

知向谁边

——《一江春水向东流》艺术思索

■文/赵军

中国观众看的是电影当中的戏，所以说本质还是戏。而从戏剧到电影镜头的接受，传统的接受美学也并没有被改变。

《一江春水向东流》的艺术魅力值得今天研究中国四十年代电影的人们继续引发各类话题，我的看法仍然是，还是戏的魂激发了观众的观影热潮，并且这个戏魂正是紧紧扣住人物关系的生发和变迁。

诚然，悲剧的力量炼就着这部电影的张力，但是如何塑造一部电影的悲剧，直接地说如何得以找到中国传统的戏剧仅仅有传奇是不够的。

只有将传奇的描述落在人物关系当中，而悲剧的人物关系又通过主人公的心理刻画表现出来，影片的镜头才得以抓住了观众，电影的现代性和戏剧的传统性也因此才得以在中国观众的接受中获得完美的统一。

无疑，《一江春水向东流》的戏剧冲突是很传统的，作为电影，它能够发挥和调动起银幕的信息量刺激观众的认识，就在于镜头放大了主人公心理的悲欢离合波澜，又把波澜跌宕的心理活动全部落在了几个主要人物关系的起承转合中。

关系——心理——放大——镜头，最后是节奏，节奏也是放大的手段，不但环环相扣，而且扣紧了人物关系引致的心理冲击，这部影片的成功因此铁板钉钉。

《一江春水向东流》就从传统的“影戏”变成了杰出的当代中国电影。在中国传统的戏剧传奇中，当然是以人物关系为中心的，中国戏剧的秘密就是关系。

不过关系一定是传奇的枢纽，却不一定是心理活动的线索。能够在表现人物关系的同时，也描述当中一定存在的心理活动，就一定就是了不起的艺术家和诗人。

譬如李商隐的《夜雨寄北》，全诗围绕着对友人(或者爱人)的思念，既写出了关系“何当共剪西窗烛”，更抒发了内心活动“君问归期未有期”和“却话巴山夜雨时”。

文字的魅力在于含蓄，但是比较电影，就突显了电影放大的强烈。电影使得中国人喜欢的“戏”从舞台搬上了银幕，就因为依据着电影镜头的力量，能够将把心理活动当作了银幕剧力的主线。

“影戏”的概念在这里出现了革命性的改变。在《一江春水向东流》之前，没有一部中国电影能够将心理活动的信号放大到构成剧力波澜的主线。

同时，由于这种心理活动一头结合着传统的对于关系的紧扣，另一头系在鲜明生动的镜头当中，一下子就将镜头意义和镜头信息与心理内在的意义相互连成了一口气。

说实在的，此时此刻我们就可以将这部难以忘怀的影片，其中女主人公素芬的心理活动画面依照剧情的演绎全部串联起来——它的主线一定是花明柳暗、奔涌不息。

如果没有作为剧情主干的人物关系，这部电影就会失去最核心的戏剧线索，而如果离开了心理在戏中跌宕起伏的铺叙和激荡，就没有这部影片艺术突破的价值。

善于写人物关系和善于展开心理描写，都是中国传统艺术作品的魅力。李后主的这首“一江春水向东流”诗作就是心理刻画的绝世精妙之作。

影片导演蔡楚生、郑君里使用它作为影片的名字，潜意识当中正是要使这部影片在心理刻画的创作上成为整个社会的共同申诉。

中华民族是一个内心生活非常丰富的民族，在各类创作体裁当中，精妙深刻的心理描写比比皆是，尤其是中国古人非常善于借用形象思维的手法，使得心理表达的韵味无穷，充盈于天地，而寄寓出精神生活如山川江河般万千气象。

但是在漫长的历史岁月中，这种内心生活却也包含了无尽的悲苦与磨难。诗词则往往是收敛的，所以内心的刻画在历史上的作品中也就很难赋予大众化的奔涌。

尤其是在含藏的韵味中，复杂的社会关系并不轻易流露，像白居易的《琵琶行》那样能够诉诸大众而同情底层人民的作品毕竟太少。

诗中“同是天涯沦落人”的关系揭示，“相逢何必曾相识”的内心慨叹，两相纠结、一唱三叠，的确是中华古诗词中的难以企及的传统美学绝句。

必须确证的是，《一江春水向东流》继承了这种优秀的文艺创作传统，而开创了电影镜头的表现角度。而电影在当时也仅仅出现了二十年，在中国上下五千年的文明史里，它刚刚生长出稚嫩的蓓蕾。

在中国文艺的历史发展中，《一江春水向东流》书写了非常了不起的一笔。只是由于它诞生于天翻地覆的时代，在后来的文艺批评史中，这种重视心理刻画并作为戏剧主线和艺术创新，却很少有人提及。

对于《一江春水向东流》的评价，人们尽管歌颂它是一部史诗经典，但是对于它的成就更多的却止步于描述它的现实主义创作意义，将它作为鞭挞黑暗时代的电影武器，这是十分可惜的。

似乎这部影片的价值就在集中揭示了国民党时代的腐朽和人民的悲苦，为下一个新的时代作了左翼文艺的铺垫，而真正的艺术成就反而是没有放在艺术史和电影价值上深入认识。

即使是到了改革开放的这四十年，虽然没有了现实主义的急功近利，没有了对于作品的“假大空”的文艺评论，但是社会却到了一个“活的匆忙，来不及感受”(普希金《奥涅金·叶甫根尼》)的时代，其实也就是另一种急功近利。

这种急功近利依旧体现为对于过去的政治清算，即使使用的是艺术手段，也体现为着急地拥抱一个收割欲望的时代。

只有极少数的电影艺术家还记得整理一些过来人的精神历程，对于如《一江春水向东流》这样在中国电影史上有着特殊意义的电影因此同样缺少了艺术成就的梳理。

心理刻画作为创作主线而深化人物关系意义的方法今天早已十分稀罕，运用电影镜头和摄影画面的节奏(当代电影还可以有色调、景别和音乐等等)渲染人物内心的创作几近绝迹。

当代中国电影在剧力与情节上的肤浅很多时候是因为缺少人物心理刻画造成的，而之所以不深刻就在于电影只追求宏大叙事的铺张，满足于明星的流量，以为剧情的娱乐与商业化产业的第，等等。

在《一江春水向东流》中，素芬作为底层人民形象的缩影，和白居易《琵琶行》中“同是天涯沦落人”凄惨、忧伤都一定是观众与读者的内心感应，因为蔡楚生、郑君里和白居易，纵跨一千多年，都是一样的在创作中诉诸心理波澜而于字里行间与镜头当中充满心理表征的。

现在我们的电影就很少看得到这样的剧情和画面。电影是最应该发挥表现人物内心活动功能的艺术，因为它的工艺设置本身就是锁定观众的内心投入的。

也许冯小刚的《芳华》是一个例外，影片最后男女主人公同是天涯的相依在路边而“时代的”洪流滔滔而过。即使如此，人物的心理刻画依旧未足。

这种有意识的让观众内心投入远非安排剧情和场景，应该既有让观众追随剧情变化的线索，也有让观众跟随人物的心理波澜，而这两者都可以是有意念、有冲突、有对抗的。

《一江春水向东流》中张忠良的心理、素芬的心理，不都是这样的吗？恰恰是人物的心理刻画帮助了影片完成着张忠良和素芬的人物成长，并最终将全戏推上了高潮。

这就是人物刻画，就是艺术的深度所在。今天的国产影片中正是需要补充这种内心世界，也即精神生活的东西——

我们的电影人物不单单要有故事，而且要有内心世界，影片不仅仅要贴在主旋律一般场面上，而且要为观众刻画一个深入社会和时代的精神世界。

而做到这一点，就要求创作者们自己首先是一个精神生活丰富而深刻的人，做不到这一点，也就证明创作者们是精神空虚而不能洞明世事。

中国电影艺术研究中心 电影文化研究部专版

正在上映的国产新片《门锁》，其实是惊悚故事“床下有人”的第三个版本。它初见于2011年的西班牙电影《当你熟睡》，这部在国际上获得丰厚商业回报与良好观众口碑的悬疑佳作，之后被韩国人改编为惊悚片《门锁》，并于2018年推向市场；国产版《门锁》，正是翻拍于这部同名的韩国电影。

选择以韩国版本为翻拍对象，无疑是更稳健的商业策略。惊悚/悬疑片作为韩国电影最成熟的商业类型，即提供了基本稳定的类型叙事规则，在中国内地市场也有广泛的观众认可度；韩国版《门锁》在量大质优的同类影片中品质中等，但不乏犯罪、恐怖等刺激性的商业元素，片中对韩国社会弊端的指涉(对女性的侵犯)同样贴近国内的社会热点，容易引发观众的情感共鸣。

更深层的原因应该在于，相较于遥远的西班牙，地缘和传统相近的中韩之间更具文化上的亲近性，如果承认跨文化/国家翻拍最大的难题是如何解决文化的差异性，也就是把一个异国故事本土化改编为中国故事的话，这种亲近当然可以降低改编过程中的文化折扣，或者说，降低本土化改编的难度。

现实与理想的差距在于，在翻拍已经成为国产电影创作常规渠道的当下，能够超越甚至持平原作的影片依旧屈指可数，本土化的失当是公认的主因，简而言之，用“中国的故事”为目标来衡量，要么是故事中的价值观念、文化形态、人情入理是非中国化的，要么是故事在叙事结构、戏剧冲突、人物关系上出了问题。它带来一种约定俗成的观感——“水土不服”，可惜的是国产的《门锁》也未能脱俗。

违背常理的情节改写

密码门锁在片中镜头的反复呈现，

《门锁》：“水土不服”背后的忧虑

■文/虞晓

使它不止是故事中的道具，更成为隐含象征意义的符号。当锁被他人非法打开，意味着依靠它来保卫的女性的私密、安全和尊严遭到侵害；而女性只有挣脱对“锁”的依赖，直面人性的变态和邪恶，才能真正的获得解救。影片最大的悬念就在于，是谁在开锁？

第三版故事对两版前作最根本的情节改写就在此，从之前不起眼的公寓管理员变成了收入颇丰的宠物医生。

如此改写的初衷应该是出于吸引观众的考量，对惊悚片影迷而言，《当你熟睡》和韩国版《门锁》的情节都不是秘密，改变人设会带来这部分观众“熟悉中的陌生感”；而对影片主要目标人群—女性观众(“首部关注独居女性的电影”)而言，外表斯文儒雅的医生明显比鲁莽好斗的保安小吴更容易寄情。

但逻辑上的不合理也随之产生，公寓管理员潜入住户的房间可以是借职业的便利，医生一次次的出入怎么做到不被发现？何况一心要呵护女主的小吴还是公寓保安。改动人物功能，但又要依托原片的类型框架，让《门锁》的故事讲得扭曲拧巴，譬如医生和女主生活空间全无交集的设置，让故事失去了“凶手就在身边”带来的意外、震惊和反转，缺失了类型独有的心理冲击，导致网评中普遍诟病叙事“虎头蛇尾”。所谓虎头，无非是前半段故事逻辑上的硬伤，还能依靠声音营造的惊恐气氛勉强掩盖，当后半程的叙事难以为继，匆匆转向了警匪追逐的猫鼠游戏。

简单粗暴的价值表达

作为一种成熟的类型电影，惊悚片并不只是提供单纯的娱乐快感，它的社会价值在于通过娱乐的方式想象性的解决“社会的问题”。有论者指出，惊悚/恐怖片真正的反映了我们现代文明

中被压抑、压制和淹没的事物，这些在现实社会中无法得到应有的关怀和合理解释的事物，成为人们内心隐藏却无法忽视的精神疾患。

西班牙的惊悚片兴起于本世纪初的“欧债时期”，一夜之间曾经的好日子烟消云散，导演豪梅·巴拉格罗用《死亡直播》《当你熟睡》等影片，革新了惊悚片的表达形式，他让我们看到现代社会对人的异化，看到真正可怕的是人心的恶，而这样的恶念在我们每个人心头都存在。

上世纪90年代末的金融危机和经济衰退，催生了韩国的惊悚片浪潮，观众被压抑的恐惧和焦虑，在这种不仅廉价的而且可以想像性抚平焦虑的影片中得以释放。韩国版《门锁》中，女主人公称这是一个什么都被“延迟的时代”，包括爱情、家庭和幸福，这是对个人社会身份迟迟得不到确认的焦灼；从宠物医生、酒店大堂到公寓管理员，社会阶层的断崖式下坠是男主“变态”的诱因，他通过虚拟化地拥有女性的身体，可以对她们生杀予夺来体会重新获得社会权力的快感。

国产版的《门锁》为我们提供了一个让善良无知的独居女性(白百合饰演的女主从没发现有人进过房间)担惊受怕的世界，她们的恐惧来自于男人的窥视和贪婪(地铁上邻座的老头都想着揩油)，如同结尾那样抡起棍子打翻他们，自身的主体性才能得以确立。作为宣称是“首部关注女性独居”的社会问题片，我怀疑创作者对社会的表达是出于刻板的想象和恶意的猜测。

架空的社会现实

国产版《门锁》对社会现实的表达其实是可疑的。影片中提到了房价高昂、职场不公、无良中介等社会

《野马分鬃》：迷影青年“元电影”拍摄手册

■文/周舟

结构

作为一部处女作，《野马分鬃》看似散漫自由的外表之下，其实呈现出导演魏书钧非常全面周到而密集工整的设计与调度。笔者个人认为甚至大对位而工整了一些，但能做到这样是一种能力，从多减到少，比从无变成要有简单得多，随着他创作经验的丰富与老练，之后的创作中一定会处理得更加圆融与天然。

全片结构骨架做得比X光片还清晰，首尾呼应，三个证结构全篇，开头是驾校教练车爬虫似的在标志杆围成的S型路线里绕弯，学过车的都知道这就是一个特别标准化的程序，你不遵守你就不到学分你就毕不了业。作者还特意呈现了左坤没拿到驾照，但车开得挺溜，没拿到毕业证，但他录音比老师还牛，颇具反讽意味。中间还穿插了一证：结婚证，要跟女朋友拿证结婚，就得接受未来岳父的规划，干点正经工作，比如考个录音协会的正式编制，所以，全片都在讲述他要不要服从这种规训，要呢，给你三证，不要呢，那你就自己品尝任性的苦果。

影片的结构主线就是一匹野马如何努力地躲避套马杆，到片尾，车没了，驾照没了，毕业证没了，女朋友没了，野马鬃毛似的飞扬长发也没了，他借了别人的学士帽在校门口照了张毕业相，从某种意义上说他也毕业了，他学乖了，我们都是这样在人生的某个时刻懂得自己承受不起任性的结果然后学乖的。

用典

文学中将引用前人的创作称为“用典”，当电影文本积累到足够数量，而其中一些经典文本与作者已经沉淀为集体记忆的时候，自然而然就会出现电影

中的“用典”，用典有高下，也有直引和概引之分。真正高明的“用典”绝不仅止步于抛出几个电影史的梗、报出几个电影人的名字，那只是博人一粲的潦草玩笑，真正衡量水平高下的还是在于看导演是否有能力将前人的影片吃透消化吸收为自己的能量，是否能通过对电影文本系统的学习与认识来充实自己的电影专业素养与表达技巧，不是所有人看完几部电影都能变成塔伦蒂诺的。

作为一部迷影青年创作的“元电影”，《野马分鬃》自然少不了关于电影史的“直引”，现场没有剧本就是王家卫、非专业演员无法近拍就是侯孝贤，导演阿明拍摄的短片里来自草原的女人名叫图雅，她来到城市寻找丈夫，显然是在指涉王全安和贾樟柯，充满了对电影史的恶作剧玩味。而除了“直引”之外，它还有一些比较隐晦的概引，一些场景和镜头会让你想起北野武的《坏孩子》，在精神上承接了一点丹尼·保尔的《猜火车》，这种“用典”达到了精神层面的统一，都是讲述一个男孩(精神意义上，无关生理年龄)对成年世界的拒绝，拒绝被规训、劝诱，拒绝用自由的生活，与生活方式去交换富足稳定的生活，而他对都市生活中现代人生活状态的那种敏感而精确的抓取，还有些扬德昌的感觉。

在《野马分鬃》里还有一部电影，左坤担任录音、阿明导演的电影，一部女牧民图雅寻找丈夫的电影，又王家卫、又侯孝贤、又洪尚秀的电影，杀青时导演阿明对这部电影的评价是“你要相信我的审美”，对这部片中笔者抱着深深的好奇。

调度

影片中大量的长镜头很考验调度，确实体现了魏书钧自己所说的“对长镜头的执念”，在笔者看来，长镜头好不好，最关键不在于难度，还是在于它服

现象，但它们都只构成了一个纯粹的背景，而没有成为让这个人物坚强或者是溃散的原因。

影片中的女主有着与年龄不相称的单纯，她的过去是怎么样，她的理想生活是什么，我们一无所知；她又有着与青春中罕见的情感洁癖，她有没有谈过恋爱，或者什么刻骨铭心的情感经历？偏偏她又有着巨大而莫名的吸引力，对身边的所有男人，保安为他打架斗狠、“变态”为她杀人放火、上司为她不顾廉耻、路人因为她老而不尊，唯一的例外是黑心的中介，他的眼里只有钱没有情，作为这个世界的异类，很快被人干掉横尸床底。在她的身上，你找不到人性阴影所以也找不到光亮；看不到欲望也就看不到挣扎，作为观众，我对这个人物的真实性有所怀疑。

与之相对应的是男性世界，除开那个可有可无的警察角色，所有的男人都是活在一个暗黑的世界里，这种让人沮丧的暗黑在于，在他们身上看不到任何超越欲望的价值。

韩国版《门锁》更显得可爱的地方在于，哪怕它有着这样那样的问题，影片起码建构了一个统一的世界，那里有残酷职业竞争导致的社会“内卷”，有金融危机带来的阶层更迭，它同样作力于置身其中的男人和女人。

用“水土不服”来指代《门锁》的观感，是因为它离合格的商业电影还有一定的距离，其实需要先解决类型叙事的问题，才能进一步涉及本土化的讨论。电影市场从来就参差不齐，真正让人隐忧的是，近期陆续在大银幕上看到，年轻电影人叙事能力的孱弱以及对现实表达的无力，这并非个例。

务于主题与内容的不可替代性，也就是魏书钧在一次访谈中提到的长镜头不需要、够不够好，要看“一个镜头里的能量强度达到了没有”。

要说难度，蒙古包里的一个长镜头难度最大，但影片中我最喜欢的一个长镜头是左坤与女友在商场里面。开始镜头跟拍穿成性感兔女郎的女友上商场的扶梯，上到二层，与等在那里的左坤见面，随即他俩进入二层的升降梯，镜头跟拍透明的升降梯到达三层，在升降梯里揭晓两人不是陌生人而是情侣关系，然后女孩在三楼上行扶梯，进入下行梯，跟男友上一下一下分道扬镳，这其实是对两人情感关系的一次提前暗示。镜头跟随女孩下来，在镜头内自然转场为处于前景的商场一楼特卖会上其他兔女郎群舞，揭晓女孩的工作环境与内容，然后镜头又跟随左坤从一楼坐升降梯上行，结束。这就很有意思了，左坤刚才明明是上行了，他为什么再次从一楼上行，说明在刚才被特卖会的前景遮挡的缺席里左坤追着女友又下到了一楼，两个浓情蜜意的年轻人可能有一点短暂的亲昵，然后他再次上行，这种在长镜头里缺席的妙用就有点阿巴斯《橄榄树下的写真》里的意趣了。

风格

有评论说《野马分鬃》拍得“轻盈、轻巧”，这是褒义词，如果换成同义的贬义词，就变成了“轻飘”。我个人曾经不喜欢当代艺术作品中的轻主题和轻处理，显然比起轻，沉重浓郁的主题，极致激烈的表达更能敲击在你的神经上，但后来反省可能只是自己上了年记的固执己见，每个时代的作品都具备特定时代的成色，浑浑噩噩，纤软亦佳；悲慨困美，冲淡亦佳。

而且，轻就真的轻吗？每一片羽毛都是轻的，但一吨羽毛跟一吨石头一样重。