

导演谈

和其他第六代导演一样，刁亦男也是走作者类型电影的创作路径。什么是作者类型电影？举一个例子：《教父》就是非常典型的作者类型电影。著名导演库布里克曾经说过，他看到第十遍后才敢确认《教父》是一部伟大的电影。之所以如此犹豫，是因为这部电影太好看了，太吸引人，在商业上大成功了。但事实证明，《教父》不仅是一部成功的类型电影，也是伟大的作者电影。所以法国电影理论家安德烈·巴赞才说：“只要人们知道如何去窥测到它的表现，我敢说类型的传统是创作自由的行动基础。”



▲电影《白日焰火》剧照

库布里克的犹豫揭示出了“作者类型电影”的特殊性所在。一般来说，类型电影强调对观众的吸引力，这是其实现商业价值的根本需要，作者电影则更注重导演的自我表达。而作者类型电影指的就是导演通过采用与类型惯例进行对话的方式，来进行一定的自我思想与艺术表达。

作者类型电影大致可以分为两类：一类是作者导演以传统类型为靶子来表达对传统和成规的批判，属于完全的艺术电影，不在本文讨论之列。另一类是以类型电影为核心，突出类型魅力，而将导演个人的思想和艺术表达放在相对隐性层面，属于商业电影范畴，其中的高品质作品往往能达到叫好又叫座的效果，例如《教父》。它具备这样一些特征：首先，其核心是类型电影，这就要求电影制作者需要尊重观众的欣赏习惯，使自己所拍摄的电影首先成为吸引观众的电影。《教父》采用了很多传统的商业片技法，比如惯常的三段式情节结构，重视人物刻画，尤其用很多细节展现了新旧两代教父的父子情。其流畅的情节与细腻的人物刻画很容易把观众吸引进电影之中。其次，作者导演必须精通自己打算采用的电影类型，熟悉其类型惯例，才能通过与类型惯例的巧妙对话来凸显自己的标识。科波拉在《教父》中最大胆的一个标识就是利用黑帮片这一类型作为对当时的美国社会进行批判的思想武器。为了实现这种意图，他在摄影机运动、声音运用上进行了大量的作者表达，并将其巧妙地植入黑帮片惯例之中。这些标识将影片的批判气质不断加强，将这部强盗片成功改造为具有强烈批判意识的反省之作。

缺乏经验与意识，一些优秀导演尽管在欧洲顶级电影节屡屡获奖，却难以获得主流商业院线的认同

刁亦男《南方车站的聚会》也是商业片范畴内的作者类型电影。我们讨论他的意义在于，今天的国产电影界不乏在欧洲顶级电影节上屡屡获奖的优秀作者导演。随着国内电影市场的发展，他们纷纷开始尝试以作者+类型的方式进军主流商业院线，但其新片在票房表现上却屡屡受挫。这其中的最大原因在于这些作者导演缺乏操作类型电影的经验。在具体的拍摄过程中，也没有建立起认真研究类型惯例的自觉意识，其电影创作一直处于艺术大于商业、作者大于类型的状态。

以姜文为例，他从2012年的《浮城谜事》开始进军国内主流电影市场，但日益显露出在类型电影操作上的弱势。以去年上映的《风中有朵雨做的云》来看，姜文的关注重点依然在自己擅长的人性、欲望等层面上，却在侦探片的类型操作上十分失败。本应作为侦探片核心形象的警察杨家栋却成为整部影片一个傀儡似的人物，除了一系列不合常理的非理性行为，就是靠父亲的侦探朋友不断给资料来了解案情，对整个案情推动毫无作为。而作为侦探片最吸引观众的悬疑情节要么是通过大量闪回镜头进行直白交代，要么就是得不到合理解释的突兀插入。当侦探片的人物和情节都失去了合理性和可信度后，作为姜文个人标识的大量展现人物心理状态的镜像语言与声音技巧，反而变成了《风》中一种冗余性的存在，让主要人物显得更加莫名其妙或者无病呻吟。

可见，对一部作者类型片来说，如果不熟悉类型惯例，不具备很好的类型操作经验和能力，作者表达不仅无法与

最近一段时间以来，新创作者的崛起成为国产电影界惹人注目的现象。他们成长于中国电影产业飞速发展的环境下，其中一些佼佼者对于市场化产业化背景下的中国电影有成熟的认知，剖析其电影实践的经验局限，对于国产电影的当下和未来都具有一定的启示意义。

今天我们选择的对象，是先前引发诸多话题的影片《南方车站的聚会》的导演刁亦男。

——编者



▲《南方车站的聚会》剧照

# 刁亦男：导演的自我表达能否兼具商业价值？

桂琳

类型操作有机结合，自身也得不到很好的展现，最后带来的结果可能就是既不叫好也不叫座。

正是因为很多有才华的作者导演对什么是商业意义上的作者类型电影没有清晰的认识，并努力进行操作实践，所以国产片中这一类作者类型电影可以用稀缺来形容。在这一背景下，刁亦男才显得更加弥足珍贵。他对这一类作者类型电影不仅有自觉的意识，而且以自己的电影拍摄经历和电影作品展示了制作这类电影的一个正确轨迹。

只有聚焦在一两个核心类型上不断探索，才能逐渐掌握类型惯例并具备对其进行创造性改造的能力

与姜文等作者型导演的经历不同，刁亦男从影伊始就与商业类型电影结缘。他作为编剧，曾为张杨、施润玖等商业导向的导演写作《爱情麻辣烫》等类型电影剧本，这使他对类型电影是有自觉意识和操作经验的。这一经历大概也促使他在做导演之后，确立了拍摄作者类型电影的思路。他还有自己专注并深耕的特定类型：黑色电影。这很容易让人联想到希区柯克、瑟克、卡普拉等这些导演，他们恰恰都是主要在一两个主导类型片中进行工作的导演。因为只有聚焦在一两个核心类型上不断探索，才能逐渐掌握类型惯例并具备创造性改造它们的能力。他同时一直坚持将编剧和导演集于一身，这让他对自己的电影有绝对的掌控能力。

正是这些持续的努力，让他能不断磨炼自己的作者类型电影，产量虽不高，但影片质量却稳步提升，继《白日焰火》之后，最新的这部《南方车站的聚会》在作者类型电影的探索上又有精进。

首先，该片凭借其清晰的叙事结构和出色的人物塑造保证了其可看性。从情节来说，影片以争夺悬赏金为线索，采用清晰的三段式结构，最终推向高潮段落。从人物来说，主人公周泽农这个亡命徒形象被塑造成相对复杂的小人物形象，他贯穿始终将悬赏金留给屋里人

的坚定决心成为其性格亮点。这种人物技巧很像1980年代香港电影中对小马哥这类人物的塑造。小马哥之所以动人，恰恰在其对情义的强调与坚持。抓住了这种情感基调，人物就有可能以其悲剧性命运动起大众的情感共鸣。杨淑俊形象一方面让影片的小人物形象更加丰富——患病、失夫、独自抚养幼子的生存状态已经将她逼到了绝境，她就是那些挣扎在城市边缘无数草根女性的缩影，同时还为周泽农形象的塑造服务，她的现实困境不仅为周泽农走入强盗之途进行了某种隐含解释，也让周最终选择以命换钱的举动具有了更强的合理性和更大的情感力量。以上这些情节和人物操作显示了刁亦男娴熟的类型片操作经验和技巧。

其次，该片的作者标识相当大胆而野心勃勃：如果说《白日焰火》还有很强的借鉴欧美黑色电影的痕迹，《南》对该类型的本土化改造已形成自觉。从环境呈现来看，导演独具匠心地选择了一个前现代、现代和后现代元素杂糅在一起，极具中国特色的地理与社会空间，并调动多种影像手段塑造空间形象。更难能可贵的是，他并不流于仅仅让空间成为一种景观，几乎没有使用很多作者导演爱用的环境空镜头，而是始终让空间参与到叙事与人物塑造之中，让空间真正成为这部影片中不可缺少的又一个“主人公”。

刘爱爱是《南》中另一个重要的标识。她延续了《白日焰火》中吴志贞形象的基本特征，兼具弱小与强悍、狠毒与善良、冷漠与深情等多种复杂特质，这种特质与她们作为边缘人物和女性的双重被压迫身份十分吻合。而影片以刘爱爱与杨淑俊最终的合作性“胜利”作为结尾，更是刁亦男个性化表达的高光时刻。通过女性情谊的象征性胜利，导演表达了对边缘人物的悲悯之情和对以男性主导的工具理性的深刻讽刺。

当然，《南方车站的聚会》并非完美，在类型操作和作者标识之间如何结合和拿捏分寸还有很多可改善的地方。但刁亦男为我们展示了作者类型电影的基本样貌和努力方向，这对中国当代电影的意义可能比单纯的作者电影更大。去年以来在国际上表现突出的电影《寄生虫》在艺术与商业上的双丰收，就是韩国多位作者导演在作者类型电影上持续努力结出的硕果。

(作者为中国社会科学院人文学院副教授)

# 他最后的堡垒叫“天真”

——重读塞林格

陈以侃

作为一个著名的不让人给他写传记的作家，塞林格是份很好的实验素材，让你在上面记录自己作为读者的生平。因为他往往出现得很早，而且区区几百页书，会在你住后的阅读生活里盘桓不去。

我第二次读《麦田里的守望者》大概是零五零六年，成了英语专业的学生，这是第一批在英文里读掉的小说，它依然流畅好读，但之前期待着未来能与霍尔登抱头痛哭的那个自我似乎又被我抛在身后，感觉青春稍纵即逝，错过了塞林格。当然，掌握了一点粗略的英美文学史，加上几百小时的英美影视，这第二次的《麦田》一定有所不同，但也没有那么显著的区别。至少有一点显露出来，就是我不大能理解它在英文小说中的地位、世界最佳小说榜上的排名。英文系读下去，渐渐听到传言，说《麦田》就那么回事，塞林格厉害的是《九故事》。印象中每次有靠谱的人提到这个短篇集，似乎都把这些故事的完美当成不证自明的公理。

而第一次读《九故事》就更迷茫了，我当时读了四五个，完全不知道里面那些人想要干嘛，每次想集中注意力把它读透，它就会轻轻巧巧闪开在我屁股上踹一脚，以至于让我想到少年时被霸凌，不还手是被打，还手是一边被嘲笑一边被打。

后来就没有再读过塞林格，直到去年他儿子马特来中国，搅动一圈对他的感激和推崇，又逗起了我的好奇，就把他出版过的四本小书一口气读了一遍。我真的期待这些年能多少沾染了一些《纽约客》城里的世故和见识，能让我喜欢起《九故事》，但此刻我只能承认，我对塞林格的中短篇大体上只感到一种直白的晦涩、模糊的骨感。

就拿第一篇来说，《逮香蕉鱼的最佳日子》，或许是《麦田》之外塞林格最有名的篇目了。前半是一个女子跟母亲在电话里聊新女婿，显然是战争归来，精神出了问题。后半是一个年轻男子跟一个小姑娘在海滩聊天，说香蕉鱼会到一个洞里吃香蕉，吃饱了出不来，只能等死，然后男子跟小姑娘一起下了水，亲了她她亲了一口，小姑娘喊了一声“嘿！”，上岸往酒店“毫无遗憾”地跑回去了。男子回到酒店，双床房，之前打电话的妻子在一张床上睡着了，他从行李箱里拿出一把手枪，在另一张床上自杀。或多或少也听过一些解读，但问题就在于这个故事情节，它根本就没有给我们足够的讯息，指引我们该往哪里想，我们的共情也不知道该往哪里引导。

我当然认可很多好的文学是无解的，天知道我所谓的最爱作家有多少故事我没有读懂，但神秘有时可以只是作家对自己或角色混乱头绪的宠溺，就我个人来说，这似乎不是一种优雅的发展故事的方式。用一种稍嫌粗暴的问责来打比方，就是你问他，你这是什么意思，他说，对啊，我里面写的可不是个正常人。

更何况在塞林格笔下，这种任性很容易同时演化成一种很不美观的自怜和自恋。

塞林格精心打磨的对话是美国文学的瑰宝，下面要引的这段，很可能帮助他年纪轻轻拿下了《纽约客》给作者开出的最高级别的合同。

《香蕉鱼》，年轻人正在海滩上跟那个小姑娘西比尔聊天——  
“你喜欢我吗？”西比尔问。  
“我喜欢什么？”年轻人问。  
“嘘。”  
“非常喜欢。你也喜欢？”  
西比尔点点头。“你喜欢撒谎吗？”她问。  
“撒谎——喜欢。撒谎和嘘。我不管去哪儿都一定得带着它们。”

然后一段是年轻人讲他为什么也喜欢另一个小姑娘，西比尔是把那人视作情敌的。然后——  
西比尔沉默了。  
“我喜欢嚼蜡。”她终于开口说。  
“谁不喜欢呢？”年轻人说。……

我就很难想象一个理想读者该如何体会这样的对话，这是年轻人如此纯粹和天真，看他多会和小女孩聊天，还是说，他是如此被人世界摧残，又如此鄙夷成人世界，只有在跟小丫头瞎扯时，才获得一丝纾解？

《麦田》里有一段，我省去些上下文：霍尔登室友是篮球队明星中锋，去约会，霍尔登发现是跟自己以前喜欢的一个姑娘，中锋回来，霍尔登旁敲侧击想要打听他们约会到了什么地步。突然爆发，攻击正在刷牙的中锋，想的是“他喉咙可能会被牙刷戳穿”，喊的是“你这混蛋居然不在意一个姑娘下棋会不会还把国王留在后面！”在我看来，这串起一种弥漫在塞林格作品中的气息，就是对我们这些连嚼蜡好吃都不知道、对一个姑娘

下棋怪癖都不关心的人，塞林格是很不耐烦的，他觉得我们不配听他多解释一句，并且就因为这个问题，一直在把我们喉咙打穿还是把自己脑袋打穿的两难中苦苦抉择。

而这种在自怜和自恋间的激烈摇摆，有时会出现成一种更为讨厌的心态，就是总觉得世界辜负了他。就像他儿子马特·塞林格跟媒体聊《香蕉鱼》，太出乎意料又“果不其然”地说：里面那个人自杀根本跟战争无关，是“他想到要跟那样一个只顾自己的女人过日子，还不如不活”。对我这样还无法参悟“杀与被杀都是禅宗境界”的庸人来说，只在故事前半部分的电话里读出了一个替丈夫担心的温厚妻子，而丈夫最后在她旁边崩溃的脑浆，显然是对她不理解自己的一种惩罚。

但又有谁能理解呢？数落了这么久塞林格的性格缺陷，像一个带着个人恩怨的教导主任找来了家长，主要是在这次通读塞林格和很多讨论他的材料之后，想把这些抱怨都归结成塞林格对不完美的不宽容，可以解释他在纸上和人生中的很多做法。塞林格的女儿写过一本关于他们父女的回忆录，说父亲只喜欢完美，只要你以任何方式让他失望，他就不再想跟你有任何关系。上世纪八九十年代，大家本已习惯了塞林格的隐士身份，却慢慢从一些个人回忆和传记家的挖掘中，知道塞林格从大致30多岁开始，就一直在试图和未成年、未成年的姑娘培养亲密程度不一的男女关系。至少听其中几位的说法，她们的结局都出奇相似，当她们成长到摆脱“小女孩”这种状态之后，就立刻被塞林格抛弃了。“只有小孩才完美”是塞林格执着经营的幻象。对于他的避世，有很多做出了很多接近“屈打成招”的解读，反正塞林格自己不说，旁人怎么说都可以，我们搬弄这些色彩妖冶的秘闻，并不是说它们一定是决定性的证据，只是在塞林格的所写、所为中，显然有一种规律和格式。他1965年之后拒绝发表作品，我想也可以作类似解读：一个未完成、未入世、未被理解的作品，显然比一个被那出版业污染、被粗笨大众瞎揣摩的作品，更完美。

但如此不恭敬地谈论塞林格不是要把他放逐到阅读世界的荒原戈壁滩上去，往后的代代读者估计也不会答应。写小孩并不容易，亨利·詹姆斯早就推演过，写小孩的秘密是不能简化语言，因为孩童的精神世界和成人一样复杂。但塞林格在美国传统里一方面继承马克·吐温，用口语化的表达让小孩的内心里有种逼真的生命力，同时，他的新鲜在于让霍尔登不断发出不假思索的急迫审判，靠它们的累积营造复杂感。或许是第二次读《麦田》就有这个印象，总之这回再读，我还是惊讶于霍尔登内心的娇柔，他对于赢得别人好感的渴望，其实还是打动我。不管我为什么塞林格审视人世的方式有怎样的缺憾，他生命的核心中似乎还是燃烧着一种真挚，他的小说也出自内心一个满是爱意的地方。就像《祖伊》最后，祖伊对弗兰妮说：“至少你知道这个疯人院里没有什么别有用心。不管我们是什么样的人，至少我们不fishy（可疑、靠不住）。”为什么塞林格写小孩能写这么真？据说他在二战最血肉横飞的时候，身上还藏着《麦田》的前六章，在身心最接近被毁灭的时刻，他一定还在头脑中写着霍尔登，他知道这种天真是有用的，是他最后的堡垒。

塞林格最后几个中短篇，都在着了魔般地写格拉斯家的几个天才儿童，让他们开讲座，制定处世之道，也就是塞林格一厢情愿地把自己中年的智慧放在少年的童真里。如此聪明、如此细腻的一群孩子都活得如此痛苦，人间果然不大值得。其实塞林格也知道这种写法不自然，从《九故事》最后一篇《泰迪》到后来成书的四个“格拉斯家族”中篇，里面到处是作者一种“我偏要这样”的任性。直到1965年他最后一次发表作品，《哈普沃思16,1924》，占了几乎整整一期《纽约客》让七岁的西·格拉斯开书单（就是三十岁在《香蕉鱼》里自杀的那位）。

谈论塞林格能提醒我们，读者之间对伟大文学的理解是多么不同，而我们想给伟大文学下定义的时候又是多么捉襟见肘。即使我们把标准降到几乎肯定错误的底线——能让你觉得它是在写你就是好书，也没多大帮助，因为这样的逻辑几乎就把《麦田》锁进了“青春文学”的书橱，至少我不愿跟一个完全跟霍尔登心心相印的成年人商量什么是伟大小说。聊书是捕捉微妙的区分。但不管我们怎么努力区分每次阅读同一本书时的不同感受，区分作者技巧上的胜利和他个人性格的缺憾，但聊到最后，终究还是隔着读者自己层层叠叠的成长和好恶。或许霍尔登在这一点上还是很有建设性的：对你来说，书好不好还是看你读了想不想跟作者打电话。

(作者为书评人)



▲塞林格作品集 译林出版社