

《雪暴》：东北特质的叙事元素及审美建构



周文姬
副教授
华东师范大学传播学院

周文姬

【摘要】《雪暴》中现实主义手法运用使得大自然与人物同样处于一种高度紧张状态，围绕着东北地域、文化与精神建构了具有东北特质的审美文化。影片在追击叙事中产生了新元素，并且成为重要角色。对比西部片与东北电影，追击叙事与整体叙事的关系暧昧不清，使得作品在叙事问题上仍然有待挖掘与拓展。如果说以第六代电影中具有纪实美学特质的影像来叙述森林警察，《雪暴》是否是另一种《可可西里》？与导演崔斯韦以往参与的编剧和电影相比，显然，它在尝试着新视点创作。

【关键词】新元素 叙事 西部片 东北电影

电影史上，与雪有关的影片大致分成三类，一是与情感相关的剧情片比如《情书》；一是冒险和灾难片比如《后天》；一是雪山被作为洗涤灵魂和朝圣之地比如《转山》。但《雪暴》并不属于这三类。一些观众认为《雪暴》具有《冰雪暴》《荒野猎人》《八恶人》《伟大的寂静》的风格。《雪暴》的人物线条中出现了第六代电影在建构去英雄化的碎片叙事和小叙述过程中还未曾触及的一个群体：森林警察。那么，如果说以第六代电影中具有纪实美学特质的影像来叙述森林警察，《雪暴》是否是另一种《可可西里》，显然，《雪暴》并非另一种《可可西

里》，与导演崔斯韦以往参与的编剧和电影相比，它在尝试着新视点创作。

—

与《雪暴》几近同名的《雪暴·1814》相比，后者遵循了主旋律叙事手法。《雪暴》同样是一部向守卫前线之士致敬的作品，却没有采取主旋律叙事，而是采用了传统西部片的叙事元素。然而，在男主人公王康浩与杀害同事兼好兄弟韩晓松的仇人老大对峙于风雪肆虐的芦苇荡时，中远景以及全景此起彼伏，这是完全来自大自然的实景拍摄。长条状芦苇的追击场面在视觉上类似于《卧虎藏龙》中

的竹林打斗，竹林打斗在武侠片中类似于警匪片中的火车汽车追击，比如在胡金铨的《侠女》、洪金宝的《战神传说》、刘伟强的《风云雄霸天下》、张艺谋的《十面埋伏》等都有呈现，武侠类型所使用的非现实主义的想象性的武功展示使得竹林在于衬托人物的绝世武功，它是人物的背景。同样，在西部片《西风烈》开头部分，人物在戈壁滩中驰骋，无论是武侠风格的追击打斗场景，还是车马飞驰，镜头同样用了中远景和全景，由于声效来自西部片风格化的配乐，这在叙述上使用了先入为主的主观性音乐语言，从而打破整个空间，使得叙事

从再现空间转向以人为中心的故事空间，场景和人物的同框设置与具有纪实美学风格的影像显然存在着本质性差别，后者即使具有画框意味并且具有绘画性风格仍然不影响整个空间的呈现，比如在锡兰的系列作品中，人物同样在大自然中游走与驰骋，但这里并非转向故事空间，而是滋生了某种抽象性的有意味的空间。

与之相比，《雪暴》中的现实主义手法使得大自然与人物同样处于一种高度紧张状态，尽管大自然本身并不具有紧张特质，然而，此时整个空间被雪暴来临之前的大自然的各种声音所占据，来自芦苇、风、雪、森林，以及彼此之间摩擦的声音，还有来自大地与自然界的各种混声，这些声音在疯狂摇摆的芦苇中穿梭，人在丛林中寂静敏锐，所有感官聚合一起来捕捉对方的点滴存在。这里，大自然不再作为人物叙事的背景，而是同样成为一个重要的角色。各种声音尤其是风雪与芦苇摩擦的声音与视觉上的芦苇处在同一个位置，声音与视觉同处在雪暴来临之前的极端状态，彼此转换。如果说大音希声，大象无形，那么，此刻空间展示的是无声与无形之前最细微的自然情状，这是大自然在雪暴来临之前最后的疯狂。此刻，人与大自然的关系在某种程度上把荷马《伊利亚特》中所描述的“像知了坐在森林中一棵树上，倾泻下百合花也似的声音”的静态意境转换成一种动态意境。人物之间的关系正如风雪森林之间的关系，人物张力所抽离的人性运行与风雪森林三者之间的自然性运行相平行，但正如森林与知了的关系，人性的质感与力量淹没于大自然恢宏气势之中。由于人性的混沌、贪婪与丑陋，森林空间在审美上并没有达到荷马所描述的超越性境界，这里更多展现的是不分善恶的人性，联系老大反复说到“大雪一过，什么都不会留下”，这使得人物群像在风雪紧密呼啸的森林中所做的一切，更是苍穹下一粒尘屑或者一朵飞舞的雪花。

由此大自然在芦苇荡彼时彼刻成为重要角色，整个森林室外追击，芦苇荡是室内外的转折点，是追击中的高峰，这就使得整部影片在语义上发生相应的变化，从原来单一的警匪片向多元叙事倾斜。加之人物刻画打破惯常类型片叙事中的刻板典型化处理，在人性上多了几分笔墨，比如康浩带着老二回度假村，老二对老三的杀心，老大送医生去度假村，郭三不断改变主意，处于正邪交杂的混沌之中，老三与老大的兄弟情，以及康浩在酒馆打斗时差点置人于死地的凶狠，原本二元对立的人物关系被不断

打破，这在某种程度上降低了作为正义代表的康浩的正面刻画，而把群像的人性特质前置在观众面前。在此视觉之下，人物的正邪界线不再清晰，每一个人物的存在来自自身的在场性，正如劫匪老三的下场，在于贪婪与生存的双重欲望。但是在雪暴的黑夜里，一切欲望在雪暴面前是渺小的，即使在后现代工业社会，雪暴依然具有着大自然固有的崇高美，而人物的主体精神不再有着古典美学所秉承的在大自然面前所生发的神圣、理想与超越性，人物不再在大自然面前惊惧，不再为之产生心灵回应，而是正如劫匪利用大自然来掩盖罪行，迷失在自身的欲望中。

二

森林追击叙事呈现了类型片追击过程中带来的视觉冲击与精神紧张感，占据了总片长的大量时间，崔斯韦参与导演的《钢琴木马》中就显现了类型片上的追击美学。这不同于新写实主义中的追逐情节，后者从追逐过程中引入社会空间。《雪暴》在追逐中遵循的是类型片中的感官冲击，然而芦苇荡追击中以大自然崇高美的气势压倒人物又打破了感官冲击。另外，影片总体上来说属于警匪动作片，但这里的新元素大自然（风雪与森林）成了主要角色甚至成为第一主角。那么，与之相对的室内空间的度假村与康浩在山林之外的日常空间则是列斐伏尔所言的社会再现空间。然而，影片在这点上并没有建立起与大自然构成复调的社会空间。度假村虽然是大自然室外空间变相的镜像，然而室内空间仍然侧重于类型片中紧张的追击，这使得度假村充当一个展现追击的场景设置，自身并没有构成一个角色。

整个叙事从雪夜中被烧毁的车转到一年后的康浩生活，他生活在晓松牺牲的心理阴影中，回避心里喜欢的女孩孙妍的感情，在饭店恣意打架以表达人物的低沉状态。空间转换从森林、饭店、森林、日常工作与生活空间、饭店、医院，再转到森林空间，森林空间包括室外与室内的度假村。如前所述，尽管影片在主体叙事上运用了传统西部片的一些手法，但与中外西部片相比，《雪暴》并非严格的西部片。如果按照钟惦棐先生对西部片的定义，更多侧重于中国西部地区的电影叙事，正如他所说“先从银幕上开发大西北人的精神世界”，这里的精神世界有别于美国西部片的文化精神内涵，后者在很大程度上成为美国神话和美国精神的载体，是美国集体无意识的文化表征。巴赞认为西部片必定包含着“永恒的奥秘”。可见，西部片无

论就其电影艺术本体而言，还是就其传播与接受者而言，都充满着如巴赞所说的自身所具有的活力和某种永恒性的东西。相比之下，中国西部电影的范畴与内容更加丰富具体。学者们基本上把西部电影的范畴与内容更加丰富具体。学者们基本上把西部电影界定在西部地区，比如李道新、周斌、肖云儒、陈旭光、张阿利、裴亚莉等在论及西部电影时都把地域范围指向中国西部。另外，西部电影有现实主义美学风格，有西部特有景观的各种题材（西部武侠、少数民族、西部神话与魔幻、西部惊险片、西部主旋律、西部历史片），其中，西部生态电影已经受到张阿利等学者的关注，比如《家在水草丰茂的地方》《可可西里》《血狼犬》《狼图腾》，周斌还提到了西部艺术片比如贾樟柯的《小武》《站台》等。¹裴亚莉提到西部电影的主流成就与长安画派关系密切，构成西部独特英雄气质的来源。²无疑，相比之下，《雪暴》从区域上来说并非西部电影，从美学上分析，尽管叙事上并不排除具有中国西部电影特质比如惊险劫匪片以及些微的生态元素，但与西部电影中最明显的人文与自然景观、多民族及其景观与风情存在着差异，在这点上，《雪暴》应该属于东北电影。

东北电影并没有如西部电影那样被学者大量研究，并没有形成系统性的美学特色与叙事特点。但是，总的来说，必定围绕着东北地域、文化与精神所建构的具有东北特质的审美文化，如《喜莲》《男妇女主任》《钢的琴》《东北偏北》等。近几年张猛的东北三部曲、《白日焰火》、《北方一片苍茫》从各个视点呈现东北空间，打破刻板印象中的东北形象以及很长时间以赵本山为代表的占据传播媒介中所营造的东北文化与东北形象。作为中国电影史中重要的工业题材电影在东北电影中更是其一大特色，而近几年与厂区相关的东北电影在呈现现实主义的同时，具有了怀旧、乡愁、诗意、黑色幽默等特质的美学内涵，比如张猛、耿军的部分作品等。可见，东北审美文化、地域精神，以及对这片土地的情感是东北电影的美学血脉。反观《雪暴》，在人物塑造上

并没有聚焦于东北性，比如同样涉及森林警察的西部片《血狼犬》中的主要人物就呈现了浓重的地域特色。而《雪暴》中康浩是南方人，其他人物比如孙妍并不能成为东北电影中通常呈现的带有东北地域文化的文化符码，进一步说，人物没有任何地域特征，只有些微的人性浮动。对孙妍的刻画更是处在叙事符码链中，并不具有个体的自我存在，这个人物尽管在森林与医院中流动，但从叙事逻辑上来说，她与东北是脱节的，正如她不断提到要离开此地一样，而她孤身一人为了爱情前往森林，跟芦苇荡追击比起来，无疑在叙述逻辑上显得苍白，在结构上近似于《聊斋志异》中女性半夜出现于书生书房的手法，这无疑使得孙妍同样像大自然与度假村一样，沦为背景与叙事的工具性符码。

芦苇荡一幕使得大自然成为主要角色，然而由于结构上空间的不平衡配置，社会空间的平面化与背景化，大自然作为重要角色并没有在整个影片中进一步拓展，联系整个叙事结构，这就使得大自然在成为某一个时间点的重要角色的同时，沦为背景与景观的工具性符码。这正如影片中起意于对森林警察的致敬，但与森林警察相关的生态叙事只是以打猎、郭三对待动物的场景一笔带过，缺少如《狼图腾》独立的叙事，而对森林警察的聚焦被类型片中的动作景观所替代，即没有显示出类型片比如韩国的《极限职业》中基层警察的生存状态，也没有像文艺片带动整个人物与社会空间的立体性叙述比如《寻枪》，也没有像《白日焰火》那样对同样带有创伤性的人物进行深度挖掘，而结尾又遵循了老套的封闭式结构与主旋律叙事，却没有让整部影片处于完整的主旋律叙事中。这就使得地域上属于东北电影的《雪暴》只是借用了长白山来建构一部动作惊险劫匪片，并非真正的东北电影。另外，森林追击中的类型与反类型的美学语言滋生，人物地域精神性的匮乏，女性的工具性符码化叙述，使得影片在出现亮点的同时，无论对于何种叙事来说，各个环节仍然有待挖掘和拓展。■

Savages: A New Element in Film Genre and Its Narrative Problems

Abstract: There grows a new element in the chase narration in *Savages* and becomes a key role. Compared Chinese western film and northeastern film with *Savages*, the relationship between the chase narration and the story structure is ambiguous, which brings about the fact that the narration in this film is on the road of being explored.

Keywords: new element, narration, western film, northeastern film

1 周斌. 中国西部电影创作的多元化发展. 艺术百家, 2012, (1): 54.

2 裴亚莉. 长安画派与中国西部电影的主流成就. 文艺研究, 2018, (6): 14—24.