

论中国当代黑色电影的迷宫叙事与时代症候

向 宇

摘 要：以《心迷宫》《白日焰火》《暴雪将至》等电影为代表的黑色电影是近年国产电影最让人惊喜的收获之一。它们不仅通过风格化的影像、复杂的叙事为当代中国电影贡献了一种富有魅力的电影美学，同时也积极面向社会议题和历史记忆，具有鲜明的社会历史内涵。和直接指涉现实的写实主义电影不同，电影语言和叙事方式是我们把握其现实性的关键。当代国产黑色电影不仅通过视觉上的黑色表达对时代、历史的感觉体验，更重要的是通过悬念重重的迷宫叙事，用沉默和含混来言说某些不能直说的现实经验和历史记忆。唯有通过关注文本空白和缺席的症候式阅读，阐明文本欲说还休的暴力犯罪与社会历史的联系，才能揭示当代国产黑色电影的意义和价值所在。

关键词：黑色电影；社会批判；视角叙事；迷宫诗学；暴力犯罪

作者简介：向宇，男，教授，博士。（浙江传媒学院 文学院，浙江 杭州，310018）

中图分类号：J905.2 **文献标识码：**A **文章编号：**1008-6552（2018）06-0088-07

近年来，随着《白日焰火》《烈日灼心》等影片在艺术和商业上的双重成功，一种本土化的“黑色电影”开始进入公众视野。2017年9—11月，一个以“新黑色电影：中国新侦探类型片”为名的影展在美国纽约、波士顿和洛杉矶三地展映，放映了《边境风云》（程耳，2012）、《白日焰火》（刁亦男，2014）、《心迷宫》（忻钰坤，2015）、《烈日灼心》（曹保平，2015）、《冰之下》（蔡尚君，2015）等五部影片。这些电影和《少年》（杨树鹏，2016）、《追凶者也》（曹保平，2016）、《暴雪将至》（董越，2018）、《暴裂无声》（忻钰坤，2018）等影片一起构成了当代中国的黑色电影景观。暴力犯罪故事、幽暗低调的照明、忧郁悲观的情调、复杂的非线性叙事以及道德暧昧的底层小人物的罪与罚，这些黑色电影常见的“语义形象”清晰地界定了这些影片的身份属性。

当代国产黑色电影一方面呈现出向经典黑色电影风格回归的倾向，譬如《白日焰火》《暴雪将至》。这两部影片与经典黑色电影的联系首先体现在其视觉风格上：接近黑白片质感的低调照明、夜景场面、潮湿阴冷萧瑟破旧的城市空间。雨雪不仅有助于建构一种阴郁寒冷的气氛，也在视觉上呼应了经典黑色电影“弗洛伊德式的对‘水’的依恋”。^[1]而罪犯被警察当着妻子的面击毙街头（《白日焰火》）、小人物爱情的幻灭（《暴雪将至》）则使之与法国黑色电影《雾码头》《筋疲力尽》建立了一种密切的互文关系。另一方面，和《白日焰火》《暴雪将至》充分挖掘电影摄影媒介的表现力建构一种高度风格化的黑色影像不同，《边境风云》《心迷宫》《少年》《追凶者也》等影片则以主观叙事、多重视点、多重情节或者网状结构等“复杂叙事”（complex narratives）/“谜题电影”（puzzle films）手法与当代世界新黑色电影遥相呼应。

一、作为社会批判的黑色电影

“黑色电影”是法国批评家尼诺·弗兰卡（Nino Frank）于1946年针对当时在法国热映的《双重赔偿》《马耳他之鹰》等几部美国电影发明的一个批评概念。直到1970年代，这一概念才被美国学界接受，在电影史学家历史回溯中用来指涉1940年代初到1950年代末期好莱坞出现的一系列讲述犯罪故

事、视觉上高度风格化（如低调的照明、强烈的明暗反差、不平衡的构图、不寻常的摄影角度）、采用非主流的叙事方式（如主观叙事、非线性情节），愤世嫉俗、悲观厌世的电影。尽管很多学者认为1958年奥逊·威尔斯的《邪恶的接触》标志着“黑色电影”的终结，但当代黑色电影研究的主流观点是，黑色电影创作自1960年代至今依然生机勃勃：它和新的技术、类型、文化和社会结合，演变成所谓的“新黑色电影”（neo-noir）。新黑色电影不仅风格上发生了一些变化（譬如不再执着于视觉上的“黑色”），也不再是美国独有的。1990年代之后，它开始拥抱更多的文化、历史和社会，诞生了许多高度地方化的黑色电影。

尽管黑色电影创作和研究都方兴未艾，但学界对“黑色电影是什么”却始终难以形成共识。尤其是“新黑色电影”将黑色电影概念扩大化后，清晰准确地界定黑色电影的内涵和外延愈发艰难。黑色电影与犯罪片、黑帮片、侦探片、悬疑片、惊悚片、科幻片等多个电影类型存在诸多交叉加深了界定的难度。保·施拉德曾旗帜鲜明地提出，“黑色电影不是一种电影类型”^[1](64)]。詹姆斯·纳雷摩尔也有类似观点：“黑色电影是电影史上最无定形的门类之一”。^[2]但他也指出，“即使黑色电影只是一种话语建构，它还是具有不凡的灵活性、广度和神话力量，维持着我们同一种类似于国际类型片的东西的关系”^[2](275)]。维系黑色电影作为一种合法的电影分类的“神话力量”就是“黑色”。黑色电影的“黑色”体现在风格、题材、主题等多个层面：在风格上体现为对低调的摄影、夜景场面、黑色服装和布景的偏爱；在题材上体现为对犯罪故事、暴力冲突的迷恋；在主题上体现为人性的邪恶、社会的黑暗、世界的堕落，等等。“黑色”也是一种类似于雷蒙德·威廉斯的“感觉结构”的心理感受、世界体验。所谓“感觉结构”是“对于某个特定地方和时代的生活性质的感觉”^[3]，它既是个人化的也是集体性的，即是感受也是思想，是“被感受到的思想”和“作为思想的感受”^[4]的统一。更重要的是，“感觉结构”是一种不契合主流意识形态的，带有批判性、反抗性的感觉和体验。阿多诺指出，“艺术只有具备抵抗社会的力量时才得以生存”^[5]。他区分了两种艺术，一种是抵制苦难、“像孩子似的喜爱明亮的色彩”的“欢快艺术”；一种是“使我们的历史性绝望（historical despair）永久长存的”“背景颜色是黑色的（black）”的“黑暗艺术（dark art）”，即激进艺术^[5](70-71)]。阿多诺所忽略的是，以电影为代表的大众文化工业产品并非都是追求享乐主义的廉价安慰品。对很多研究者而言，“黑色”是“对大众电影（popular-cinema）中的……批判性倾向的命名”^[2](29)]。黑色电影的重要性就在于，它不仅“看来释放了每个介入者的创造力”^[1](71)]、高度创造性地运用电影媒介，而且总是批判性地回应所处的社会历史语境。美国20世纪四五十年代的黑色电影创作与战后的阶级不公、种族区隔、政治恐怖等社会经验密切相关，1970年代之后的黑色电影与其时美国的政治、社会和文化危机有关。1990年代以来的美国黑色电影则和当代社会对媒体、景观和消费的过度依赖，以及赛博空间中确定性的消解与主体性危机有关。当代东亚黑色电影也表现出这一特征。譬如1990年代中期韩国“以黑色电影所具有的阴郁基调和视觉风格”表现社会批判和反体制精神的新黑帮电影被认为是彼时“韩国的特殊局势反映在文化上的症候”^[6]，而杜琪峰的“九龙黑色电影”对黑帮人物的无常命运和黑帮内部的权力运作的呈现被视为1990年代中后期香港的政治寓言。^[7]黑色电影与其所处的社会历史语境的密切互动表明，作为一种“感觉”的“黑色”不仅是历史化的，而且是地方化的。而黑色电影对“黑色”的强调决定了它比常见的商业类型片更容易成为一种阿多诺意义上的否定的艺术，也需要承受更多的社会政治压力（譬如审查）。

黑色电影不是机械地反映经验现实，而是建构一个高度风格化的虚构世界讽喻性地解读其所处的社会历史语境。这看似矛盾，但事实上具有一种内在的统一性。在齐格弗里德·克拉考尔看来，一个

时代的文化表象的无意识是通往一个时代本质和真相的通道。和一般文化表象不同的是,艺术的“无意识本质”与其美学形式密切相关。这意味着,即使表面上看起来与现实毫无关系的电影也可能通过形式与风格无意识地揭示一个时代的本质和真相。克拉考尔的巨著《从卡里加利到希特勒——德国电影心理史》就是遵循这一思路——将电影当作一个时代的症候,透过魏玛时期德国电影的形式特征探讨这一时期德国社会的集体无意识。克拉考尔的学生阿多诺对艺术与社会关系的论述进一步表明,艺术的“症候价值”(symptomatic value)在于其形式而不是内容。在他看来,虽然“艺术总是一种社会现实”^{[5](386)},但“艺术中没有任何东西具有直接的社会性”^{[5](387)}。因为艺术很少直接谈及社会,而是将“各种社会矛盾变成各种形式的辩证法”,“以艺术作品的语言来表述这些矛盾”^{[5](397)}。对于阿多诺来说,艺术批评就是将文本的微观形式与宏观的社会历史进程联系起来,揭示艺术作品的“真理性内容”。循此思路,本文论述的核心就是中国当代黑色电影如何通过其艺术语言与当代中国社会现实对话,如何批判性地参与中国当代历史进程。

二、视角叙事与迷宫诗学

黑色电影以其高度风格化的视觉建构引人瞩目,相比之下其在叙事上的成就往往得不到应有的重视。戴维·洛奇指出,现代主义小说的主要特征之一是“避开小说原材料的直线时间顺序,取消那个可靠的、全知全能的和介入的叙事者。它要么采用单一的受限视角,要么采用多重视角,所有这些视角或多或少都是受限制的甚至是会出错的;它对时间的运用更为复杂或流畅,经常在一个动作的时间跨度里使用交叉参照(cross-reference)的闪回和闪前”^{[2](297)}。20世纪四五十年代的经典黑色电影就已经开始使用这类非正统的叙事手法。这不仅仅是出于对悬疑、神秘效果的追求,同时也是出于对好莱坞经典叙事系统及其价值观的拒绝。这在一定程度上解释了为何黑色电影对于电影叙事的现代化至关重要,而标志着当代电影叙事最高成就的谜题叙事往往出自新黑色电影。

近年国产黑色电影对限制性叙事视角、非线性叙事结构的运用和探索在当代华语电影中也是引人注目的。《心迷宫》《白日焰火》《暴雪将至》等影片都取消了可靠的、全知全能的上帝视角,严格地使用受限的人物视角讲述故事。《暴雪将至》通过余国伟(段奕宏饰演)的视点讲述,《白日焰火》的绝大部分情节通过张自力(廖凡饰演)的视点讲述。《心迷宫》则探索了当代华语电影中罕见的多重视角叙事,其中每一个视点都是严格受限的。乔纳森·卡勒指出,“一个从单一角色有限的角度讲述的故事可能会造成极强的世界不可预知的感觉:因为我们不知道其他人在想些什么,也不知道正在发生什么别的事情,所以对这个角色所发生的一切都可能是一个意外”^[8]。上述影片采用的事实上是一种比普通的有限视角对信息输出的限制更严的视点,即热奈特所谓的外聚焦视点。这种视点仅限于呈现人物外部言行却不进入人物内心,所创造的悬疑效果因此更强烈。首先,视角限制所导致的信息不全和因果链不完整为文本制造了诸多空白和盲点,创造了一个迷雾重重、危机四伏、每一个人都有秘密、每一种秘密都牵连着人性的或社会的罪恶的黑色世界。譬如《白日焰火》中柳氏兄弟有什么秘密,为什么拒捕?洗衣店老板有什么秘密?《暴雪将至》中的凶手是谁?他为什么行凶?燕子(江一燕饰演)来自哪里,她有什么过去?为什么自杀?其次,由于外聚焦视角不进入人物内心,因此人物的动机和欲望也是暧昧不清的,观众只能揣测而无法确知。譬如《白日焰火》中的张自力与吴志贞、《暴雪将至》中余国伟与燕子的关系显然不是文本表层叙事所呈现的那么简单,但他们的心理动机却无法在叙事文本中找到确切的答案;第三,视点是不可靠的,人物或有意地歪曲事实,或记忆出现问题,叙事真假难辨。譬如《白日焰火》中的吴志贞对案件的第一次讲述、《暴雪将至》中老人对历史的否定。

有限的、不可靠的视角是黑色电影叙事扑朔迷离、悬疑重重的基础。卡斯腾·哈里斯指出，世界之所以是一个迷宫是因为“我们的经验世界被碰巧属于我们视角的东西所局限”^[9]；人类总是在某个经验位置上、透过某种视角理解世界，人类“所看到的东西是相对于特定的视角以及身体和眼睛的构成而言的”^[9](45)]。然而，以眼睛为代表的所有透视装置都不可避免导致变形和失真，因此透过视角呈现的世界必然是一个“幻象的迷宫”。在《心迷宫》中，事实“真相”对观众而言似乎是清晰的：随着叙事的推进，从多个视角呈现的信息的不断涌现和逐渐汇聚，人物的欲望、动机以及事件的“真相”逐渐清晰起来。但理智告诉我们，真实的世界中，我们不可能像观看虚构故事一样同时进入多个他者的世界，获得比单一视角更多的信息，而只能像虚构故事中从一个视角把握世界的人物一样陷入一个迷雾重重的世界迷宫之中。《心迷宫》不仅揭示了单一视角在经验上的有限性，而且像欧洲16世纪的变形画（anamorphosis）一样突出视角的冲突与失真。影片中人物之所以不能洞察杀人焚尸案真相，一方面是因为视角局限、信息不全；另一个方面则是由于主要人物因个人利益而遮蔽、混淆和扭曲事实。其故事就源于人性的自私：黄欢为了和恋人肖宗耀结婚，谎称自己怀孕了；不明真相的白虎以此要挟肖宗耀，被后者推倒摔死。随后，众多人物从各自的立场出发，或者一厢情愿地将假象当作真实（如黄欢的父亲、丽琴），或者将假象制造为真实（如白虎的哥哥）。而知情者出于个人利益沉默不言，如村长（肖宗耀的父亲）为了保护儿子保持缄默，任由案件朝着越来越扑朔迷离、甚至荒诞不经的方向发展。培根认为，人的理智是一面“虚妄的镜子，它不规则地接受光线，因掺入了自己的本性而扭曲事物的本性或使之变色”^[9](110)]。这个原本比较简单的过失杀人案最终演变成一个迷雾重重的悬案，就在于人性这面“虚妄的镜子”或者将幻象当真实，或者扭曲和遮蔽事实。尽管宗耀是影片唯一法律意义上的凶手，但真正的“凶手”其实是不完美、不可信的人性。因此，每一个人都是“凶手”。影片的情节设置也印证了这一点：丽琴丈夫陈自立虽然死于意外，但妻子丽琴、丽琴的情人王宝山、爱慕丽琴的大壮都想杀他；而陈自立失足坠崖身亡则和接村长的电话有直接的关系。从哲学的意义上讲，真正死亡的既不是白虎也不是陈自立，而是“真实”（假设它存在的话），“凶手”则是必然失真的视角。

通过视角性呈现（perspectival appearance），《心迷宫》《白日焰火》《暴雪将至》等影片创造了一种充满悬疑、神秘感和不可知性的迷宫诗学（叙事结构的碎片化以及叙事时间的刻意混乱进一步强化了这一点），而观影则成为迷宫中的冒险。迷宫诗学是国产黑色电影的自觉追求。《暴雪将至》导演董越说，“我想要表现人与整个环境之间的关系，主人公不但是在追凶，更像是在一个迷宫里迷失的感觉”^[10]。但我们不应该简单地将迷宫视为叙事的目的，而更应该看作一种语言。卡斯腾·哈里斯指出，“应把迷宫理解为这个令人困惑的世界的一个比喻”^[9](104)]。对于当代国产黑色电影而言，叙事迷宫既是一个世界隐喻，也是一种社会症候。《白日焰火》导演刁亦男说，“生活本身是一个巨大的悬念、悬疑，里面有生活的秘密。案件本身当然要破解，但是这个过程也可以让大家看到社会生活隐藏着一些很隐秘的东西，让你不安，产生一些联想”^[11]。当代国产黑色电影的症候性就在于，它在破解悬念的同时建构了一个更大的悬念，让观众意识到社会生活中还有比暴力犯罪更让人不安的东西。尽管它对此欲言又止、欲说还休，为之建造一个个悬念重重的叙事迷宫，但迷宫本身就意味着言说和揭示。弗洛伊德的精神分析表明，症候是无意识的语言，而沉默则是它的言说方式。在古希腊神话中，克里特岛国王米诺斯建造迷宫囚禁天性残暴、半人半牛的怪物儿子弥诺陶洛斯，掩盖王后与公牛通奸的丑闻。表面上看，迷宫是对秘密的掩盖，但恰恰是掩盖本身暴露了秘密的存在。此时，掩盖就是揭示。阿尔都塞指出，要通过精确地关注文本的症候性缺席——即文本的空白和沉默之处——的症候式阅读（symptomatic reading）“揭示所解读的文本中被掩盖的东西”^[12]。对于当代国产黑色电影而言，这些被

情节曲折、悬疑重重的犯罪故事掩盖和遮蔽的东西就是暴力犯罪与历史经验、社会现实的密切联系。

三、暴力犯罪与时代焦虑

暴力犯罪是黑色电影的典型元素之一。但和黑帮片、强盗片不同，黑色电影讲述的不是一个脱离日常生活逻辑的黑帮世界，而是一个危机四伏的日常生活世界，其中每一个平淡无奇的物体都可能成为犯罪工具，譬如《白日焰火》中的冰刀、《心迷宫》中的石头、《暴雪将至》中的绳子、《边境风云》中的透明胶带和窗帘杆、《暴裂无声》中的弓箭；而罪犯主体往往是日常生活中因为偶然、意外走向法律反面的普通人，而不是有组织的强盗和黑帮。此外，它不是将暴力和犯罪放到一个黑白分明的价值体系中呈现，而是以一种暧昧不清的态度呈现暴力和犯罪。

当代国产黑色电影不仅放弃了叙事的权威性，也放弃了道德的优越感，不再承担道德审判的功能，而致力于模糊正邪、好坏的界限。《边境风云》《烈日灼心》《追凶者也》中的主角都是法律意义上的“罪犯”，但这并不妨碍他们也有人性的、道德的一面。事实上，《边境风云》《烈日灼心》讲述的都是“罪犯”“赎罪”的故事。与之相比，则是法律意义上的好人的不道德，譬如《边境风云》中辜负女儿女婿（尽管他是一个罪犯）的信任向警察告密的父亲、《烈日灼心》中喜欢躲在阴暗处“监听”他人隐私的房东、《追凶者也》中既反抗暴力同时也向更弱小者施暴的宋老二（刘烨饰演）。在《烈日灼心》中，对道德与法律的分离乃至悖反的思考甚至成为视听语言的创意源头。影片的开头，画面上呈现的是辛晓丰（邓超饰演）等三人逃离犯罪现场，声轨上的评书以一种清晰的、毋庸置疑的道德优越感表达对犯罪的评价。表面上看，声轨是对画面的评论。但叙事的发展尤其是结尾出乎意料的案情真相却让我们意识到，有问题的不仅仅是犯罪，也包括对罪犯简单粗暴的道德评价。

放弃道德审判，超越正邪对立，乃至质疑世俗的道德标准，这是艺术的德性。在当代国产黑色电影中，这种德性一方面意味着从简单的价值标准中解放出来，另一方面则暗示了某种价值危机：放弃审判是因为无力审判。因为暴力只是深层社会矛盾的表象和症候，其根源不在于“无意识超我（unconscious superego）的犯罪与惩罚倾向”^{[2] (39)}，而在于人物所处的社会历史语境。《追凶者也》《暴裂无声》展示了一个极其分裂的社会：一方面是物质极大丰富的矿主，另一方面是物质极其匮乏的劳工；前者已经开始炫耀物的符号价值，而后者依然在生存底线上挣扎。这种由于财富分配的不公所导致的社会分裂不仅生产了两种截然不同的生活方式、生存状态，也生产了文本的结构性对立。这种结构性对立支配着影片的空间建构和情节叙事：前者所处的往往是舒适的消费空间，后者所处的往往是恶劣的生产空间。更重要的是，同一个物理空间也往往因为这种分裂而具有两种完全不同的性质：在《暴裂无声》中，荒野对于矿老板昌万年（姜武饰演）而言是一个休闲娱乐（射箭）的场所，对于村民张保民（宋洋饰演）及其儿子张磊而言则是一个维持生存（放牧）的地方；在《追凶者也》中，矿山对于矿老板而言意味着利益，对于宋老二而言则意味着伦理（父亲的坟墓在那里）。这两部影片的叙事表明，处于财富分配两个极端的二者之间的暴力冲突几乎是必然的：一方面，前者的财富建立在对后者的暴力掠夺的基础上；另一方面，在后者看来沟通协商等文明解决方案都是苍白无力的，只有暴力才是解决矛盾的方式。《暴裂无声》中张保民舌头受伤、不能说话，这是以沟通协商为代表的柔性的文明机制机能失效的症候性表征，律师所代表的知识精英和村长所代表的基层管理者沦为资本的帮凶也可作如是观。《暴裂无声》的最大意义就在于，它不仅揭示了基于财富分配不公的社会矛盾和财富对人性的异化（利益所导致的冲突不仅发生在两个阶层之间，也发生在阶层内部），而且症候性地表征了原本应该承担阻止和制裁暴力的责任的文明机制的失效。文明机制失效，文明解决方案成为不可能，

暴力成为弱者面对暴力时自我保护的最后方式。此时，暴力具有了某种正义性，成为一种波德里亚所说的“有意义的”“合理的”“好的”暴力^[13]，而放弃对暴力进行道德审判则成为一种具有伦理内涵的艺术德性。

底层的犯罪和暴力也是《白日焰火》《暴雪将至》的重要主题。《白日焰火》中的吴志贞洗坏了客人的衣服、无力赔偿，被对方性勒索，因不堪凌辱杀了对方。她从受害者变成罪犯的故事是黑色电影本土化的标志之一：她不是好莱坞黑色电影中对男性身份造成威胁的、具有致命诱惑的“蛇蝎美人”，而首先是经济和性别双重压迫下的受害者。这种经清纯瘦弱的桂纶镁的阐释而愈发鲜明的弱小女性的形象沟通了中国电影从《神女》以来的女性表征传统，即一个糅合了国族/地域、阶级、性别等多种身份的弱女子形象。第六代电影中反复出现的妓女形象、娱乐休闲场所女性工作人员，以及刁亦男本人的《制服》中被老板强迫卖淫的音像店员工吴莎莎和《夜车》中杀害嫖客的妓女张玲玲、《暴雪将至》中在歌舞城陪客的燕子都属于这个传统中的延续。尽管她们有的接受、有的反抗（杀害他人或者自杀），但首先都是经男性暴力转译的社会历史暴力的受害者。当然，当代电影对受害的底层女性的想象并没有因为道义上的同情而像《神女》一样将她们神圣化。《白日焰火》中的吴志贞依然具有“蛇蝎美人”的一面，其丈夫梁志军（王学兵饰演）的暴力犯罪在很大程度上就是对其背叛的激烈反应。

和《追凶者也》《暴裂无声》在影像上对暴力犯罪、暴力冲突的夸张展示不同，《白日焰火》《暴雪将至》的暴力表征更加含蓄。更重要的是，前者将暴力放到一个二元对立的叙事结构——这种结构决定了其暴力叙事虽然尖锐却不可避免存在简单化的倾向——中进行表现，而后者则超越了简单的二元对立思维，以一种更开放更复杂的方式探讨暴力并赋予其历史深度。对暴力与权力关系的思考，这是刁亦男电影的重要主题。2003年的《制服》讲述一个裁缝穿上警察“制服”盗用警察权力的故事，揭示了“制服”在中国语境中过于丰富的能指意义：它不仅意味着权力，同时也意味着地位、收入乃至性吸引力，而社会转型期的身份危机进一步强化了“制服”的魅力。2007年的《夜车》则表明，只要孕育暴力的土壤不改变，暴力就无法真正消灭。影片中法警试图通过个体的人性关怀甚至身体救赎来弥补司法制度的伦理缺憾，怀柔社会矛盾，但依然不能阻止暴力的继续发酵。《白日焰火》则进一步将暴力与权力的关系复杂化。影片表现了三种暴力：第一种暴力也是最明显的一种暴力，即社会矛盾所导致的底层小人物的暴力犯罪；第二种暴力是基于性别不平等并被经济等其他因素强化的父权暴力；第三种暴力是失去警察身份却依然拥有跟踪、监控等警察权力的张自力的暴力。影片一开始就通过张自力对前妻的性侵犯将他建构为父权暴力主体。为了解决其暴力倾向与警察身份的矛盾，张自力在故事开始不久就失去了警察身份。经过短暂的颓唐之后，他很快重新获得办案的权力并重新振作起来。这个过程表明，张自力真正迷恋的是警察的权力而不是警察的身份，尽管《制服》已经探讨了这种受体制庇护的身份在社会转型期对于中国人而言有多么重要。就像《制服》中人物冒充警察获得警察的权力一样，《白日焰火》中人物失去警察身份之后依然拥有警察的权力也是一种高超的叙事智慧。它使影片能够在现行审查制度的边缘探讨前者没有充分探讨的尖锐问题，即如何用权力作恶。张自力不是警察却履行警察的责任，这种超出职务身份的行动既不能用责任感来解释，也不能用黑色电影中常见的推动侦探、深入调查的好奇心理来解读。唯一的解释是，他享受合法地跟踪、监控他人，甚至威胁、侵犯他人权利（譬如说性侵吴志贞）的权力。可以说，对暴力的复杂性以及暴力与权力的复杂纠缠的探讨，是《白日焰火》超越商业类型片、进入艺术电影领域的根本。

从《制服》到《白日焰火》，尽管刁亦男试图将暴力进一步复杂化、抽象化，但其暴力叙事的力量很大程度上依然来源于他对转型中的中国社会的思考。与之相比，《暴雪将至》中人物的罪与罚都指向

在世纪末的国企转制中缓缓落幕的计划经济体制。历史休克、社会转型所带来的焦虑在影片中变成让人窒息的铅云和逼人的寒气，笼罩着作为这一体制之象征的破败的工厂——某种程度上，铭刻着历史记忆的传统工业景观是这部影片真正的主角。和《白日焰火》中的张自力一样，《暴雪将至》中的余国伟也是一个没有警察身份、却拥有某些警察权力的国有工厂保卫科干部。所不同的是，前者迷恋的是警察的权力，后者迷恋的是警察的身份。对于余国伟而言，警察身份是历史休克之际自我拯救的一根救命稻草。成为警察这一看似自然而然实则无比微茫的希望让余国伟以为可以安然度过风雨飘摇的时代，并试图拯救即将被正在到来的时代吞噬的歌厅舞女燕子。但余国伟还是过于低估了历史转型的巨大破坏力。即使他工作出色到被评为工厂劳模，等待他的依然是和普通工人一样的命运。下岗带来的不仅仅是余国伟无“家”（影片中余国伟没有家，而是以厂为“家”，以一种唐·吉柯德式的方式捍卫着这个千疮百孔的“家”）可归，也直接毁灭了燕子对人生最后的希望。双重打击（燕子的死将余国伟对一个新的、私人化的“家”的希望也毁灭了）之下，余国伟将臆想的罪犯痛殴一番。此时，暴力不仅是对他人的犯罪，更是绝望下的自我毁灭。影片中工人杀妻亦可作如是观。通过犯罪、死亡和毁灭，《暴雪将至》以冷峻的方式呈现一种痛苦的历史记忆：停滞的时间、衰败的空间和下坠的命运。由此，暴力具有了一种珍贵的历史内涵。

四、结 语

通过以上分析可以看出，中国当代黑色电影的魅力不仅仅在于其高质量的影像造型和叙事技巧，更在于它们对当代中国历史、社会的观察和思考。而暴力犯罪则是它们切入历史、社会最重要的视角。尽管这种视角的选择与艺术电影所面临的市场压力有关，但显然不同于一般商业类型片对视觉和心理刺激的追求。而这些影片在商业上的成功对于当前艺术电影创作而言无疑是一种非常重要的经验。

参考文献：

- [1] [美] 保·施拉德. 黑色电影札记 [J]. 郝大铮译. 世界电影, 1980 (1): 63-79.
- [2] [美] 詹姆斯·纳雷摩尔. 黑色电影：历史、批评与风格 [M]. 徐展雄译. 桂林：广西师范大学出版社，2009：19.
- [3] Raymond Williams. (1963). *The long revolution* [M]. New York: Columbia University Press, 63.
- [4] [英] 雷蒙德·威廉斯. 马克思主义与文学 [M]. 王尔勃，周莉译. 北京：人民文学出版社，2008：141.
- [5] [德] 阿多诺. 美学理论 [M]. 王柯平译. 成都：四川人民出版社，1998：387.
- [6] [美] 闵应峻，[韩] 朱真淑，[韩] 郭汉周. 韩国电影：历史、反抗与民主的想象 [M]. 金虎译. 北京：中国电影出版社，2013：264.
- [7] [新] 张建德. 杜琪峰与香港动作电影 [M]. 黄渊译. 上海：复旦大学出版社，2013：215.
- [8] [美] 乔纳森·卡勒. 当代学术入门：文学理论 [M]. 李平译. 沈阳：辽宁教育出版社，1998：95.
- [9] [美] 卡斯腾·哈里斯. 无限与视角 [M]. 张卜天译. 长沙：湖南科学技术出版社，2014：41.
- [10] 专访《暴雪将至》导演董越：对票房完全不满意 [EB/OL]. <https://movie.douban.com/review/8942273/>, 2017-11-24.
- [11] 刁亦男，李迅，游飞，陈宇，叶子. 白日焰火 [J]. 当代电影，2014 (5)：30-42.
- [12] Luke Ferretter. (2006). *Louis althusser* [M]. London and New York: Routledge, 57.
- [13] [法] 让·波德里亚. 消费社会 [M]. 刘成富，全志钢译. 南京：南京大学出版社，2001：203.