

戛纳影展 5 月 28 日闭幕,尽管电影本身的话题热度不减,却也有电影人直言——

戛纳 70 周年,被淡忘的庆典

本报首席记者 柳青

戛纳影展 70 周年“大庆”，几乎成为一场被淡忘的庆典。有过来人“忆往昔峥嵘岁月”，回顾 10 年前，影展 60 周年的风光荣华恍如隔世。没有任何确凿的证据显示，今年竞赛单元的影片质量全线溃败，19 部影片中，大半作品胜过影院里大部分快消品式的爆米花商业片。影展不复 10 年前的强势风光，并非因为导演们创作能力萎缩，只是和电影有关的外部环境彻底地变了。在这个社交媒体发达、电影制作和发行方式变革、信息渠道畅通以至于资讯无孔不入的时代，戛纳影展昔日无法撼动的垄断地位，很可能没有意义了。

——编者的话

当技术的风暴撼动影院的大门，戛纳影展仍在维持电影业里老派的一面：老派的制作、放映、评论等方方面面的崇高感。纵然影展在从业者的小世界里维持着“仪式感”，对于看热闹的观众而言，它的“神秘”光环正在褪去。

都说今年戛纳影展遭遇“小年”，颁奖礼过分平静，没有掀起波澜，甚至没有嘘声，想象中本该烈火烹油的 70 周年“大庆”，结果几乎成为一场被淡忘的庆典。不免有过来人“忆往昔峥嵘岁月”，回顾 10 年前，影展 60 周年的风光荣华恍如隔世。

当真要把相隔 10 年的两届影展平行对比，它们并没有太多不同。今年戛纳影展公布竞赛单元片单时，虽然主竞赛单元 19 部入围影片在数量上略显“单薄”（这个数字一般为 22-23），但哈内克、托德·海恩斯、洪尚秀、萨金塞夫、索菲亚·科波拉……这一串“功成名就”的名字制造了振奋人心的效果。一如 10 年前，主竞赛单元公布时，王家卫、李沧东、科恩兄弟、范·桑特、昆汀·塔伦蒂诺、索科洛夫……这些自带光环的名字制造了最初的骚动。10 年前的那届影展，开始于“事先张扬的大师云集”，落幕时，得到金棕榈的是首次进入主竞赛单元的罗马尼亚新人导演蒙古，《四月三周两天》是他的第二部长片。今年也是这样，很多人怀揣着对哈内克、萨金塞夫的满满期望前往法国南方的沿海小城，最终金棕榈奖被颁给瑞典导演奥斯特伦德的《广场》，这是他的第三部长片，2014 年他曾因为《游客》入围戛纳影展一种关注单元。如果孤立地看待戛纳影展主竞赛单元的运转，时间几乎没有在它身上投下深刻的痕迹，它拥有相对固定的导演群，依靠创作能力“待机时长”强悍的老导演维持声望，也适时地在标志性的年份里挑选新的代言人，假以时日，新锐成老将，就像过去的 10 年间，萨金塞夫和蒙古都从“拭目以待的新人”变成“欧洲电影的中流砥柱”。

没有任何确凿的证据显示，今年竞赛单元的影片质量全线溃败，事实上，19 部影片中，大半以上还是值得一看、值得谈论的电影，胜过影院里大部分快消品式的爆米花商业片。影展不复 10 年前的强势风光，并非因为导演们创作能力萎缩，只是和电影有关的外部环境彻底地变了。在这个社交媒体发达、电影制作和发行方式变革、信息渠道畅通以至于资讯无孔不入的时代，戛纳影展昔日无法撼动的垄断地位，很可能没有意义了。

就业界地位而言，虽有“欧洲三大影展”之说，其实柏林和威尼斯的影展无法抗衡戛纳。因为每一年最重要的影片发布和版权交易，发生在戛纳，这个平台成为好莱坞大片厂和欧洲一线发行公司的必争之地，不仅是“欧洲—美国”之间庞大电影市场交易的刚性需求，更因为，一部电影必须争取在戛纳露面，才有可能争取最有效的曝光率和传播效应——在社交媒体深入日常生活之前，电影制作方和观众之间信息严重不对等，在那样的大环境下，戛纳影展是特权之地。

戛纳森严的等级制度，也诞生于电影界的这种“前现代”语境：拒绝普通观众，绝不对外售票，把影评人、记者和版权交易买家按照资历、年限、影响力，分成三六九等。这套等级制度的潜台词意味着，电影的制作和评论都有一道极高的门槛，是对精英文化的捍卫，垄断

了话语权的群体，人为制造了影展的“神圣感”。

然而电影毕竟只是一种表达的方式，它的本质是媒介。技术变革带来媒介形态的变化——社交媒体改变了电影制作方、创作者、明星和观众之间的距离，网络平台改变了电影发行、宣传和推广的方式，数字技术极大地降低了电影入行的门槛，红毯成为可以用金钱置换的秀场，庞杂的信息如野草蔓延……影展纵然在从业者的小世界里维持着某种“仪式感”，而对于看热闹的观众而言，它的“神秘”“神圣”的光环都在褪去。

在变化的潮流中做一座孤岛是不可能的，戛纳的策展和选片策略在变与不变之间摇摆。它迟疑地接受了 VR 作品的特别放映，但是，组委会又用心良苦地把伊纳里图导演的 VR 作品《肉与沙》的放映安排在远离电影宫的一处海滩偏僻之地。它接洽互联网公司 Netflix 制作的两部电影——《玉子》和《迈耶罗维茨的故事》进入主竞赛单元，而评审团主席阿尔莫多瓦言出必行地没有把任何奖项颁给“因为会直接在网络平台播放而不进入法国院线的电影”，即便奉俊昊导演的《玉子》技艺娴熟地在类型片的外壳里注入一种韩国社会结构的反思。这是阿尔莫多瓦导演个人的审美选择，还是他为组委会代言，都不重要了，发生在影展组委会、法国放映协会和 Netflix 之间的风波和口水仗，真相是新旧利益群体之间的冲突，电影本身的质量和创作者的声音反倒被忽略。

如果不惮以最大的善意揣测，当技术的风暴撼动影院的大门，戛纳影展也许仍在维持电影业里老派的一面：老派的制作、放映、评论等方方面面的崇高感。就像主竞赛单元里的那部法国电影《敬畏》，导演饱含深情地回望了 1968 年的戛纳影展，还找来法国最文艺帅气的男演员路易·加莱尔演盛年时的戈达尔。戈达尔的回应就有意思了，他听说了这电影的内容后，事不关己地说了句：“一个愚不可及的决定。”

以局外人的眼光来看，戛纳影展是一个社交场合，不过它的意义恰恰在于此。瑞典导演奥斯特伦德接受金棕榈奖时，在领奖台上语无伦次，他有理由激动，这个金棕榈奖不足以判决他的作品质量，那要交给时间才可靠，但这个奖意味着他进入了电影圈的最高级社交圈——一个能和好莱坞核心圈平起平坐又保持着若即若离关系的名利场。

所以，戛纳影展在 70 岁上度过一个过分平淡的庆典，其实也不是那么要紧，它要维系的，从来都不是泛泛的观众，而是类似于当年英国文学界“布鲁姆斯伯里”那样的圈子。年复一年，好莱坞的电影人会赶在蔚蓝海岸最美好的季节，倾巢而出；年复一年，老牌强悍的欧洲发行公司瓜分着主竞赛单元的名额。

“戛纳”自始至终，只是属于从业者的大悲大喜。



左上,《牡丹花下》,导演:索菲亚·科波拉
右上,《快乐结局》,导演:迈克尔·哈内克
左下,《双面情人》,导演:弗朗索瓦·欧容
右下,《伊斯梅尔的幽灵》,导演:德斯普里钦
皆为资料剧照



辣评

看电影若只陶醉于“知识”，便失去了真正的电影享受

—— 在戛纳被热议的那些电影背后的事

山鲁佐德

必须借助一部或多部“经典之作”，才能实现对一部电影的转述，这其实暴露了一些电影评论语汇的模糊和无能，无法精确地描述观看对象，因为真正的“欣赏”并未实现，这套表达如同病毒感染病患之间的交流，它的有效性只存在于感染者的圈子里。

给电影排座次这种事，实在是太主观了。别的不赘述，只看《电影手册》杂志和戛纳影展评审团与组委会的互动角力，戏就够足。双方立场一致时，《电影手册》年末的“年度十佳”就是对戛纳选择的二度加冕，“凡是戛纳认可的，我们都要鼓吹。”这这些年双方分歧渐多，互相拆台起来很是任性。2014 年，法国导演杜蒙的《小孩子》落选主竞赛单元，他恼羞成怒，冲进影展艺术总监弗里茂的办公室打了一架，双方斯文扫地，到了年底，《电影手册》的编辑们给了杜蒙一个爱与暖的拥抱，把《小孩子》列为当年十佳第一。去年，《电影手册》评出的年度十佳分外热闹，《托尼·厄德曼》《保持站立》《卡罗尔》《胡里叶塔》《霓虹恶魔》《水瓶座》《她》和《玛·鲁特》组成的这张名单，可以一句话概括：“凡是戛纳评委会喜欢的，我们都要维护。”以权威专业的名义，行的是抢夺审美话语权的恶战。

在各类影展行走多年的影评圈“老司机”们，以及见惯电影界大风大浪的制片人和导演，私底公认，“能够在戛纳影展得奖、尤其得金棕榈奖的，只不过意味着在评选进行中，这些电影是‘评委们都不讨厌的’。”这是一个最大公约数的概念。我们不需要怀疑，戛纳影展确实是一个看电影的好场合，如果有充裕的时间和体力，奔波于主竞赛、一种关注、导演双周和特别放映等多个单元之间，一定能看到不少有趣的电影。但这不是一个评估电影的好场合，影评人挥斥方遒，在催眠式的集体狂热中，忙碌、疲劳和焦虑，都会极大地妨碍人们对一部电影的真实感受。戛纳影展的“权威”，一大半建立于《银革》杂志的场刊评分和各路影评人的文章。

在戛纳，最吊诡的现象莫过于，一个以大师和巨匠为荣的影展，却总是为了电影技艺之外的话题和姿态而喧嚣骚动，一个号称“以手工艺对抗市场媚俗”的影展，却甚少有人能在连轴转的看片和社交应酬中，沉静地感受并思考“技艺”这回事。

来看今年哈内克、萨金塞夫、洪尚秀这些导演得到的评价。影展开幕前，渴望传奇的八卦群众们猜度哈内克能不能前无古人地第三次拿下金棕榈奖。而他的新片《快乐结局》放映后，特立独行的评论指责“这位功成名就的长者只是重复自己。”诚然，哈内克过往过电影中熟悉的元素在《快乐结局》中悉数出现：中产家庭的内部解体，代际之间的仇恨和报复，隐藏在家族帷幕深处的罪恶，细密的恐惧如同七零八落的拼图。极端地说，哈内克在过去的 30 年里，反复拍摄着以上的内容。但我们欣赏他的电影，不单纯是为了“拍什么”，而是他怎样精确地刻画“人”以及个体所深陷的伦理结构，他电影中充满戏剧张力的长镜头、了无痕迹的剪辑点、透明的镜头语言——一个导演在内容和形式之间力求取得的合适的平衡，是永远值得琢磨的艺术。

在每一年的戛纳影展“进行时”，各种评论的傲慢和偏见总让人惊诧，“语不惊人死不休”的背后，充斥着自以为是的浮躁。今年，索菲亚·科波拉因为新片《牡丹花下》成为戛纳影展历史上第一个获得“最佳女演员奖”的女性。本来是件值得女性电影工作者振奋的好事，万万没想到，评委会显得底气不足、多此一举地强调：“这样的结果并非出于性别政治的考虑。”高标准严要求的影评人议论《牡丹花下》“像是一个矫情做作的女高中生，美则美矣，其蠢无

比”，这套炫耀智商优越感的言论，糟糕地充满性别攻击的恶意。《牡丹花下》究竟在科波拉的作品序列中占据什么样的地位，这是一个值得另外展开的话题，串联起这位女导演至今的几部重要作品，《牡丹花下》《珠光宝气》《在某处》《绝代艳后》汇成欧洲影展中一股少见的清流。科波拉迷恋的低调、奢华、有着少女轻盈感的影像，妨碍了她得到应有的重视。批判她“抽离了历史的深度和厚重”，就像 20 世纪初的蹇腾文学评论家指责美国作家亨利·詹姆斯“到了欧洲只会和阔太太聊天”，暴露评论者审美能力的不足。“世事洞明”“人情练达”这类庸俗的定语不足以形容科波拉电影里的妙处，这类作品的迷人在于，创作者清醒地意识到，自己的敏锐和善感不能改造这个世界分毫，她只是着迷于时间流转中的“人与人之谜”，愿意用特定的艺术形式去探测、解析并再现人际关系中的每一点细微的触动，在这个过程中，她优雅地展开了电影可以拥有的各种趣味。

贡布里希在《艺术的故事》开篇提到，“一如半解”是欣赏艺术的陷阱，因为难以抵抗“行家”的诱惑，一些自命不凡的评论者每看到一部作品，本能地会搜肠刮肚去寻找合适的标签和类比对象，他们陶醉于知识，失去了真正的艺术享受。贡布里希在美术界观察到的这类怪异乱象，如今弥漫在影评的表达中。

俄罗斯导演萨金塞夫在最初的作品《回归》和《为爱放逐》中，把家庭伦理剧安置在神话色彩的框架中，自从《伊莲娜》之后，他在《利维坦》和新片《无爱可诉》中，都是从内部分崩的家庭入手，思考渗透在俄罗斯社会结构中的问题。然而《无爱可诉》在今年影

展期间被形容成“糅合安东尼奥尼《奇遇》的情节、塔可夫斯基《镜子》和《潜行者》的镜语、锡兰《冬眠》的室内戏形式”，这一摆定语把影片形容成一个东拼西凑的怪胎。英国导演林恩·拉姆塞的《你从未在此》也没能幸免，一个女性导演拍摄一段在暴力和恐怖泥淖中徒劳的自我救赎，用了大胆利落的简省叙事，恐惧像隐藏在迷雾中的怪兽，可怕的真相从未正面出现。结果，这部作品被定义成“我们这个时代的《出租车司机》”。得到金棕榈奖的《广场》，高潮戏份是一顿上流社会的饭局，于是它被顺理成章地类比成“布努艾尔《资产阶级审慎魅力》的当代暴力版”。

这类表达让人丧气。必须借助一部或多部“经典之作”，才能实现对一部电影的转述，这其实暴露了评论语汇的模糊和无能，无法精确地描述观看对象，因为真正的“欣赏”并未实现，这套表达如同病毒感染病患之间的交流，它的有效性只存在于感染者的圈子里。

在这个意义上，阿涅斯·瓦尔达的新片《脸庞，村庄》是今年戛纳影展最温暖的收获——它对于电影创作者和评论者的启发都是巨大的。89 岁的瓦尔达坐着一辆小卡车，途经大山大海，驶入村庄深处，驶向海阔天空。看起来她只是随性地拍摄沿途邂逅的脸庞和风景，但随着旅程逐渐清晰展现的是一部电影的形成，是电影致幻魔法背后的秘密，但这个“老少女”在揭示艺术“技艺”真相的同时，让我们感受着技艺的美好和魔力。瓦尔达开放、宽容和绝不说教，她让我们相信，无论创作作品还是欣赏作品，最重要的永远是真诚。深入电影的探索 and 发现，远比抛出一堆概念要困难，但这种探险的收获却也丰茂美好，不可预料。