

第71届戛纳影展今天开幕,未来11天里评委会将评审21部参赛片

今年的金棕榈,能否期待新人和女性的逆袭?

■本报首席记者 柳青

又到一年一度戛纳影展举办的时节,今天,第71届戛纳影展开幕,未来的11天里,女演员凯特·布兰切特领衔的评委会,将从主竞赛单元的21部参赛片里选出今年的金棕榈奖。但比起一期一会的奖项归属,影展被更多老生常谈却从未解决的问题包围着:影展的核心导演群中能不能有新鲜血液的加入?女性电影人能否争取到和男性同行平等的机会和权利?在和以Netflix为代表的的新生制作力量博弈的拉锯战中,影展是否因为保守的思路而正在丧失它的力量?

精神层面的追本溯源,比例行公事的周年纪念更重要

对于戛纳影展而言,今年是个特殊的年份,意义甚至可能大于去年的“70周年大寿”。1968年5月,戛纳影展在“严肃无趣”的氛围中开幕,日程过半时,法国电影界人士决定联合罢工,中止影展以呼应巴黎的罢工风暴。5月19日的下午,影展官方发布迫于来自导演、评委和各方的压力,声明取消当年的竞赛。当时,机场和火车站都已经瘫痪,滞留戛纳的电影人们在小酒馆里打发着时间,想方设法要搞到一辆小汽车离开蓝色海岸。50年过去了,那次臭名昭著的影展留下诸多闹剧般的回忆,也成了戛纳发展历程中的转折点。1969年,影展改组后重新开张,在主竞赛单元之外增设由法国导演协会主办的“导演双周”单元。也正是经历了1968年的波折,戛纳影展迎来了新时光,一批尖锐的影片通过这个平台影响了年轻的影人,英国导演林赛·安德森等的《如果》虚构了一所教会学校的学生们用笔反抗虚伪腐朽的教育制度,这首带着挑衅色彩和批判意识的“青春之歌”,在1969年的戛纳影展获得了金棕榈大奖,大致可以看作影展对一年前那场短暂而激烈的怀念和回应。这就不奇怪,今年戛纳影展被默认为是“大年”——50年过去了,那个曾回过年轻人渴望的戛纳影展,那个一夕之间甩开柏林和威尼斯影展、践行多元文化包容性的戛纳影展,还在么?回忆峥嵘岁月,精神层面的追本溯源,远比例行公事的周年纪念更重要。

“老男孩俱乐部”是戛纳影展的结构性难题

今年主竞赛单元公布时,尽管戛纳



开幕片伊朗导演阿斯哈·法哈迪的《人尽皆知》剧照。

纳影展艺术总监弗里茨强调“这是有新生力量加入的一年”,但新面孔在常客的阵容里仍显弱势,艺术总监“求新求变”的意图只能带来微调,顽固的“老男孩俱乐部”成了当下戛纳影展的结构性难题。开幕片是伊朗导演阿斯哈·法哈迪的《人尽皆知》,法哈迪自2011年以《一次别离》获得柏林影展金熊奖后,《过往》《推销员》和《人尽皆知》接连三部作品入围戛纳主竞赛单元。美国导演派克·李和哈萨克斯特导演谢尔盖·德瓦茨沃伊被认为是影展“久别重逢”的故人。斯派克·李上一次在戛纳露面,是16年前参与联合拍摄拼盘电影《十分钟年华老去》,他的新片《黑色党徒》是和去年奥斯卡热门影片《逃出绝命镇》的导演合作,聚焦一段黑人警探底底3K党的真实往事。中国导演贾樟柯和韩国导演李沧东则被认为是亚洲电影最具代表性的人物。贾樟柯和戛纳的渊源能追溯到16年前《任逍遥》入围主竞赛单元。2008年之后,他的每一部作品都入围了戛纳影展,这次的《江湖儿女》几乎在开拍之初就张榜地预订了一个戛纳的席位。尽管远不及朴赞郁和奉俊昊活跃,但在欧洲影坛和知识界,李沧东被认为是韩国电影中心骨髓的存在,他以《密阳》和《诗》两度入围戛纳主竞赛单元,其中《诗》获得2010年

戛纳影展最佳编剧奖,时隔8年完成的新片《燃烧》会受到特别期待也就不足为奇。以《冬眠》获得金棕榈奖的土耳其导演锡兰,他的新片《野梨树》入围在圈内人看来纯属“不成问题的问题”。至于屡屡扬言要退休、又屡屡出手新片的戈达尔,他老人家之于戛纳是近乎吉祥物了。有必要承认,这个入围名单确实有意识地限制了“老男孩”的名额,全部21部竞赛片里有10位导演的作品是首次入围戛纳主竞赛单元,接近1比1的新老比例在近年里实属少见。其中,埃及导演舒基的《审判日》是他的第一部长片,此前他仅完成过两部短片。

何不让“她”的表达来打破“他”的垄断?

比起新人得到的机会,女人的奋斗更艰难。今年的主竞赛评委会由5女4男组成,男女比例基本持平,而主竞赛单元的男女比例是18:3,21部影片中仅有3部由女性导演:意大利导演爱丽丝·洛尔瓦彻的《幸福的拉扎罗》,黎巴嫩导演纳迪·纳巴基的《迦百农》和法国导演伊娃·于颂的《太阳之女》。当戛纳组委会质疑“对正在兴起的女性平权运动格外冷漠”时,弗里茨的“辩解”未

尝不是部分的真相:因为女性导演在行业中处于绝对的弱势,女性创作者在戛纳的缺席和稀缺在一定程度上是影展被动承受的后果——能争取到创作机会的女性太有限了,能被看见的选项就更有。一个影展的选片思路和审美准则不可能是一成不变的。50年前,这个影展可以引入激进的青春之声打破“沉闷无趣”的氛围,50年后,何尝不能让“她”的表达和审美判断来打破“他”的垄断?当然,电影界的男女平权是一场漫长的持久战,不可能幻想一夜之间女性导演迎来“同工同酬同样产能”的行业格局,而争取更合理的行业环境的第一步,是正视既往女性创作者被压抑、被埋没的成就。就这一点而言,今年的戛纳影展做出了一些让人欣慰的决定,例如在“戛纳经典”这个单元,反映关于爱丽丝·居伊的纪录片,这位法国女子是第一位女性导演,一生执导了近300部影片,在默片时代,她是法国高蒙公司的顶梁柱,但在男性书写的电影史里,她长久地被低估了。也许,重新发现每一位被低估的女性电影人,是让戛纳影展和整个电影工业“扭转”的契机。

海外观察

泰坦尼克号上中国幸存者的经历为何无人知晓

纪录片《六人》还原世纪真相

泰坦尼克号上有六名中国幸存者,你知道吗?近日,《华盛顿邮报》《赫芬顿邮报》等多家外媒报道了英国导演亚瑟·琼斯和史蒂芬·施万科特拍摄的纪录片《六人》,中国幸存者蒙受的百年冤屈,终于昭雪于天下。1912年4月15日凌晨,号称“永不沉没”的泰坦尼克号在首次航行中撞上冰山,仅有700多名乘客逃上救生艇,1500多人遇难。唯一一艘返回搜救的救生艇,在触目惊心的绝望中发现了一名中国男子——他还活着,奄奄一息地趴在一块木板上。这名男子就是泰坦尼克号上幸存的六名中国人之一。脱险之后,这些中国幸存者被美国禁止入境,被媒体肆意污蔑羞辱,甚至从泰坦尼克号的历史中被“抹去”。20世纪中国人在西方面对的敌意,如今很难想象。

三等舱上的锅炉工,八人合用一张船票

导演琼斯说,两三年前他从研究海洋历史的朋友处得知,有八个中国人登上了泰坦尼克号,其中六人幸免于难。“700多名幸存者都有记录,人们都知道他们的故事。只有六名中国人,无人知晓他们的姓名、家人,他们为什么消失了?”琼斯开始搜寻资料,他和同伴建立了一个网站,希望找到更多线索。而联系上的一些幸存者后人,他们都渴望为先辈正名。调查显示,泰坦尼克号上的中国人是来自香港的船员。当时船务公司都喜欢招中国人,他们每天工作时长长达15小时,薪水却极为低廉,甚至仅为白人船员的五分之一。

1912年4月,八名中国人用一张集体票登上了泰坦尼克号,计划从英国南安普敦前往美国纽约。他们的登记名分别为:FangLang, LeeBing, AliLam, ChangChip, ChongFoo, LeeLing, LingLee和LenLam,其中年龄最小的24岁,最大的37岁。八人住在三等舱当锅炉工,来泰坦尼克号是为了养家糊口。施万科特说,“当时英国煤炭行业正在罢工,他们中有几个就被借调到泰坦尼克号上。”

“像他这样的人我愿意再救上六次”

撞上冰山后,五名中国人齐心协力将甲板上一艘破了的救生艇,在小船沉没前推上了救生艇;另一人落水后侥幸获救。卡梅隆的电影《泰坦尼克号》中,曾拍摄过幸存者FangLang的逃生经过:他将自己绑上一块木板,漂浮于海上。在电影正式上映前,这段内容被删去了。因为在纪录片《六人》问世前,中国幸存者一直背负骂名。8人中幸存6人的高生存率,让西方媒体杜撰了不少他们“不守规矩”的故事:或称6人伪装成女性,混在女人堆里上了救生艇;或称他们趁船上一片混乱时,偷摸

着抢先挤了出去。1912年4月19日《布鲁克林日报》的不实报道,还用抹黑中国幸存者反衬英美水手的“英勇”。“泰坦尼克号的一艘救生艇底部,找到了两具尸体和八个活着的中国人。……他们在遇险的第一时间就涌上了救生艇,然后被后来进入的妇女踩踏,有两人被踩死了。”“当年所有关于中国幸存者的新闻,潜台词都是他们没有资格在救生艇上获得席位。”施万科特总结。FangLang也险些遇难,当时救生艇的长官以为他是日本人不愿搭救,在其他乘客的强烈反对下,长官才同意把船划到他身边。而他苏醒后,看见水手们都累得不动了桨,却主动拿桨划起来。救生艇长官事后颇觉惭愧:“如果还有机会搜救的话,像他这样的人我愿意再救六次。”

泰坦尼克号不是他们生命中最大的劫难。艰难获救后,其他幸存者都被允许绕道筛查,直接到纽约接受医疗援助、治疗创伤,唯独中国幸存者无权享受同等待遇。由于美国臭名昭著的《排华法案》,六人在失去朋友后,在埃利斯岛遭到隔夜拘留,并被要求在24小时之内离开美国。第二天一早,他们坐船前往加勒比地区,从此失去了辩解的机会。幸存者FangLang的儿子TomFong现居美国威斯康辛州。他表示,父亲从未对他谈起这段经历。另一位幸存者的外孙得知祖辈在泰坦尼克号上的经历,也非常意外。有人利用了六人的沉默。登陆美国后,泰坦尼克号的主人伊斯梅在纽约接受询问时,舆论普遍指责他没有准备足够的救生艇,导致事故死伤惨重。伊斯梅便将责任推到中国幸存者身上,批评他们“偷走”了英美绅士让给妇女儿童逃生机会。

而纪录片提供的证据表明,当时中国人是和和其他乘客一起,在顶层甲板的妇女儿童乘救生艇离开后,才从上锁的闸门中被放出,自寻生路。琼斯研究后发现,根本没有这六人为生存而作恶的史料,他们在沉船时还帮助了其他人。

2017年,《六人》在展映时获得了法国阳光纪录片电影节最佳亚洲项目奖。

“最重要的是赋予中国幸存者应得的历史位置。”施万科特认为,“他们不是懦夫,也并非以牺牲其他遇难者生命为代价活下来的……他们的故事展现的其实是勇气与机智。”

该纪录片还为研究20世纪中国侨民的经历提供了独特的切入角度。施万科特表示,“泰坦尼克号不一定是他们生命中最大的劫难,只是一个坎的一个片段。”据悉,《六人》最快明年将上映,已有电影公司表示愿意帮助影片在院线上映。

(吴钰译)

快评

最后那封家书,公益广告都比它朴实

——评刘若英执导的电影《后来的我们》

罗萌

《后来的我们》向《甜蜜蜜》致敬的意味很明显。除了都是“漂族”主题外,细节上也有呼应。比如,影片中都存在“彩色”和“黑白”两个空间;比如“成片”,在《后来的我们》里,是北漂“咸鱼”(loser,意为屡屡失败的人)们的精神慰藉,而当年漂派张曼玉也花钱租“成片”,用来犒劳帮自己送外卖的港澳黎明。还有,周冬雨和井柏然发生了第一次,然后她跑走了,电话里对他说:“那还能当朋友吗?”而在一种相似的情境中,张曼玉对黎明说:“友谊万岁。”

这两部电影,要处理类似的问题:如何让爱情“友情化”。可是,“还能当朋友吗”和“友谊万岁”,是属性不同的表达:后一句有点英雄气概,用“友情”加持“爱情”的意思,前一句,却包含了恐惧,还有急于撇清的焦虑感。爱情之所以需要变成友情,因为它是意外,违背了“漂族”原则,“我来这里的目的不是你”。应该说,“漂族”电影往往拥有相对现实的叙事起点。鉴于主人公们首先要解决的永远是生存问题。如果比较《后来的我们》和《甜蜜蜜》,前者恐怕还要更“现实”一点。编剧又导的刘若英显然深谙“穷”则生变的道理,黎明张曼玉没赶上的“人民内部矛盾”,井柏然周冬雨都赶上了。另外,张曼玉很少明确表示自己“要什么”,而周冬雨的愿望清单始终清晰无误:“一定会发达!”“买个房子!”“嫁给北京人!”“找个公务员!”

可是,电影后半段,井柏然发达了,要求父亲和周冬雨搬进他新买的大房子,父亲不答应,周冬雨也不乐意,井柏然大吼:“我就不明白了!”



电影《后来的我们》海报。

我隔壁的男同学也不明白了,怯怯问女友:“她为啥不肯住啊?”不怪男同学神经粗,要怪只能怪,周冬雨变化快,从一个抗跌打、图实惠、不啰嗦的打工妹,突然变身成说不清、也不愿意说清自己要什么的文艺女青年。在文艺女青年周冬雨眼中,此时的井柏然,俨然沦为一个庸俗粗莽、用金钱敷衍情感的油腻男人。

同文艺女青年周冬雨站在一起的,自然是文艺女中年刘若英。再进一步,不难发现,《后来的我们》里的“现实”,看似作为故事的起点和前提,但始终没有得到真正意义上的认可和肯定。以至于直到影片末尾,我们都无从弄清周冬雨的现实生活处境;但多半是不如意的,因为两人各自流下了委屈和心疼的泪水。换句话说,“现实”在电影里主要发挥迫害

功能,是电影里的“反派”。“反派”具体化为不同的人角色,比如,跟周冬雨谈恋爱的女公务员和国企职员,他们除了不敢违背母亲和隐瞒婚姻状况之外,首先在外形上具有“反文艺”的特点:矮胖。大银幕上,颜值即正义,当戴着汉奸头的矮胖公务员和井柏然站在一起,谁是陈佩斯谁是朱时茂,实在太分明。

“反派”特征同样出现在井柏然后来娶的妻子身上。井柏然的妻子戏份有限,除了在老家火车站台上露了个脸外,基本上以画外音的形式存在的。第一次,是男女主人公在临时安排的宾馆房间里叙旧时,电话打来,妻子质问丈夫为什么不回家帮她分担家务;第二次,井柏然在做菜,妻子急躁的声音传来:“我们儿子能不能上个好幼儿园,就看你了!”、安安心地为她贴上“庸俗”标签。让人不禁对照

《甜蜜蜜》里同样可以成为“反派”的人物:张曼玉一度依靠的老男人曾志伟,更矮更胖,但事实上,在电影里,他的可爱可靠程度可以跟黎明抗衡。相较之下,《后来的我们》的男女主人公,仿佛必须活在彼此为对方吹起来的玻璃泡里,否则就会受到玷污。可以说,导演刘若英试图呈现的现实主义,基本是虚晃一枪;而男女主人公对“外面的世界”的渴望,从一开始,就悖论式地包含了对它的无端藐视。

那么问题来了,这个电影该如何收尾呢?显然,导演没把两人的终点设置在同一水平线上,而是让男主“高于”女主。这个也是一开头就交代了的:若干年后,因为航班取消,两人在机场相见,但需要排在不同的队列里——一个是商务舱,一个是经济舱。也就是说,这个时候,井柏然对于周冬雨来说,已经是“另一个世界”了。那么怎么办呢?我们发现,刘若英最终采取了敷衍但又不失聪明的做法,那就是,让真正意义上的结尾在虚拟时空发生,而不是现实世界;井柏然根据两人故事设计的游戏里,伊恩找到了凯莉,和她一起回家了,于是,世界又变回了彩色。

所谓的“家”,是两人共同的老家,那个地方叫“故乡”,遥远的故乡。在故乡待了一辈子的井柏然父亲,由田壮壮饰演。作为演员的田壮壮,是《后来的我们》最大的说服力所在,尽管他也必须寄居在刘若英的文艺腔里;最后安排他念的那封家书,公益广告都比它朴实。只能说,刘若英导演,您还是再模仿模仿张艺嘉吧。

(作者系华东师范大学国际汉语文化学院讲师)

快评

上溯远古传统,下求当代新意

——评跨界融合创新交响民族器乐剧《笛韵天籁》

彭晔瑜

“跨界融合”似乎已成为当下传统音乐创作和民族音乐演出的新热潮,无论是在民族器乐还是在戏曲曲艺领域,大量的音乐家都在近几年不断地进行跨界实践。日前,交响民族器乐剧《笛韵天籁》在美琪大戏院上演,以“笛”为主题,并涉及多个领域的跨界,极具新意。由舒亚担任音乐总监、唐俊乔担任制作人与领衔主演、代晓蓉担任视觉总监、徐璞担任编剧和导演的原创阵容堪称豪华。“民族器乐剧”实则是从2017年由中央民族乐团创作的《玄奘西行》中诞生的新的体裁种类,将原本音乐会式民族器乐作品以戏剧叙事线索进行贯穿。而《笛韵天籁》对于“民族器乐剧”的理解显然更进一步。《笛韵天籁》根据戏剧内容分为四个章节,第一、二章主要以笛韵为核心,围绕笛韵在原始社会中非音乐功用再到“伶伦作律”的传说,由唐俊乔饰演的神笛作为核心人物,展现笛音工具到乐器的转变。第三、四章则与前两章在戏剧背景上较大的时间间隔,主要描绘笛音在文人社会中隐喻的一种品格与文化。虽然戏剧发展连贯性不甚强,戏剧推动力仍有欠缺,但始终围绕笛韵到竹笛,不仅是材质上的变化,更是由器到乐,其声音中文化蕴藏的演变这一主题。

音乐上四个章节各有偏重。在第一章节中,由于其故事背景为原始社会,因此这一章节中的笛音常常是不成曲调的吹奏,并配合先秦《弹歌》中反映原始社会狩猎生活的“断竹、续竹、飞土、逐实”作为唱词,戏剧的推动力基本来源于交响乐队的演奏。第二

章中,即便是感化先民的乐所吹奏的笛音,也是由十分简单、朴素的五声性旋律所构成,其曲调也代表着与大自然的紧密关联。第三章中,则引入了昆曲唱腔与笛音的结合,因此竹笛与笛音的旋律也主要来自于昆曲曲牌,尤其以曲牌《皂罗袍》为主要素材,除了交响乐队,还引入了笛笙、箏、阮以及合唱作为伴奏,这一章节在音乐形式和风格上最为多样,也体现出作曲家对于戏曲音乐器乐化的创作意图。第四章,则根据郭文景2010年为三只竹笛而作的《竹枝词》重新编配而来,《竹枝词》这部作品音乐内涵上主要表达竹之高尚品格,而在技法上,则是对于竹笛音域以及重奏音乐的多重探索。在《笛韵天籁》中,《竹枝词》原曲的三只竹笛被扩展为三组竹笛,配合交响乐队,在意境上更为恢弘,但也因而损失了原曲中一些精巧的对话呈现。所有演奏者身着绿色的服装,显然是对竹林这一意象的构建,而竹笛乐队的多重奏在最后一幕中也以热烈而壮阔的音响音色,指向创作团队对于“天籁”二字的理解。

《笛韵天籁》试图深度挖掘“竹笛”这一乐器背后所蕴藏的人文精神与文化内涵,以前所未有的崭新形式,呈现出上管人基于传统音乐元素和传统文化精神对民族器乐跨界融合的全新诠释。传统音乐跨界融合在如今已成为热潮,这样的新作在上海之春首演也最适合不过,它开创了以一个乐器为核心的民族器乐剧之先河,其影响不言而喻,我们期待更多传统音乐跨界融合的优秀作品不断呈现。

(作者系青年乐评人)