016 年,网络依然是中国电影观众的首要观影途径,占比 61.2%,而在影院观影的为 34.4%,进入影院的 40 岁以上观众仅占 2.1%。简言之,人均看电影的频率增高了,但中老年观众越发远离电影院了。专家们指出,我们的院线票仓确实世界第二,但未来吸引观众坐进影院观影的模式还需

创新和品质来作保。

中国电影界普遍把 2017 年视作“质量促进年”,是我们从电影大国迈向电影强国的必由之路。此时,将两组数据放在供给侧改革的大命题下,有个问题越来越值得业界思考——中国电影市场的增量在哪里,该怎样开发潜在观众?

30 岁以下观众占 75.7%,40 岁以上观众连年缩减

资深电影市场研究专家刘嘉把 2016 年市场放缓视为一种自我优化。在她看来,“放缓并不等同于低谷,相比几乎定型的欧美电影市场,仍在成长中的中国影市至少有三方面的潜力空间”。其一在于人均观影频次,北美观众每年每人观影 3.8 次,中国观众为 1 次;其二在于票价差距,北美平均票价折合人民币 48 元,中国为 33 元。第三点值得中国电影人奋力开拓的领域——中老年市场。

数据显示,2016 年中国电影观众依旧很年轻,最主要集中在 19 至 30 岁,占 75.7%。而且,13 至 15 岁的

观众、16 至 18 岁的观众也同比上涨 1.2%和 5.1%。相对地,40 岁以上观众连年缩减,51 岁及以上观众占比不足 0.3%。尤其是,目前市场里几乎没有能吸引这部分观众走进影院的电影。

报告将 2016 年票房前 90 名的国产电影按口碑、影响力等进行综合排名。结果前 50 位的影片里,只有排第一的《湄公河行动》、13 位的《百鸟朝凤》、27 位的《铁道飞虎》尚能进入中老年观众的视野。其余,基本主打 30 岁以下的年轻人。

中国艺术研究院影视系研究员刘藩就此提出了“全民沉浸式”电影,“那应该是一种关涉到多数人内心、能提供普遍的话题,同时带有娱乐休闲功能的影片。此前,《湄公河行动》就提供了成功的范本”。

观众并未流失,但电影的“必看性”亟待提高

有意思的是,《2017 中国电影产业报告》头一回把网络大电影、各大视频网站的发展数据收入其中。以往这个常常与“自制”“戏谑”“闹着玩儿”相关联的门类,开始登堂入室。

刘藩说,中国电影票房有一部分被分流了,“院线电影由于需要整块时间,所以它们的竞争对手有网剧、网络大电影、美剧、综艺节目、视频直播等,种种视频消费都在与原先抢占‘宅男宅女’的时间”。

颇为巧合,前一天《用工匠精神打造中国电影》的主题论坛上,导演、监制陈可辛分享了一个发现。《七月与安生》在院线共获得了 400 万人次观影,但在视频网站上线后,一周之内,一个平台就有 6000 万的点播量。陈可辛说:“观众还在,只是他们不愿意走进影院了。”

当看电影变为“整块时间消费”,想要留住现有的观众,就得着力提高电影的“必看性”。“必看性”与 IP 大小无关。产业研究报告里有清清楚楚的数字表明:2016 年国产 IP 电影共 86 部,为 2015 年的 3 倍,但每部的平均票房不到 2015 年的三分之一。典型的“粉丝”电影如《爵迹》《夏有乔木雅望天堂》《致青春·原来你还在这里》等,都没有取得理想的票房收益。

无论是否 IP 电影,品质与创新才是真正的“牛鼻子”。



在《山水情》这部融入道家思想的动画短片中,哲学性的思辨色彩,空灵清幽的山水绘画,与中国古乐和、静、清、远的美学原则浑然一体。图为《山水情》剧照。

记忆童年记忆深处的旋律

——20 世纪中国动画电影音乐评述

金 桥

一个世纪之前,伴随着《从墨水瓶里跳出来》《大力水手》等美国短片登陆上海,动画片这种充满奇妙想象的艺 术形式,立刻牢牢吸引了国人好奇的目光,也促使他们产生了制作自己动画影片的强烈愿望。

万氏兄弟在中国早期动画电影发展史中,无疑扮演着至关重要的先驱者角色。早在 1922 年,他们就制作出第一部动画广告片;1926 年上映的《大闹画室》,更是中国首部与真人合成的动画短片。

中国动画于上世纪 30 年代进入有声电影的崭新阶段,在资料、资金、技术极度匮乏的情况下,万氏兄弟历经千百次试验终于解决了声、光、画合成问题,催生出中国第一部有声动画插段。在袁牧之 1935 年编导的音乐喜剧片《都市风光》中,万氏兄弟设计绘制、贺绿汀作曲的“影中影”动画短片,使观众第一次在大银幕上欣赏了国人创作的动画音乐。同一年,中国首部完整有声动画短片《骆驼献舞》也由万氏兄弟制作完成。

在上个世纪 30 年代中华民族危亡之际,诞生不久的动画电影音乐,以独特的表达方式为国人的“生存与解放”大声呐喊,刘雪庵的《满江红》《长城谣》,聂耳的《义勇军进行曲》,贺绿汀的《寒夜衣》等一批进步歌曲,被配上动画在影院中广为传播,显示出电影音乐工作者同仇敌忾的社会责任感与爱国热情。

诞生于孤岛时期的亚洲首部动画长片《铁扇公主》(1941),在中国动画发展史上堪称奇葩。作品运用天马行空的想象力和动画特有的表现手段,将《西游记》中“孙行者三调芭蕉扇”的情节,首度以活动影像的方式呈现于国人眼前,毕业于上海国立音专的陆仲任,探索了音画之间的多重关系,以夸张又妙趣横生的音乐语言,与万氏兄弟一同创造了这部里程碑式的作品。

1957 年,上海美术电影制片厂的建立标志着中国动画电影新纪元的来临。这个动画工厂先后集结了万氏兄弟、特伟、钱家骏等动画艺术家,和吴应炬、金复载等作曲家,凭借不断自省与锐意创新,创造出皮影动画、折纸动画、水墨动画等极具民族韵味的动画风格,不仅塑造出大量令人难忘的艺术形象,也在国际上赢得无数大奖,开创了辉煌一时的动画电影“中国学派”。

在 1957 年-1965 年与 1976 年-1989 年的中国动画电影两个黄金时期,吴应炬和金复载在电影音乐领域专心致志深耕细作,为“中国学派”动画音乐留下了浓墨重彩的乐章。

毕业于中央音乐学院的越南归侨吴应炬,自上世纪 50 年代起在动画音乐领域耕耘近 40 年,为 80 多部各类动画片配乐,在中国动画电影的第一个黄金时期,留下了《小蝌蚪找妈妈》《牧笛》《大闹天宫》《鹿铃》《葫芦兄弟》等众多经典作品。

他为中国首部水墨动画片《小蝌蚪找妈妈》(1960)编配的音乐,配合国画大师齐白石笔墨风格的写意形象,以独具美感古琴和琵琶乐音,营建出超然物外的意境;作于 1963 年的《牧笛》以清新纯朴富于诗意的悠扬旋律,在“润物细无声”中呈现出对远离喧嚣田园生活的向往。

1964 年,吴应炬为中国首部彩色动画长片《大闹天宫》配乐,他运用京剧、昆曲、粤剧等传统戏曲音乐元素,为片中主要人物设计了各自的音乐主题并突出了影片的神话色彩。配合鲜明夸张的人物造型、简练变化的场景设计、章回体的影片结构,半个多世纪前拍摄的这部动画长片,达到了中国动

快 评

俗套情节满坑满谷的《维罗妮卡·波斯》

真相是难以承受之重

柳 青



相关链接

导演小传

法斯宾德,和文德斯、施隆多夫、赫佐格齐名的德国电影四杰之一。受布莱希特影响,23 岁排演戏剧《卡策马赫尔》震动戏剧界,之后转向电影,以处女作长片《爱比死更冷》一鸣惊人。在《恐惧吞噬心灵》《寂寞芳心》《莉莉玛莲》《玛丽亚布劳恩的婚姻》《罗拉》《维罗妮卡·波斯》等作品中,他关注压抑受难的女性,以通俗情节剧的方式批判当时德国社会的种种症结。法斯宾德的创作力惊人,在 14 年的时间里,完成 40 多部电影和《柏林亚历山大广场》《世界旦夕之间》等电视剧作品。37 岁时因药物滥用猝死。

左图:导演法斯宾德曾这样评价《维罗妮卡·波斯》女主角:“我对她有特别温柔的感情,她做了很多愚蠢错误的选择,但我理解她。”

(资料照片)

《维罗妮卡·波斯》这部电影在法斯宾德导演的履历表上地位不一般。1982 年 2 月,影片在柏林影展首映,之后得了金熊奖。法斯宾德虽然早早被公认是那一代的天才导演,不到 30 岁就成了戛纳的常客,圈子里的老人们“忆往昔峥嵘岁月”还会念起他年年在蔚蓝海岸边的小饭馆里喝到烂醉的模样。这个大器早成的“金童”,正经拿到欧洲影展的最高级别大奖,《维罗妮卡·波斯》是头一遭。那年他 37 岁,拍了 14 部电影,产量惊人,似乎无人能及的远大前程就在他的脚下。可是没有“后来”。四个月后,他在剪辑《雾港水手》时的一个晚上,打电话给在巴黎的好朋友,他痛哭流涕,说自己把乱七八糟的药物都扔到了抽水马桶里,要洗心革面。第二天一早,他被发现死在家里,僵硬的手里夹着一支燃尽的香烟,他和电影里的维罗妮卡一样,死于药物滥用。他死前不久曾提起过维罗妮卡·波斯:“我对她有特别温柔的感情,她做了很多愚蠢的错误的是选择,但我理解她。”

电影里的维罗妮卡是个过气女伶,年纪大了,事业完了,婚姻毁了,她酗酒嗑药,只剩余生。有人说这是法斯宾德版《日落大道》,维罗妮卡太容易让人联想诺玛·戴斯蒙,一个活在自己昔日荣光里的女优,她们都在想象的聚光灯下走向覆灭。维罗妮卡抛弃尊严为自己求来一个微不足道的小角色,她复出银幕的最后一点希望毁于

她在片场发作的毒瘾,迟暮巨星怏怏站在摄影机前的场景,复制了《日落大道》的高潮戏份。《日落大道》拍摄于 1950 年,1982 年的《维罗妮卡·波斯》把片子里的年代背景设定在 1955 年前后,诺玛梦想重回米高梅的史诗大片里,维罗妮卡的迷梦是放下在德国的如烟往事,去好莱坞翻开新篇章。法斯宾德在很多细节上,有意无意地纵容观众联想好莱坞,他如愿以偿拍出一部“像极了经典好莱坞的通俗情感剧”。

很多导演觉得,和“庸俗的大多数”划清界限是务必要明确的清白姿态,可是法斯宾德很早就表态,他说:“取悦观众是导演的职业道德。”他的电影直白俗艳,《维罗妮卡·波斯》的梗概是郁郁不得志的体育记者邂逅过气女明星,优柔寡断的男人被“有过失去的女人”吸引,身心沦陷,生活崩塌——这是不入流的地摊小言情剧。电影手法也是浮夸俗气的。一开场,导演借女主角说出:“光和影是电影的全部秘密。”大量仰拍的脸部特写,明暗对比强烈,女主角的造型浮华,她的郊外豪宅像华丽的坟墓,告别派对更是透着醉生梦死的糜烂气息——看起来都是 1930 年代的好莱坞在封闭浪漫主义的情感剧里擅长的那套。

俗套的情节剧满坑满谷,而法斯宾德只有一个,经典和腐朽之间,就是“差了一点”。在粗线条的叙事中,法斯宾德跨出了好莱坞绝对不敢迈过的一道坎:引入严重欠缺魅力的主角。

维罗妮卡邂逅的体育记者,从各方面看都不符合言情剧男主角的必要条件,既不年轻也不好看,能写几行诗,抵不过中年危机的焦虑,并且经济拮据。维罗妮卡则一直在两个极端之间摇摆,时而而在特写镜头下仍然光彩照人,时而暴露歇斯底里的脆弱。没有人能像法斯宾德这样,让观众淹没在卑微猥琐的“深情”中,然而这种黑暗中的短暂相依,其实是荒唐的、没有实现可能的。好莱坞式的言情剧务必会剔除荒诞的因素,哪怕是在《日落大道》中,导演怀尔德必须安排男主角把爱情给了年轻明朗的编剧女孩,而他和年老色衰的诺玛之间,只有羁绊,不谈爱。因为一旦言情和荒诞并置时,就和“致幻”划清了界限。当法斯宾德用好莱坞特有的手段煽动情感的暴风骤雨时,他又时刻在细节设置中制造间离的效果,这让他电影回归了布莱希特的戏剧追求。

最初,法斯宾德就是以布莱希特的门徒自居,从戏剧走向电影,他以极简主义风格创作了早期的几部电影后,好莱坞大师级的导演道格拉斯·瑟克和希区柯克让他看清了电影的另一种打开方式:喜闻乐见的类型电影可以潜藏着社会评论功能。他的电影里存在着两套语言,明面是一段又一段罗曼蒂克的消亡史,他借用取悦观众的假面,偷渡了尖锐的社会批判。

维罗妮卡的原型是德国女星西比尔·施密茨。因为被戈培尔器重,她在



(作者系上海音乐学院副教授)