

# 国际电影节获奖片，进影院为啥不灵了



□倪自放

最近一周电影市场的热点话题，都与国际影展获奖影片有关。舒淇电影导演首作、第30届釜山国际电影节最佳导演奖影片《女孩》11月1日上映，上映一周票房只有350万元。为辛芷蕾赢得第82届威尼斯国际电影节最佳女主角奖的《日掛中天》获得了16%的排片，票房却只占市场的14%，显示着影片虽被评“奉献了华语片最极致表演”，但观众并没有太买账。此外，为黄晓明赢得上海国际电影节最佳男主角奖的电影《阳光俱乐部》至11月7日上映两周，票房不足600万元。曾入围第25届上海国际电影节主竞赛单元并斩获“艺术贡献奖”的文艺片《寻她》，因为市场表现惨淡，甚至在上映当天晚上就宣布撤档。

一方面，是华语影片在国际影展获奖的消息频频传来；另一方面，是国际影展获奖片叫好不叫座。11月5日，第38届东京国际电影节举行颁奖典礼，中国演员王传君凭借《春树》获得主竞赛单元最佳男演员，导演张律凭借这部影片获得主竞赛单元最佳导演奖。

国际电影节获奖影片叫好不叫座的现象，不仅体现在今年的



影片《日掛中天》导演蔡尚君的前作《人山人海》此前获得第68届威尼斯国际电影节最佳导演奖，影片在国内上映票房仅有100万元。

上述国际电影节中，威尼斯

电影节、上海电影节、东京电影节都是国际A类(非专门类竞赛型)国际影展，釜山国际电影节是国际B类(专门类竞赛型)国际影展，应该说，这几个影展在国际电影节中影响力都是非常靠前的。

让人疑惑的是，这些在国际重要电影节获得重要奖项的影片，在电影市场上映为何经常受到冷遇？

国际电影节的定位与电影市场在一定意义上的脱节或错位，是造成这种现象的主要原因。观察当下绝大部分的国际电影节，会发现其定位基本都是学院派、先锋派的，即国际电影节较多地承担了艺术探索的任务，这决定了国际电影节青睐的影片大多数是先锋的、艺术的，具有探索意味的，它代表了电影艺术的一种探索，这种探索即使适应观众的需求，也是适应未来相当长时间的观众的需求，可能与当下的观众需求并不能完全吻合。由此我们看到，大多数在国际电影节获得最佳影片奖以及最佳导演、最佳演员奖的影片，能够在市场上获得丰收的并不多。相反，在国际电影节获得技术奖项的影片，反倒能获得观众和市场的认可，比如主要以技术获得奥斯卡奖项的《星际穿越》《神奇动物在哪里》《少年派的奇幻漂流》《超能陆战队》《盗梦空间》《地心引力》等影片，都获得不错的票房。因为技术探索能够迅速获得观众认可，但观众对艺术探索的接受度却因人而异。

国际电影节的探索及先锋定位，决定了在国际电影节上获得最佳影片等主要奖项的影片大多数是文艺片。文艺片本身的特点，也造成了国际获奖片目前叫好不叫座的处境。当下的文艺片在影院总是遇冷，但在网络平台能获得热捧，这和这一类型作品的受众群以及传播途径有关。文艺片的观众，当然是指文艺青年。当前的文艺青年被称为新媒体一代，他们活跃于网络，也在网络上关注文艺片，这就造成了文艺片在影院的尴尬。

文艺片从本质上讲是一种小众的标榜，特别是在当前新媒体环境下，这种标榜被强化。所有的文艺片都是个性影片，文艺片的观众以观看这种个性电影来标榜自己的个性，以此形成新潮的小圈子。比如，我最近看了一部片子，特牛，通过此举获得在新媒体环境里的互相认同，好像看了这个文艺片才够范儿，要不就是老土。

但影院是大众艺术的传播场所，服务的是大众，与文艺片在新媒体环境里得到小圈子认同不一样，这是文艺片在影院遭遇尴尬的根本原因。比如曾在柏林国际电影节获奖的影片《长江图》，通篇以诗歌朗诵的形式体现，影片在国内公映票房只有三百多万，影片被评文艺片思维严重，更有激烈的评价称影片“除了摄影其他一无是处”，柏林电影的奖项，对《长江图》基本没什么加分。文艺片的来源途径很多，国际知名电影节获奖文艺片只是其中的一部分，国际电影节获奖影片在影院的尴尬处境，也只是文艺片范畴里的一小朵浪花，虽有国际电影节获奖的加持，但加持的作用并不大。

(作者为山东省第三批签约文艺评论家)

## 成长疼痛的具体表达

□胡婷

舒淇自编自导的电影《女孩》，讲述少女林小丽在压抑的家庭环境中成长，父亲酗酒施暴，母亲既是受害者又将情绪转嫁于女儿。直到遇见自由不羁的转学生李莉莉，林小丽才第一次窥见世界的色彩。然而，这份向往触动了母亲的过往创伤，两代女性在交错的命运中互相映照，照出了彼此的伤痛。

在表现上，电影重情感而轻剧情，以女导演所特有的细腻，展现女性对周遭环境的感受。电影里，环境音的消音、脸部的特写以及特定场景的反复出现，将女性人物的感受放大，深埋的回忆被主观化的影像挖掘出来，一种具体的疼痛得到表达。

林小丽遭受着来自双亲的双重暴力，她在恐惧中长大。因为自己不是亲生的，在成长过程中，她遭遇的永远是父亲的冷眼乃至殴打。在表现这一层恐惧时，导演采用近乎残忍的恐怖片手法，林小丽蜷缩于塑料衣柜形成的避难所中。在这块狭小、黑暗的空间里，她的恐惧被无限放大，透过拉链的缝

隙，外部世界被切割成扭曲的碎片，而父亲逼近的黑影如同一只魔爪，在她的心灵中留下永远无法消弭的烙印。这让她窒息，甚至感到濒临毁灭。而林小丽总是会听到由远及近的摩托车引擎声、腰间钥匙的碰撞声、醉醺醺的步履声，这些弥漫于日常的声音，构成了她所面临的灾难的警铃。林小丽就这样浸淫于不息的恐惧之中，没有办法脱离家庭，更无法反抗。

对于母亲这一角色的刻画，电影更多表现的是一种麻木。每次面对丈夫的家暴，母亲都像是习惯了一样，明明看着丈夫正在逼近，她也只是定定地站着，无论丈夫如何击打、蹂躏，她只是承受着痛苦，脸上失去喜怒，甚至连恐惧都没有。每次家暴之后，她并不会远离丈夫，而是像什么都没有发生一样，正常与之对话。对于林小丽，她并不是不爱自己的女儿，在有限的范围内，她做手工赚钱，照顾女儿饮食，履行着社会赋予母亲的职责。但她自身情感的枯竭与无处宣泄的痛苦，使她无法提供健康的母爱，她只是一天一天地熬日子，脾性被消磨得更加麻木。

后来，因为想要摆脱家暴，缓

和夫妻关系，母亲在递给林小丽去往大姨家的地址后，把她赶出了家门。林小丽迷失在车站，正如母亲当年被家人赶出去，同样迷失在车站一样。母亲和林小丽实际上构成一种镜像关系，母亲的命运，就像是林小丽命运的一种预演。

影片最后，女孩林小丽离开了支离破碎的家庭，她走出阴霾，成为一名运动员。结尾采用反高潮的叙事手法，林小丽回到家里，和母亲展开了一场时隔多年的交流。她执着地追问：“你过得好吗？”“你知道我这些年是怎么过来的吗？”母亲并没有表达过多的情感，只是用一句“知道你过得好，过得好就好”轻轻带过，将女儿汹涌的情感与沉重的过往一并隔绝在外。

实际上，影片结尾的力量恰恰在于这种未完成的状态。林小丽所遭受的创伤如此痛彻，成为一个无解的命题，如果将答案诉诸一个拥抱、一句忏悔，反而变得有些轻浮，在母亲的躲闪眼神和林小丽的痛苦中，电影宣告了横亘在母女之间的鸿沟。

(作者为山东师范大学新闻与传媒学院研究生)

