

《一秒钟》： 中国版“天堂电影院”

■文/赵军

能够以镜头展现四十多年前的时代生活是思想者的幸运。幸运在于他们的意识深处没有忘记，而且能够把一种其实并不遥远的集体记忆以喜剧的方式再次表现出来。

这里说的喜剧饱含悲情的泪水，所谓的喜剧仅仅在于影片的笔触充满了幽默和荒诞。

还有比幽默荒诞更加深入的地方，是编剧与导演用象征的手法，在匪夷所思的情景当中说出了超现实主义的寓言。因为现实主义的作品总是将一切故事情节都安排完整，为主人公性格的完成而提供全部绝好的情节逻辑。

现实主义创作逻辑是实事求是、有一说一、唯物主义的逻辑。但是还有另外一种同样真实的逻辑，那就是认知的逻辑。试想一下《一秒钟》张译的人设难道就是“坏分子”吗？我们至少看到张译不下十次展现出很善良、很真诚的一面，本文不赘述。

影片里面没有坏人，但是这个环境构成了一张网，我们通俗地说它涉及的场景就是这张网，其中所有人都按照眼前的第一辨识处理自己的危险所在。

张译能够看到刘闺女的唯一方法就是逃出劳教所，去看当月放映的22号《新闻简报》。

范电影还想要能够继续保留放映员岗位不被下岗，就是当发现逃犯进入他“管辖”的影院后立即向保卫科报告。

全片的重头戏就在这“中国版的天堂电影院”中展开。刘闺女为保护不慎烧坏别人电影胶片做的灯罩而遭受霸凌的小弟弟，直接的办法就是伺机偷掉跑片员的拷贝。《一秒钟》里围绕拷贝之争发生连串大戏，而这部影片是《英雄儿女》以及连映的《新闻简报》。

它昂扬的时代主旋律及现场全体观众如痴如醉投入的时代精神环境不是虚构的，但却是荒诞的。

苦难深重的民族离开了圣人的教导，随时随地会被第一辨识激发自身的本能与激动。

我们把第二辨识称之为认知、思想、审美、宗教。悲剧常常因为社会设定了你必须按照第一辨识行动，第二辨识不需要自己具备，电影就是第二辨识的最好传播。

而在贫困、绝少发展机会、权力被垄断的那个时代，你最好首先管好自己第一辨识，任何时候直接了当地作出反应，以使生存的保障得到捍卫。

张译的生存意识就是他同刘闺女的血缘亲情。只有血缘能够书写任何逻辑都无法格式化的人类情感。

人们看惯了这位演员的理性表演，比如《我和我的祖国》。在这部影片中看到的张译却是一个非理性更多的角色。

《一秒钟》里他的祖国在蒙难中。而张译此刻是一个被斩断了血缘亲情的逃犯！张译没有用力过猛，依旧是一个好演员。

范电影和刘闺女同样都在本能和生存保障线上发挥，这是祖国蒙难年代中的中国人的规定动作——或者逃亡，或者告密，或者苟且，或者抗争，继而走险。

所谓荒诞就在于它们都是规定动作，而理性作为人类第二辨识永远不会发生。

理性不会发生，但是人们还能够有组织地放电影，像影片中那样解决抢救影片那么大的难题。

理性没有发生，但人们也居然能够涌现共情，用本能的第一辨识接受影片灌输的第二辨识（假设对于他们，影片就是审美，小一半是宗教）。

在这样的环境中，生活是没有停止的，虽然每一位主人公的人都在死去或者残废。然后他们就走进了新时代。

这其中没有任何连接说明张译、范电影和刘闺女的命运转变如

何出现必然性。这才是影片最核心的创作意义所在。

风每年都刮过大漠，在沙线之下，年复一年掩埋着人们命运的秘密。张译闺女的那一截胶片就这样被埋在了下面。

张译自己被提前释放和闺女“失联”足够长时间，使得张译依然激动但貌似没有那么激动。

阳光照耀在沙漠上，简单地讲，就是曾经无比冷漠的沙海有了阳光，然后刘闺女在他的身边有了微笑。

那张不知道埋在哪一处荒漠之下的十四岁女孩子的胶片被风沙刮走到何方或者深埋何方？张译是否还是深情地想着她已经不是第一辨识——至于我们，还会想到一个曾经鲜活的14岁生命就那样无声无息地从人生的银幕中遽然消逝。

什么叫寓言，必须简单思维而又寄寓着象征性的哲理的小故事就是寓言。它是作为复杂而深刻的现实社会与时代的符号而呈现其简单的线条的。

《一秒钟》的深刻在于这个女孩子已经“失联”了之后，这个世界围绕她还曾经翻天覆地、搅得周天寒彻。

只是张译闺女，那个14岁的女孩子一点都不知道。她的故事是在比张译、范电影和刘闺女的故事还要荒诞。这是一个女孩失联引起的血案——我们心上的血为无知却有畏的人民而流。

第一辨识可以说就是简单思维，它构成第一层荒诞：张译为了看《新闻简报》而追赶二二分场，刘闺女为了掩饰偷拷贝而出卖了张译，范电影为了保住放映工作而整出大阵仗，最后还是报告了保卫科。

第二层荒诞变成适度的夸张：范电影的气场俨然当地的领导，喜剧场景中笼罩着宗教般的情绪，人们被调动起来，电影激发起群众圣洁的表情。

张译转变了范电影的到处矫情和装神弄鬼，他实际上劫持了范电影，迫使他就范，不断地持续放映22号《新闻简报》。

这成为了一种魔的氛围。在中国导演中只有张艺谋和姜文有这样的功力，假定一个超现实的环境——《让子弹飞》是鹅城，在《一秒钟》是二分场的电影院——让主人公身处的现实世界变成了魔的世界。

第三层荒诞因此就得到了恰当的解释，张译14岁闺女的失联有着比死亡的确更深刻的时代荒诞，更可怕的人性悲歌。

这个没有出场的女孩，死于父亲张译的命运和由此带给她自己的命运。她的命运就是一个诡异的事件。

《一秒钟》不是批判现实主义电影，也不是魔幻现实主义电影，它应该介于两者之间。

我想起了一个熟悉的寓言《愚公移山》。愚公不及智叟，只知道按照第一辨识每天挖山不止，其简单思维就是山挡了我的路，我就挖山。

他出动了全家，感动了上天，上天于是把山搬走了。

“精诚所至，金石为开”其实是第二辨识即深度思维，这不是愚公考虑的。

说它不是现实主义，正是因为它寄寓的是中国人的意识悲剧，他们的悲和喜充满着简单思维的第一辨识，很少有人起来思考什么合理什么不合理。

张译要看22号《新闻联播》是合理的，张译只因为打了造反派而被送劳教是不合理的；范电影同情张译是合理的，但是他又向“保卫科”告密是不合理的；张译闺女那截胶片失落沙漠是合理的，一个无辜的青春被夺走生命是不合理的。在那些荒诞的岁月里产生悲剧是合理的，我们今天不去反思是不合理的。

中国电影艺术研究中心
电影研究室专版

《一秒钟》：胶片·时代·个人

■文/周夏



片电影致敬的一种方式，这种回望浸染了个人怀旧的电影情怀，还有技术的执着迷恋，对胶片的复原再现也使影片带上了某种元电影的性质。

创作的另一个支撑点是文学。上个世纪八九十年代是崇尚文学、崇尚知识的时代，张艺谋早期的电影几乎都是从文学名著改编而来，先后与莫言、刘恒、苏童、余华、毕飞宇等一批优秀作家合作，小说中的人物、故事成就了要拍摄的影像奇观。《一秒钟》虽然不是改编自文学作品，但是却被注入了文学的气息，从最初创作“丢掉戏剧的拐杖”到“拾起戏剧的拐杖”，张艺谋从工业和商业的大制作脱身，又一次回到了手工和文学的传统，打造了蕴含人情味道的“小电影”。很显然，在这篇以“胶片”为关键词的自我命题作文中，“胶片”不仅是视觉元素，也是内在的叙事动力。张艺谋联手编剧邹静之，导演了三个人的一台戏，张九声追胶片，刘闺女偷胶片，范电影放胶片，每个人都围绕“胶片”构成了极具张力的戏剧关系，三人亦敌亦友，故事发生在两天两夜，首尾黄沙戈壁，主场景即农场礼堂，接近古典主义戏剧“三一律”，结构严谨，编织细密，节奏紧凑，简洁有

力。将戏剧法则和视觉思维、匠人精神结合带给电影一如以往的老道精炼。

人物身份对应着“逃犯、孤儿、放映员”，每个人都有难以抹去的创伤记忆，在行进的情节中逐一被揭秘。刘闺女在车上真假参半言说自己被父亲抛弃的故事，她的那痞不过是一层保护色，偷胶片是为了给弟弟偿还胶片灯罩；范电影的，儿子误食胶片清洗液伤了大脑，只能赶大车，在放映室不经意的吐露“隐秘”着实让人心情沉重了一下；而张九声这个核心人物的命运最让人揪心，从劳改农场逃出来就是为了看女儿，这也是贯穿整部影片的行动力，“一秒钟”直指张九声的创伤记忆，在行进的情节中逐一被揭秘。刘闺女在车上真假参半言说自己被父亲抛弃的故事，她的那痞不过是一层保护色，偷胶片是为了给弟弟偿还胶片灯罩；范电影的，儿子误食胶片清洗液伤了大脑，只能赶大车，在放映室不经意的吐露“隐秘”着实让人心情沉重了一下；而张九声这个核心人物的命运最让人揪心，从劳改农场逃出来就是为了看女儿，这也是贯穿整部影片的行动力，“一秒钟”直指张九声的创伤记忆，在行进的情节中逐一被揭秘。

刘闺女在车上真假参半言说自己被父亲抛弃的故事，她的那痞不过是一层保护色，偷胶片是为了给弟弟偿还胶片灯罩；范电影的，儿子误食胶片清洗液伤了大脑，只能赶大车，在放映室不经意的吐露“隐秘”着实让人心情沉重了一下；而张九声这个核心人物的命运最让人揪心，从劳改农场逃出来就是为了看女儿，这也是贯穿整部影片的行动力，“一秒钟”直指张九声的创伤记忆，在行进的情节中逐一被揭秘。刘闺女在车上真假参半言说自己被父亲抛弃的故事，她的那痞不过是一层保护色，偷胶片是为了给弟弟偿还胶片灯罩；范电影的，儿子误食胶片清洗液伤了大脑，只能赶大车，在放映室不经意的吐露“隐秘”着实让人心情沉重了一下；而张九声这个核心人物的命运最让人揪心，从劳改农场逃出来就是为了看女儿，这也是贯穿整部影片的行动力，“一秒钟”直指张九声的创伤记忆，在行进的情节中逐一被揭秘。

《日光之下》的“看”与“听”

■文/雷晶晶

是对哥哥，当谷溪发现自己被人偷窥时，她作出的举动不是惊恐与防护，而是直接用眼睛看回去；这一从洞里看出的眼睛，也奠定了谷溪在整个影片中观察者的位置。

在观影过程中可以感受到，摄影机会时常常跟随谷溪的步调，观众在影片中捕获的绝大部分内容都与谷溪的感受同构，以至于大量事件看起来像是一个个散点的“星丛”，它们根据谷溪的视觉、听觉、情感被串联起来，许多事件以碎片化的方式呈现也故而可以得到解释，即这部影片并不与解谜相关，而是一个成年边缘的女孩如何成熟的故事。

在谷溪的诸种视觉中，有着远与近的次序。情感毫无意味是影片的前景，犯罪与密谋则成为退居背景后的散点。她总是远远望着姜老板的秘密，却看不清是与谁谈话；隔着一定距离看见哥哥与冬子的耳语（屋内屋外、马路两边），却只能斟酌动作与表情。许多谷溪没看到的部分成为留白，这些不可见让影片呈现为一种敞开的姿态。但每一次目睹庆长与哥哥确是近距离的。谷溪看到二人酒后喜悦的共舞、雪地中的拥抱、吹头享受的面孔……直到最后的致命一眼，看到的一切残酷地促成了谷溪的被动成熟，她再也无法重返想象界。

不仅是对现实世界的观看，谷溪的经验也从看/阅读中得来。黄

碧云的《她是女子，我也是女子》为影片增加了读解的多义性。书中内容与现实互相指涉，让情感关系显露出更为复杂暧昧的状态。在太阳穴舞厅的段落，大部分时间里处于被动的谷溪在这时终于掌握了主动权，她高声朗读小说中的内容，用她从书中习得的欢爱经验来完成对先前目击经验的报复。在稍后的一场戏中，坐在桥头哭泣的谷溪暗示冬子握住自己冰冷的手，这实际上也是对书中所学经验进行操演——黄碧云笔下的女子常常在遭遇痛苦时会找一个无关紧要的男子暂作避风港。这一设置与前面的内容相呼应，我们需要注意到，谷溪在听那盘磁带时“庆长家10.26”的磁带时，手里捧着的正是黄碧云的这本书，此一细节亦为人物的成长增加维度。

影片关于“听”的使用也是饶有意味的。还在起始黑场出字幕的时候，画外音就出现了1990年代末由景岗山为“娃哈哈”纯净水演唱的广告声，标记了影片的发生年代。从接下来关于“尿和汗”的对话中可以得知，收音机是谷溪平时获取知识的重要来源，也正是收音机让她听到了石油泄漏的新闻报道。

在收音机之外，全片最重要的声音技术来自磁带随身听的使用，这一同属于1990年代的媒介形式因其录制功能成为片中的关键性道具。随身听不仅在推动叙事方面发挥重要功能，成为对谷溪不可见部

踪迹难觅，这带来一种无尽的悲怆感。片尾曲《一秒钟》中刘浩存捡起了沙漠中那遗失的两格胶片，多少弥合了心理的伤痕，也从反面证实了这始终是一个不可实现的梦。

在视觉上锐意求新，主题上却有着一脉相承的内在延续，关于父亲、父权，这种被压抑的潜意识是时代的烙印，不经意就迸发而出。早期是叛逆、抗争、呐喊，如今是回归、联结、反思，透出巨大社会压力之下的几许温情脉脉。《一秒钟》里的两位父亲张九声和范电影都怀着对孩子的愧疚之心，虽然范电影被张九声要挟放100遍《新闻简报》，却在亲情伦理上达成了和解，甚至同命相怜，以致最后范电影虽然暗地里举报了张九声，但依然截下两格珍贵的胶片赠予张九声，把胶片灯罩也转赠了刘闺女，满足了二人的心愿。而张九声与刘闺女也是在观看《英雄儿女》时形成了暂时的父女关系，农场礼堂里，《英雄儿女》结尾父女相认的情景感动了被绑在一起的张九声和刘闺女，二人的缺失在银幕上得到了共情，泪涕长流，这种互文式的映照使影片寻回那个年代被遮蔽的人之常情。开头的刘跑张追，结尾的张走刘追，这种首尾互动都反映了人情关系的微妙变化。

虽然《一秒钟》在宣传上说是“献给胶片电影的情书”，却被许多观众读解出三位主人公其实都不是真正热爱电影，刘闺女是爱把胶片灯罩不小心烧掉的弟弟，范电影是爱放映电影的特权，张九声是爱电影胶片上的女儿，每个人都有明确的目的性，似乎缺乏了《天堂电影院》那种来自于电影本身感性又迷人的味道，但是通过电影中的电影，三个各怀心事的陌生人达到某种精神上的理解和关怀，这种藏在胶片之后的故事不更耐人寻味吗？就像农场礼堂越是热闹，就越发映衬了那个时代精神世界的匮乏一样。

分的补充；更触发记忆、唤起情感，是促使谷溪成熟的重要一环。

除了无意中记录下庆长父亲的犯罪证据，随身听还有两处使用让人印象深刻。一处是当谷溪试图与宗教接近，在饭店打扫卫生时，随身听播放着《圣经·旧约》中的《传道书》：“……日光之下并无新事。岂有一件事人能指着说，这是新的……”，“听”在这里恰如其分地发挥作用——谷溪正是以“听”的方式实践着姜老板曾告诉她的“试着和上帝谈谈”，因为在《旧约》中，上帝并非非可见的，而是以声音现身。另一处则是在影片的结尾处，乾乾子立的谷溪只能通过随身听感受失去之人的声音碎片，她拥有的全部记忆被封存在这些磁带之中，成为聊以度日的支撑。

整部影片遵循了谷溪的情感逻辑，自然光、手持镜头等方式也让影像本身与主人公的情感共鸣。谷溪所有看到的与听到的，最后全部反作用于她自己，这些所见所听并不朝向外外部，而是在谷溪的身体内部发酵，一点一点蚕食掉她的青春懵懂。成长之痛以智齿这一具象化的肉身之痛被呈现出来，成为影片的底色，口腔后槽的隐隐发伴随着谷溪每一次的看与听，直至积聚爆发，只能用惨烈的方式以痛制痛。随身听可以倒带重放，但生活即使倒着跑也无法重来，最终的谷溪只能孤身一人，迎向她不可逆转的成熟。