

一种关注

被艺术风格掩盖的创作缺陷——

它没能把对恶的淋漓揭示导向善的萌发

——评网剧《隐秘的角落》

吕鹏

《隐秘的角落》可谓是今年国产爆款网剧的肇始之作，连带着剧中台词“去爬山”和配乐《小白船》都在大众话语中拥有了别样的意涵。细数《隐秘的角落》大受欢迎的原因，大概是作为一部网剧，难得地呈现了较强的艺术风格，不仅打破了一般的悬疑推理剧的套路，一开始就把罪犯呈现在观众面前，而且剧中从大到小的一众演员，俱演技在线；导演的影像语言也颇为娴熟。

然而，一边倒的对该剧的赞颂，却也让人感到不安。此不安来自电视剧所呈现的灰暗——并不是来自电视剧的镜头语言和光影所制造的整体氛围的灰暗，而是这种氛围所隐喻、暗示甚至夸大的那种灰暗，即人性之“恶”。由此引发的，是电视剧该如何表现恶的思考。

电视剧表现恶不是目的,它只是方式

《隐秘的角落》某种程度上是恶的集成，似乎是所有被侮辱被损害以致带着各种创伤生活的各式人物的汇总。冷血而杀人的凶手、出轨而冷漠的妻子、内心阴暗的小孩、歇斯底里的母亲……与底层的生活样态的加持，构成了一幅残酷物语般的图景，生活的血淋、人生的悲苦，正面和解救力量的孱弱与无力被极致夸大，让整个电视剧直到最后只剩下难以言说的无奈和冰冷，于是只能遗留冷漠、叹息与脊背发凉却难有反思，也看不到任何希望，这或者是这部剧给人最大的冲击之一，但也是这部剧最大的问题之一。

电视剧是不是该表现恶呢？毫无疑问，犹如月亮背面，恶是生活的一部分，其数目又是无限的，自然且必然被电视剧所呈现和反映。正像雨果说的，“我们必须容纳一种关于我们世界和我们自身中存在恶的看法，不论那个恶多么触犯我们的自恋”。所以，问题的关键不在于是否应该在电视剧中表现恶，而是怎么表现恶，或谓之我们表现恶的目的是什么？

左丘明说“善不可失，恶不可长”，因而要“惩恶而劝善”。这也是深植在中国人文化基因中最具共同认知的价值观之一。从这个角度而言，电视剧表现恶不是目的，它只是方式。如果一部电视剧只是为了表现恶而表现恶，那么它的影视语言越是新颖、叙事越是巧妙、表演越是精湛，它于社会与人的意义就越是要被打上一个问号。因为，电视剧是当今影响力最大、受众面最广的一种文艺样式和文化产品，它对社会环境和大众认知所起到的作用，决定了它的社会责任和义务。通过“恶”之途径达“善”之目标，既符合观众心理期待，也是其文化功能的体现。如果一部电视剧的播出最后让人感慨“人间不值得”甚至细思恐极，很难称这种创作是成功；而一部电视剧在对恶的淋漓揭示之后，没有人反思恶，没有让善得以萌发，那么则很难说是有意义和价值的。

一味呈现纯粹的恶,让电视剧的思想性大打折扣

罗曼·罗兰说“善与恶是同一块钱币的正反面”，善恶之间的斗争是电视剧的母题。近年来，社会的发展、媒体环境的开放，以及人们对于生活世界各个层面在文化精神上探索的加深，都使得以探索 and 展示恶为主题的电视剧越来越多。然而如何有意义地表现恶，突破原有的窠臼，让人反思恶，从而达到向善的效果，则值得深思。如果我们将电视剧对于恶的表现的目的进行更细的分解的话，概而要之，可将其分为三个层次。

种种我们并不曾在意的问題有可能 是人性之恶的根源，而恶本身可能也是复杂且充满着矛盾性的，表现这些揭示这些，应该是电视剧表现恶的第一层追求。一直拥有很高收视率的海外剧《双面法医》就向我们展示了善恶的复杂和矛盾：主人公德克斯特在白天是警察局一名普通的法医，从事血迹图案分析工作，协助警察破案；而到了夜晚，他则化身为一个杀手，专门猎杀那些做了坏事却因为 没有确凿证据而逃脱法律制裁的人。电视剧并没有把他塑造成一个除暴安良替天行道的英雄，而是揭示其捕杀这些坏人的动机很大程度上是舒缓自己的杀戮欲望，但又难以说他纯粹是一个恶人，因为那些被杀的，也确实恶事做尽。到底该如何认知他和他的行

为？电视剧就在这种矛盾困境之中让观众进行评判、反思和争论，从而更深刻地认识善与恶的边界。

而更高级的表现是揭示这些恶背后所勾连的各种因由，深挖这些因由对“恶”所应负有的责任。比如韩剧《大叔》中女主的犯罪是因为有黑帮势力的胁迫，而她因为没有任何的地位和依仗，只能被迫违心做事。正在热播的韩剧《恶之花》中，男主及其姐姐所作的恶，很大程度上是乡村愚民对于其父所犯的罪过迁怒到儿女身上，以及对于男主所患的精神疾病的愚昧无知所造成的。这些电视剧在呈现、反思和批判的基础之上，把恶背后所纠缠的问题引入哲理深思之中，不是简单地只表现恶，而是表现恶的多重面相或矛盾之处或恶背后所牵连的各种问题，从而让人增加对于人性和善恶的反思批判。

《隐秘的角落》表现了各种各样的恶，而这些“平庸的恶”除了歇斯底里、阴沉、控制欲强烈的母亲可能造成儿子性格缺陷，是能够引起反思的“恶”的微小的点之外，其他各种恶的描画并不能让人产生更多的思考和警醒；电视剧中也几乎找不到这些恶生发的可让人信服的由头，貌似这些恶都出于剧中人物的本能，一触即发。这种单一不具多重面相的纯粹的恶，既没有反思，也没有批判，更没有揭示这种恶背后所可能牵连的各种因由的作用与影响，因而对于恶的呈现的思想性是大打折扣的。这无疑是一部极具风格的电视所遮掩的让人很难发觉的一大问题。

如果说创作者让人反思恶是第一层的要求的话，那么在表现恶的基础上，提供解决恶的方式方法则是对于电视剧表现恶的进一步要求——像洛克说的，“与其高谈罪恶，还不如说出防止这些罪恶的方法来”。实际上，我们可以在不少电视剧中看到这样的叙事策略，即呈现作恶者最后落得应有的下场。同样是国产悬疑探剧的《白夜追凶》和《无证之罪》，就是在与罪犯的斗智斗勇的过程中，让真相和真凶浮出水面，从而实现了恶被惩罚。

当然不可否认，这个世界上有些恶，没有最终被惩治，于是有不公。而这样的恶的呈现，是为了激起更多的惩戒或防治的方法来。《隐秘的角落》中张东升看似完美的罪犯，以及之后不断的杀人，却并没有起到这样的效果。编剧最终也只能安排一个张东升充满了隐喻色彩的“自爆”来草草了事。且不说这种终结是否合理，作恶者的自救是否是恶应得的结果，也是存疑的，这是电视剧的又一问题。

拉罗什福科在《箴言录》中的名句“我们可以从恶的认识里提炼出善来”，应该是电视剧对恶的表现目的的第三个层次。从艺术性的角度而言，《隐秘的角落》确有不少可圈可点之处，它动画的运用、影视语言的调度、主题曲的选择甚至是每集不等的片长，都充满了创新之处。然而正是这种在艺术性上的创新模糊了观众对于其思想性和社会性的要求。

《隐秘的角落》是一部纯粹表现恶的电视剧，这不但是由于两个主要的恶的建构其由头没有多大的说服力——张东升不断杀人的起因是老婆要与自己离婚、朱朝阳等人的勒索敲诈杀人犯是因为要弟弟的医药费，更是由于剧中无论是不断杀人的张东升还是三个进行敲诈的小孩子，都对自己的恶没有任何的愧疚、羞耻、难过或自责的情绪，因而这种恶是没有救赎的可能的。于是这种不自知也未有反省的恶，是纯粹的恶，只能落实到个人性格的缺陷和精神障碍，那么电视剧在思想性等其他层面，只能落于下乘。这种由电视剧表现出来的纯粹的恶的、价值和意义就几乎不存在，而在此基础上，电视剧的批判和社会建构意义与价值，就更无从谈起。毕竟，看到恶，更加能够看到消解恶的力量，从恶中找到向善的可能，让人更深刻地感受到爱、温暖、力量、慰藉以及希望，这才应是电视剧表现恶的终极奥义。

(作者为上海社科院研究员)



新片热评

用卷轴美学对电影语言进行中国式重构

——评线上放映的国产片《春江水暖》

张斌

对于选择在视频网站上线的国产电影《春江水暖》来说，最大的遗憾可能是，观众无法通过大银幕来感受卷轴美学在电影中的极致运用。但这并不代表它只有形式。与此前同样尝试将中国画融入电影表现手法的《冬》和《长江图》不同，《春江水暖》在内容上更加日常，除了一江山水之外，还有与那些山水生死相依的人和事。电影如画卷，是一种高度的美学构成，但其中展开的内容，却又是被掩映在富春江山水皴褶之中的烟火人间，流淌的是生命的无奈与美好。

可以说，《春江水暖》是在用卷轴美学对电影语言进行中国式的重构。这是一种极有意义的视听语言的尝试。如果我们希望电影这一来自西方的发明能真正被打上中国的烙印，这种进入中国文化艺术传统深处进行的探索就是必不可少的。

卷轴美学：电影语言的中国传统

《春江水暖》给观众最明显的视觉感受是它不一样的镜头运动方式和画面构图追求。在某种程度上，你也可以说它不像一部电影，更像是一幅流动的山水画。

有一段12分钟左右的横移长镜头给人极深的印象。那是江一和顾喜相约江边去见江一开船的父亲，途中江一跳入水中沿江边游泳，最后再上岸与顾喜行走奔跑，最后一同登上他父亲的船顶驾驶舱的过程。摄影机犹如观众的眼睛与他一路相随，而伴随着江一的游动和他与顾喜的奔走，江中来来往往游泳的人、岸边钓鱼的人、台阶上休闲的人、水边遛狗的人，一切熙熙攘攘都在垂柳绿荫和亭台楼阁的掩映中一一浮现。这打破了常规电影语言的焦点透视法则和蒙太奇结构方式，更多地借鉴了中国传统视觉艺术，尤其是绘画中的卷轴美学的传统，形成了一种如在目前的观赏效果。但这种观看体验又不完全和中国传统卷轴欣赏中的游观相同，因为这个摄影机的观点是移动的，因而它不仅是一种心理上的移形换影，

而是一种真正模拟了人在“画”中游的视觉体验。另外，在这种游戏式的观看中，除了眼前不断变换的风景吸引观众外，通过江一和顾喜的交流，电影也向观众传达了更多的信息。而当江一拉着顾喜跑起来之后，又改变了画面流动的视觉节奏，形成了一种非常丰富的观看体验。事实上，在影片24分钟左右的横移镜头中，突然从天而降的阵雨在节奏上也有这样的神来之笔的效果。

如果说这种横移的长镜头构成了一种手卷式的观看体验，那么电影在纵向上则利用一些地理形势形成了构图上的立轴式欣赏空间。电影中屡次出现的斜向上下伸展的石梯路，结尾处纵向穿越画面的山脊和一家人下山的路，都是如此。虽然这种构图不可避免地具有焦点透视的效果，但由于镜头往往处于全景和中近景，并且有大量的树木植物遮蔽了路的两端，从而使得这种透视无法在纵轴上全部完成，观众的视线也就更多地集中到人与景之间的关系中。同时，影片中也有大量固定镜头，如在不同季节和时间多次拍摄的江上老二家的渔船，将江枫渔火和独钓寒江的诗意带入现实生活，则类似于中国画中的册页，在卷轴的流动展开中通过点状的描绘进一步增添了电影意蕴深长的审美意境。

生活褶皱：平凡世间的人伦情感

在追求电影语言的中国重构中，《春江水暖》更难得的是将这种艺术表达的创新与对一个家族故事的人伦观照非常紧密而又精巧地结合了起来。随着卷轴的打开，那些隐藏在幽秘之处的生活褶皱便一一展现在观众面前。

电影的故事平凡普通。余家四兄弟在给母亲庆祝70大寿的时候，母亲因高血压突发中风。老太太出院后，围绕照顾赡养的问题四弟兄各有尴尬。这是一个在江浙一带极普通的家族，四兄弟之间既有各自的问题、算计，又有相互的帮衬、扶持。老大不管是处理家里还是兄弟间的关系都力不从心，但还是要管；女儿顾喜大学毕业后回家不听父母安排，喜欢上了

从国外留学回来当老师的江一，这让老大媳妇凤娟非常不满，连女儿的婚礼都拒绝出席。老二房子拆迁了，儿子结婚要买婚房，没地方赡养母亲，求哥嫂继续照顾，但老大两口子忙于饭店生意无暇分身，只能将母亲送到养老院。老三见面只有借钱，被人追债东躲西藏，但当他有钱的时候，不但还掉了老大老二的欠款，还将养老院的母亲接回自己的家里和脑瘫的儿子一起照顾。这正是中国家族个体之间剪不断理还乱的人伦情感，琐碎真实而又典型。

除了家族兄弟之间的人伦情感，电影还敞开了代际之间的价值冲突。这一点，非常激烈地体现在顾喜对自己爱情的坚定追求上。电影中有一段巧妙的蒙太奇画面。顾喜爸爸给她小叔介绍了一个相亲的女人，他们约在江边见面；而顾喜和江一就在他们的上面。当两个年轻人在讨论父母爱情和与子女的关系，并在交流中不断发生价值和情感共鸣的时候，两个中年男人则在为牵手和年龄的问题而尴尬。这是两代之间的镜像。对于父母而言，年轻人不懂事不听话；对于子辈而言，父母则只有婚姻没有爱情，还要以爱之名规划孩子的人生。这种冲突是如此的对立激烈，以至于顾喜宁愿被赶出家门，承受没有父母认同的痛苦，也要嫁给自己喜欢的江一。然而，在老太太过世后，这一切似乎都消散了。当顾有福给江一讲述他当年因为追求妻子而被岳母轰出门去的故事时，他们才知道，父辈是有爱情的，他们对爱情的追求一点也不比他们少。就像老二在妻子生日的时候，也会亲自为她买一条鲜艳的围巾一样。只不过，他们的爱被生活艰辛褶皱所深深掩盖，也缺一点点与后辈沟通和理解的机会。

电影的结尾，老四戴着老三送给他的墨镜，走在一家人的最后。然后，他站住，推开墨镜，回头望望山头，似乎还在想已经永远离开的母亲，又转身戴上墨镜走下山去。母亲走了，老三被抓了，但家还在，家人还在，富春江还在，于是便有未来，因为他们都是生活在富春江里的“鱼”。

时间意识：多重压缩堆叠中的记忆

《春江水暖》当然有明确的时间意识，这便是春夏秋冬。但这只是电影时间表面的线性逻辑。事实上，电影对时间性的处理具有非常丰富的层次，在线性时间的表面下形成了各种时间的穿越空间，很好地扩展了电影的表意可能性。电影首先面对的是物质空间的消失。城市的发展导致大面积的拆迁，电影中有一段纪录工人拆迁房子的段落特别有意思。一个好奇的工人在黑暗中打开打火机，拿起了一张照片和一封信，读出了被遗弃在这里的几十年前的一段爱情。这短暂的火光偶然打撈了一段沉默的记忆，但它只是一个瞬间便要归于沉寂，因为它虽然照亮了过去但却注目着未来。类似的场景，在老二家的船上再次出现。阳阳翻看家里相册的时候抖落出一张老照片，那是他父母1985年时的生日合影。他把它夹在镜子的边缝里。父亲看到了，许是想起了过去的时光，两口子骑着三轮车专门来看当年生活的老房子最后一眼。当房子被推倒的时候，妻子感叹了一句，“住了三十年的老房子啊”，一瞬间便烟消云散了。但镜头一转，夫妻俩已经在为儿子看婚房。时间变成了压缩饼干，在合适的时候它总会膨胀。

时间意识的压缩重叠在痴呆的老太太身上体现得最为明显。老太太连家里人不记得了，却给顾喜和江一讲清楚了和自己喜欢的人在一起才能黄土变黄金的道理，只不过她说的是顾喜的父母。在顾喜妈妈要赶他们走的时候，也是老太太出来阻止，因为她认识孙女儿女婿，她一直在等他们回来。而在地死后，老四在墓前读她的日记作业，我们会发现，她其实什么都记得，无论是过去还是未来，只不过忘记了现在。

记忆可以被压缩乃至变形但不能被抹去，就好像富春江的四季轮回。春江水暖，只有入水可知。从这个意义上讲，黄公望的《富春山居图》，或江一在电影中提到的《千里江东西图》，便成了这未来的《春江水暖》。

(作者为上海大学上海电影学院教授)

《隐秘的角落》剧照

《春江水暖》海报

