

华语新黑色电影《南方车站的聚会》的人物形象塑造分析

卢巍文

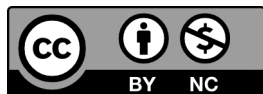
摘要 | 在全球黑色电影 (Global Noir) 的浪潮中, 华语影坛作为世界电影的重要组成部分也涌现出许多具有新黑色电影 (Neo Noir) 风格的作品, 其中《南方车站的聚会》作为唯一的华语电影入围第七十二届戛纳国际电影节主竞赛单元, 并且在国内上映后得到各界认可。该片在吸收世界影史佳作创作经验与中国本土文化的创新重构中完成了人物形象塑造。通过剧情设定与摄影表达塑造出“情义亡命徒”“被动化女性”等多元立体的人物形象, 为华语新黑色电影的创作提供了良好的范例, 也为学界拓宽了研究思路。

关键词 | 新黑色电影; 《南方车站的聚会》; 本土化

Copyright © 2022 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



黑色电影 (Film Noir) 无疑是电影类型中最为复杂且神秘的。学界通常认为黑色电影概念源于尼诺·弗兰克 (Nino Frank), 其于 1946 年首先使用“黑色电影”描述《马耳他之鹰》(The Maltese Falcon, 1941) 和《罗拉秘史》(Laura, 1944) 等好莱坞侦探犯罪片。^[1]而进入上世纪 60 年代彩色电影技术与宽荧幕格式使得黑色电影的形式发生变

化, 因此, 福斯特·赫希 (Foster Hirsch) 阐述了新黑色电影 (Neo Noir) 概念, 他认为新黑色电影是延续黑色电影基本叙事模式的、具有区域特色的本土化变体。^[2]随后进入全球黑色电影 (Global Noir) 时期,^[3]诸多带有黑色电影风格的本土化变体在全球涌现。

夺得第 64 届柏林电影节金熊奖的《白日焰

[1] [美] 詹姆斯·纳雷摩尔:《黑色电影:历史、批评与风格》,徐展雄译,广西师范大学出版社,2009,第23页。

[2] Foster Hirsch, Detours and Lost Highways: A Map of Neo-Noir (New York: Limelight, 1999), P. 14; Foster Hirsch, The Dark Side of the Screen: Film Noir (New York: Da Capo, 2001) .

[3] David Desser, Global Noir: Genre Film in the Age of Transnationalism In Film Genre Reader IV, (Austin: University of Texas Press, 2012), P. 628.

火》，让世界影坛感受到了华语电影的创新生命力，也让中国观众知晓了国产类型片的更多可能性——新黑色电影。刁亦男的第四部作品《南方车站的聚会》延续了犯罪类型片题材，在风格上承袭了新黑色电影的形式，作为唯一的华语电影入围第七十二届戛纳国际电影节，并在国内上映后成为2019年票房最高文艺片，^[1]获得各界认可。

该片艺术与商业的共同成就吸引了学界的诸多关注。《电影艺术》杂志邀请导演刁亦男、摄影董劲松进行了系列访谈，也有许多学者就影片的黑色美学本土化探索进行解读，但多为整体性论述也未能着重关注其人物塑造上的特殊路径。导演在片中将塑造出了具有传统黑色电影特质而又具备新黑色电影本土化创新的人物形象，将黑色电影美学在华语文化中进行实践探索。笔者将结合电影史与中国本土文化对影片人物形象塑造进行分析，试探索华语新黑色电影的创作特点。

一、亡命徒形象的情义塑造

影片对于主人公周泽农“亡命之徒”的形象塑造就体现出了对传统黑色电影的创新。在好莱坞传统黑色电影中，主人公往往被塑造成在平庸生活中挣扎的中产阶级，他们一般具备一定的社会地位、拥有相对稳定的工作，属于社会主流人群，但受金钱与性的诱惑后，经过道德与法理的模糊腐化后，成为犯罪道路上的迷途羔羊。如《双重赔偿》（Double Indemnity, 1944）中的保险推销员怀特、《马耳他之鹰》（The Maltese Falcon, 1941）中的侦探萨姆，这些人物都呈现出相对弱势的形象，一定程度上受女性支配、在情节发展中处于被动地位。

（一）社会边缘人物重构

而影片中的周泽农则截然相反，作为出狱不久的江洋大盗，没有稳定的工作和收入，社会地位低下，属于社会边缘人物。相较于前者受到威逼利诱而被迫犯罪，周泽农为了金钱偷盗而进监狱，出狱后又因犯罪帮派内部的利益争斗误杀警察而被通缉，他在影片中则是犯罪行为的主导者，

女性的行为支配者（要求妻子杨淑俊、陪泳女刘爱爱辅助他获得赏金），在故事情节发展中处于主导地位。同时，周泽农的亡命徒形象并不是扁平的，影片通过情节设置和行为动机揭示丰富了人物形象性格。

（二）江湖侠义的性格定位

影片设置了“兴庆都宾馆”作为帮派集会的场所，导演将这一公共空间进行陌生化塑造，使之成为中国传统江湖文化的具象映射。宾馆内藏地下室，入口有小弟把守，各帮派齐坐一堂交流偷盗经验、组织划分势力范围。而后周泽农现身平息猫眼猫耳兄弟异意时，众人噤声的反应体现出其在江湖中的重要地位。周泽农的江湖侠义在“强盗运动会”得到了更充分的展现，一方面，“强盗运动会”作为中间人提出的、猫眼猫耳兄弟认可的调解方式，能够解决其手下小弟开枪伤人所带来的矛盾，体现出其对小弟负责、遵守江湖规矩的侠道情义；另一方面，如果能在偷盗竞赛中胜出，则能够捍卫其江湖地位与领地划分，更体现周泽农身上的侠客情、英雄梦。

（三）社会底层人物的家庭羁绊与挣扎

周泽农的家庭羁绊也是人物塑造的一大亮点。在传统的黑色电影中，主人公通常没有具体的家庭背景信息，如《日落大道》（Sunset Boulevard, 1950）中独自打拼的异乡游子。即其家庭因素在故事中并不承担叙事作用，对情节发展基本不造成影响。而在本片中，主人公周泽农的家庭羁绊是故事发展中人物的主要动机，妻子杨淑俊也是一条重要线索。从整体上看，周泽农偷盗牟利的出发点是为了养活在家具厂做工的妻儿，他所有的行动归根结底都是为获取钱财，而所得钱财也最终是为了抚养妻儿，这种在底层挣扎的家庭羁绊与传统黑色电影中在平稳生活中贪恋欲望与刺激的动机截然不同。妻子杨淑俊作为是故事发展的总线索之一，周泽农被通缉后为了让妻子举报自己获得赏金，因而与警

[1] 尹鸿、许孝媛：《2019年中国电影产业备忘》，《电影艺术》2020年第2期。

方、帮派、陪泳女等多方势力展开了交锋，推动故事情节发展。

二、女性角色的被动化嬗变

传统黑色电影中的女性角色，往往被塑造成蛇蝎美人（Fam Fatale）式的负面形象。她们利用自身迷人的外表与神秘的气质，对男性角色产生威胁、带来难题，以实现某种自我目的。其伦理道德观是与主流价值观相悖的，主动地在法律与道德的边界试探，而促使她们做出这一系列行为的动机是对于物质金钱的追逐或精神与性的渴求，如《双重赔偿》（Double Indemnity, 1944）中借刀杀夫的少妇菲利丝。这类女性通常在发展故事中处于主导地位，对男性进行控制和支配。某种程度上体现了女性对男权社会造成的危机。

（一）女性角色在男权语境中的被掌控的生存状态

而本片中的女性角色——陪泳女刘爱爱、妻子杨淑俊，则被放置在了一个男权当道的社会语境中，她们并不拥有对男性绝对的控制与支配权，相反受到男性压制。男权语境，最直接地由男性对于权力、暴力、金钱的掌控所体现。无论是逃犯周泽农、警察陈队、黑帮兄弟、野鹅塘华哥甚至是制衣厂老板，他们都在一定程度上掌握了上述的几大要素，权力是警方的布控抓捕、是黑帮与华哥的阴谋勾结；暴力是周泽农及黑帮手中上膛的枪支……也因此在整个事件发展中，男性角色处于相对支配地位，而女性则是被动的服从者。这种服从在妻子杨淑俊身上体现的淋漓尽致。从背景上看，丈夫周泽农离家出走，她独自一人抚养孩子是一种对家庭的顺从；当警方上门要求她报告行踪、带追踪器，这是对暴力机关的屈服；而刘爱爱上门送信，她接受要求前往接头地点，则是对丈夫命令的服从。

（二）对男权的权威的挑战，表现出女性的独立价值

陪泳女刘爱爱则在服从男权的基础上产生了被动的嬗变。在故事前半部分叙述中，刘爱爱面

对周泽农、华哥的计划与安排都处于被动的服从状态。开篇即通过她向周泽农“借火”这一动作体现出刘爱爱在故事中的被动地位，依附于男性。而当刘爱爱带领周泽农逃进野鹅塘后，刘给周提供服务后，她由片头的“借火者”成为了“持火者”^[1]，刘爱爱成为了周泽农计划的唯一支撑，即她不再是被人凌辱的妓女，而成为了被人需要有价值的独立女性。而后刘爱爱欺骗周泽农，将其引入圈套折射出她对男性权威的挑战，对事件发展支配权力的夺取。但这种支配仅仅是昙花一现，当周泽农死里逃生对其追捕，她也误闯地方黑帮，再次沦为了被男性凌辱强暴的玩物。最终计划成功后，刘爱爱带着赏金与杨淑俊汇合，她的“守约”既是对周泽农命令的遵从也是人性之善的弧光。

三、人物塑造的视觉表达

（一）人物塑造的独特光影表达

电影是视听的艺术，视觉表达是人物塑造最为直观的一种方式。在灯光方面，影片延续了黑色电影的光影特色，德国表现主义的构图，采用了大量的低角度硬光，营造出光比反差极大的效果，投射出人物棱角分明的阴影。^[2]片中影子的投射不仅直接营造出了惊悚悬疑的故事氛围，同时也作为描绘人物的一种方式勾勒出角色的神秘与未知，也是内心阴暗罪恶各怀鬼胎的外化表现。光影设计在一定程度上暗示着意识形态的强弱、地位的主被动关系，就如周泽农、刘爱爱在车站月台商议对策时，过往车辆的灯光呈现出两人的身影，形成一种巧妙的构图：周泽农的影子高大膨胀，象征着他逃亡冒险中的主导地位；刘爱爱的影子渺小瘦弱且被压迫在画框边缘，表现出她听命于华哥忌惮周泽农的被动处境。

[1] 王效萱：《野鹅湖上水鸟起舞》，《中国电影报》2019年12月18日。

[2] [美] 保罗·施拉德：《黑色电影札记》，郝大铮译，《世界电影》1988年第1期。

在片尾猫眼、周泽农、警察的追逐枪战中，当周泽农为躲避警察、猫眼的追捕在狭窄楼道里逃窜时，同样是在固定镜头内用硬光对人物进行塑造，并且借鉴了《第三人》（The Third Man, 1949）中的低角度灯光表现手法：周泽农由左侧入画右侧出画，但右侧的光源将他逃脱的身影滞留在画面中，与近大远小的景深定理相反，周越向光源方向逃离其投影在画面中变得越来越大，直至呈现出挤压光源边框的压迫感。此处对于硬光的造型表意十分精巧，直观地表现出“笼中困兽”周泽农插翅难逃的状态，暗示了人物命运。

（二）人物塑造的匠心色彩渲染

色彩渲染也是人物塑造的一种独特表达，不同的色彩给观众带来不同的感受，进而对人物形象产生联想。例如，特写周泽农目睹小弟枪击猫眼、众人混乱扭打时，导演在人物右侧设置了红色灯光，红色是暴力的象征，人物面部一半被红色渲染，象征着人物内心在是否出手相助的思想风暴中挣扎。在此镜头最后，周泽农向右转头，整个面部被红色浸没，暗示他最终选择了暴力参与这场扭打帮助小弟，体现出其江湖侠义。周泽农在宾馆审问小弟的场景同样如此，未开灯的暗

室全然浸没在紫色的霓虹中。紫色象征着神秘与禁忌，小弟掏出的枪械染上紫色光晕，如潘多拉魔盒般，透露出男性对于暴力和权威的痴欲。再有是片尾周泽农无处可逃避进面馆吃面的场景，惨淡的白光由灯管自然散射，将幽闭的暗室笼罩在悲凉无力的情绪中。白光与周泽农的白蓝球衣、蓝色门帘共同构成了冷色调协调，暗示着穷途末路“战神”殒落，^[1]体现出黑色电影的宿命论。

《南方车站的聚会》作为华语影坛中鲜见的新黑色电影，在犯罪片题材中将黑色电影的美学风格本土化，通过内部剧作设置与外部视觉表达塑造出“情义亡命徒”“被动化女性”等多元立体的人物形象，将中国本土社会文化与黑色电影艺术技法有机融合，体现出华语新黑色电影的本土化倾向。影片杰出的人物形象塑造为华语新黑色电影的创作与研究提供了良好的范例与新颖的思路，在全球黑色电影浪潮中贡献了独具魅力的东方影像。

〔卢巍文 中南财经政法大学中韩新媒体学院本科生〕

〔1〕注：周泽农在片中身着的9号球衣来自阿根廷球星巴蒂斯图塔，其外号为“战神”。