

## 子期何处

——重温《小城之春》和《早春二月》

■文/赵军

我年轻的时候与这部很老的影片《小城之春》有过两次交集，第一次是在北京电影学院上全国高校首届电影课教师进修班的时候。当时的电影圈正处在广受西方当代电影理论冲击的氛围中，尤其是两本书《电影的本性》(巴赞)、《物质世界的复原》(克拉考尔)对电影理论界和电影人影响很大，而有的老师也把《小城之春》宣传成效仿西方现代主义电影观念的作品。

《小城之春》和具有马克思主义学说影响的现实主义电影自然不同，而解放前中国电影人的左翼接受的便是马克思主义的影响，即一切社会现实从人民的苦难中寻找原因。但是，费穆的《小城之春》所讲述的个人苦难却有着一番世外桃源的诠释。

我与这部电影的第二次交集就是结识了中国电影第三代的杰出人物白沉导演，当时他已经被打成右派，又经历了文革的人生磨难中走出来，七十多岁。他刚拍完《大桥下面》，筹备拍《落山风》。我知道他在三十年代就在费穆先生的上海艺术剧团工作，先是演员，后改行做了导演。

白沉导演和我谈起过《小城之春》，满怀着对于这部经典老片的敬意，对《小城之春》导演费穆和三位主演的敬意。我认为他简直就是费穆附体。白沉讲到对于人性的理解时完全不像一个老人，他是意气风发的，说《小城之春》的价值被低估了，低估的原因是咱们过分地强调阶级斗争。

今天我们应该怎样看这部表现四十年代拍摄的三角感情生活、塑造无奈的世界和现实的命运的电影呢？如果大家还记得刘晓庆和杨在葆老师拍摄，导演是凌子(叶向真)的那部《原野》，可以对比这两个故事。两部影片的全部情节和人物安排完全可以逐一对照着来进行解读。

它们相同的是两部影片的男女主人公们都要面对自己爱情和婚姻的错位——这个是命运，但是按照《小城之春》导演费穆的见解，其实真正面对的是人物自己内心的欲望和原则——这个是人性的。

而两部影片的人物发展、故事最终的结局因此是恰恰相反的。《小城之春》是男主角撤退，故事留下了依旧惆怅的“此情无计”。而《原野》是复仇，是一场“阶级斗争”。白沉认为两者都应该可以理解，因为旧中国贫苦人是沒有活路的。我后来知道，白沉在解放前在费穆的剧团工作时(抗战的香港阶段)已经是中共地下党员。

不管是《小城之春》的压抑与挣扎，还是《原野》的反抗和燃烧，他们都是非常中国式的故事，其电影美学是中国传统美学核心的精神美学，即没有什么“物质世界的复原”和“电影本性”的哲学条条框框，完全是人在苦难塑造中的精神扭曲主控一切。

而把所有人物的关系刻画得淋漓尽致，全在内在的人性-精神活动的调动。剧情的主动线索其实是导演在推动人物关系当中这种相互关联的内心心理发展，表现主人公能否摆脱因徒困境，或者选择零和博弈。

它们的现代主义手法就是构建心理情节，把戏份全放入人物的心理抉择当中。《原野》中的农民仇虎复仇的真正对象本来已经死了，他面对的是仇人的家人，一个老太婆，一个怯懦的儿子。但是金子(刘晓庆饰)希望回到仇虎的身边时企图阻止仇虎杀害她的婆婆和并无恶意的丈夫。

《原野》就是在这种因徒困境中塑造波谲云折的意识高潮，我用来比之《小城之春》，不是要说明费穆的艺术影响，而是发现同样挖掘人性都必须进入到人物认知的困厄当中。中国传统的艺术理论在当代应该有的时代回响，不能单纯停留在人性论的表层当中。

可惜上个世纪的八十年代中国刚刚走出文革，正在清算文革而被泛泛的人性论代替了《小城之春》的艺术挖掘，一如白沉如此精通费穆者，他的致敬只能是能够在人物的挖掘中深入人性，但不知道人性的真正体现在于心理认知的困厄。

从1948年的《小城之春》到1963年的《早春二月》，隔了十五年。这十五年费穆已经去世，而白沉正在右

派生涯当中，有一个人应该是得到了费穆的真传与灵感。他就是谢铁骊。

《早春二月》顾名思义讲的便是寒冬过去，春天的气味正在向人间走来。谁会先感觉得到时代的气息呢？通常是这个时代的知识分子。在这个群体当中，大知识分子过于理性，还带点虚伪，小知识分子则充满敏感的好奇，充满着感性。所以，表现时代转型的文艺作品以小知识分子为主人公最合适。

这部影片的意义在于写小知识分子和他们前面的时代转型。影片为我们带来的三位演员都是中国电影长卷中永不泯灭的巨星，他们是孙道临、上官云珠、谢芳。孙道临扮演知识青年肖涧秋，他来到一个叫芙蓉镇的地方当小学教师，由此发生了与故友妻子文嫂及女青年陶岚的感情，以及当地愚昧、狠毒的势力对他的流言蜚语。

这是一种今天称之为“社会性死亡(社死)”威胁的恶劣存在。肖涧秋以正直善良的态度，也以一个读书人的明智迎接了生活的考验与挑战，最后愤然离开了芙蓉镇，走向时代召唤的远方。

中国影坛有中国所谓“电影二谢”。导演谢铁骊在北影，谢晋在上影，一北一南。奇怪的是，北方的谢铁骊拍出了江南水乡淡淡的委婉馨香的诗味，而身在南方的谢晋却拍出了时代巨浪、峰回路转，好有北方的尖锐激情。这个我们留作后话。

《早春二月》居然运用了当时时髦而不乏探索的电影语言，譬如一开头就用黑白镜头对时代背景作了深深浅浅的素描，把我们一下子带进了过往的回忆当中，而使影片油然而生诗意。

传统的中国电影教科书告诉我们，影片《早春二月》是一部刻画旧势力总是要吃人的，但是光明会在前方，我们要珍惜未来，超越自己的懊丧悔恨和软弱，一步步坚定地走向前方。

但是影片开头的黑白画面自然不会是教科书讲述的如此“教科书”。我们如果看懂了它其实也是一部人物心理刻画同样很好的电影，就会发现黑白中有着素净的格调，是主人公精神世界清白分明，也是影片当中一种世外桃源的素描式象征。

这就是我认为谢铁骊自觉担起了传承《小城之春》艺术追求的原因。相比较《原野》，无疑《早春二月》与《小城之春》简直就是一脉血缘。肖涧秋是某种程度上的章志忱，章志忱遇到的是昔日的恋人，今日的朋友妻子。尽管这对夫妻已经形同陌路，而且丈夫戴礼言不但重病在身，而且感受到了志忱和自己妻子的状况，他吞下安眠药企图自尽。

这个就是《小城之春》中章志忱和玉纹的因徒困境。最终玉纹选择了回归丈夫而志忱也决然退出，走向外面的世界。不同的是，《早春二月》的故事口子开的比较大，这场恋爱中三角战争没有仅仅在可以调和的内部消解，肖涧秋深陷世俗的恶毒攻击中，影片把这个背景作为主人公能否妥善面对面前的三位女性的环境困厄。

同时由于《兰心》一边突出谍战片与黑色电影的强情节性，一边无视和抵制类型片甚至文艺片的意识形态缝合，借由多文本的相互指涉与冲撞，把政治、戏剧与人性关系架在“真实与虚构”的火上进行同质化烧烤，不仅对普通观众解码人物动机表现出极大的不友善，而且对姜烨影迷也关闭了惯常的主题解码通道，争议在所难免。

如果一定要用简单的表述概括《兰心》，从性别叙事角度，可以说它就是一部地道的女性主义电影。伉俪扮演的外表与内心看上去都无比强大的间谍于董重返大上海，在太平洋战争爆发前的六天时间里，演戏、教前夫、解密日军电报密码的三项真真假假的觉醒，走向死亡，也走向自由。

影片推出两个隐喻：“双面镜”和“扮演”。字面上，双面镜计划是盟军间谍集团提出的行动代码，借于董貌似技术向的日本军官古谷三郎的亡妻，接近他，套取情报。它潜在地揭示了“间谍”身份的两面性，也即总要化身另一个角色。而对于一个经常执

中国电影艺术研究中心  
电影文化研究部专版

看了《我是监护人》，勾起来多年前在美国的生活记忆，那种外乡人的漂泊感和孤独感如影随形，要想扎根在这里生存、生活，显然要付出更多的努力。有人说这是新一版的《北京人在纽约》，1994年播出的电视剧《北京人在纽约》反映了上个世纪八九十年代的出国潮，那是改革开放之后，第一批中国人在美国的淘金梦，有诸多痛楚和无奈。《我是监护人》则带着当下90后、00后留学生的生活痕迹，出国留学已经成为常态，却没有几部真正表达她们所思所想的文艺作品，这部现在进行时的电影弥补了这个缺失。

城市的质感在现实题材电影中尤为重要，比如《白日焰火》中的哈尔滨，《少年的你》中的重庆，《兔子暴力》中的攀枝花，还有近日上映的周子阳新作《乌海》中奇异的乌海。城市和人是个有机的整体，在这些电影中，我们看到更多的是当地人的日常生活。就像同是纽约，《唐人街探案2》中闪现了繁华热闹的第五大道、时代广场、自由女神像、布鲁克林大桥、公共图书馆等等诸多标志性建筑，而在《我是监护人》中几乎看不到一处，在纽约生活多年的导演毅然拍出了这座城市的质感，阴冷、疏离，以及在这个城市里打拼的人的坚硬和倔强，而非走马观花式的游客景观。电影场景很简单，石路的公寓、打工的餐厅、应聘的建筑设计公司、街景、墓地等等，这些空间的连接记录了石路作

为一个打工留学生奔忙的身影。16岁就离家留学的石路，习惯了一个人的拼搏，外表裹了一层坚硬的铠甲，像个刺猬，有几分攻击性，有时异常敏感。这是我在美国常见到的华人女孩的状态，有时过于强势也代表着某种不自信，而过度自我保护也映射着内心某种不安全感。导演敬然很有反思精神和自省意识，在采访中，她一直对“Tough”(坚强)有新的理解和感悟，表面Tough的女孩，也许内心是极度脆弱、极度缺乏爱的，有时示弱也未尝不是件好事。

全片中，我个人最喜欢“聚会”这场戏。石路应邀参加美国朋友罗德姐姐的生日会，针对职业和生活态度，石路和罗德姐姐互相嘲讽，骨子里价值观的不同代表着东西方文化的碰撞，也显露了石路的自尊，作为“美漂”，追求事业上进、靠自己独立生活是她向来引以为傲的，也是证明自己的一个显性特征，而罗德姐姐却质疑并挑战了这一点。结果，不欢而散。这让我想起2019年华裔导演王子逸的《别告诉她》，同样是饭桌上的交际场合，来自五湖四海的华人家庭上演了一次撕裂的内部冲突，海外移民儿女和国内生活的亲戚，都在力显一种自我选择的正确性和优越感，但其实各有各的焦虑和烦恼，电影以“ABC”女主角Billi的视点全景袒露了家庭内部矛盾，既有真实的深度，也有戏剧的张力。

《我是监护人》的优点亦在于此。

## 《我是监护人》： 异乡人的归家之路

■文/周夏

还有一个可以称赞的设计，就是作为建筑设计师的石路心底始终怀着对家国的理想，母亲出走、父亲再婚、少小离家、长期被忽视，石路内心早已伤痕累累，亲手做的“北京的家”模型是内心潜在的向往和缺失，这个模型被弟弟摔坏，也代表着石路和原生家庭情感的裂痕，影片的英文名“Model”也许意就在此。影片原名《落地生》更是直接点明了主旨，落地生根，代表了海外游子对家乡的牵挂，越是远离家乡就越发怀念，最后石路被建筑设计公司录用，也是因为她对老人院进行了一个新颖的中国式的四合院设计，这个结局是友善、和谐、美好的，也代表着石路心结的打开，从封闭走向开放、从冰冷走向温暖。可惜，结尾有点画蛇添足，石路回到北京，和弟弟一同逛后海、吃肉串，也许一切都太明媚了，反而让原先的主题基调有点被削弱。

这部电影来源于新生代导演敬然的真实情感体验，2016年受到家里亲人重大决定的冲击，2017年带着渴望交流和解决问题的意识创作了剧本，2018年剧本入选上海国际电影节创投项目，2020年入围上海国际电影节“亚洲新人奖”。从剧本到上映历时五年，敬然携带着跨文化经验从好莱坞回到国内，落地生根，跟着项目也一起成长了，电影公映后引发了许多有留学经历的年轻人的共鸣，应该说，《我是监护人》作为处女作不够惊艳，但足够真诚。

这部电影来源于新生代导演敬然的真实情感体验，2016年受到家里亲人重大决定的冲击，2017年带着渴望交流和解决问题的意识创作了剧本，2018年剧本入选上海国际电影节创投项目，2020年入围上海国际电影节“亚洲新人奖”。从剧本到上映历时五年，敬然携带着跨文化经验从好莱坞回到国内，落地生根，跟着项目也一起成长了，电影公映后引发了许多有留学经历的年轻人的共鸣，应该说，《我是监护人》作为处女作不够惊艳，但足够真诚。

这部电影来源于新生代导演敬然的真实情感体验，2016年受到家里亲人重大决定的冲击，2017年带着渴望交流和解决问题的意识创作了剧本，2018年剧本入选上海国际电影节创投项目，2020年入围上海国际电影节“亚洲新人奖”。从剧本到上映历时五年，敬然携带着跨文化经验从好莱坞回到国内，落地生根，跟着项目也一起成长了，电影公映后引发了许多有留学经历的年轻人的共鸣，应该说，《我是监护人》作为处女作不够惊艳，但足够真诚。

这部电影来源于新生代导演敬然的真实情感体验，2016年受到家里亲人重大决定的冲击，2017年带着渴望交流和解决问题的意识创作了剧本，2018年剧本入选上海国际电影节创投项目，2020年入围上海国际电影节“亚洲新人奖”。从剧本到上映历时五年，敬然携带着跨文化经验从好莱坞回到国内，落地生根，跟着项目也一起成长了，电影公映后引发了许多有留学经历的年轻人的共鸣，应该说，《我是监护人》作为处女作不够惊艳，但足够真诚。

## 《兰心大剧院》：

# 死亡是通向自由的盛大节日

■文/王霞

白玫的话提醒了她，她在父权机制里得到的身份与自己“对父亲”的渴望是错位的。影片中，休伯特与于董只有两次会面，与第一次久别重逢的激动不同，第二次发生在影片第二幕爆发戏开始之前——礼拜六的早晨，于董提出，这是她的最后一次扮演角色。在这个段落，虽然二人手拉着手分坐在餐桌两侧，但始终呆在各自的分镜头头里，再也没有同框过，也没有出现在摇晃的连贯镜头里。于董开始发起身份反抗后，她在影片中的视觉位置也从此有了变化。前五天下接下的剧情线索密集爆发，安置前夫、套取情报以及首演之夜，人物于董在视觉系统中的被动、行动导向上的消极都发生了逆转。这个变化并非来自非理性(牡丹式的)，而是于董从身份解构中看到了人性自在的可能。

行这一任务的女间谍来讲，这种“扮演”背后的色情意味不言而喻。所以于董来到上海的第一天，拆开百合花上的养父休伯特(盟军情报机构领导)的任务信，表现出的却是冷淡。她回的表意功能因为“戏中戏”和“双面镜”才奠定的时空结构和人物基调，其实已彻底抛弃了之前小景别手持镜头带来的第一人称叙事的私密性和极端的即时性，以及相应的叙事走向——个人之于时代历史的动荡与变迁，所有的牺牲和自我丧失，似乎都可以借非理性的暴力/欲望反抗得到一定的叙事宣泄和自我抚慰，尽管有时它的湿漉漉的性感镜头会加强个体价值的虚妄。不知都市游荡的任侠与虚无是不是在跨国境、种族与文化的《花》中走到了尽头，似乎从《浮城记事》开始，姜烨的影片不再问“我们为什么而奋斗”(丁慧)，关注点开始从“个体存在的真实”转向了“个体身份的解构”。

同时由于《兰心》一边突出谍战片与黑色电影的强情节性，一边无视和抵制类型片甚至文艺片的意识形态缝合，借由多文本的相互指涉与冲撞，把政治、戏剧与人性关系架在“真实与虚构”的火上进行同质化烧烤，不仅对普通观众解码人物动机表现出极大的不友善，而且对姜烨影迷也关闭了惯常的主题解码通道，争议在所难免。

如果一定要用简单的表述概括《兰心》，从性别叙事角度，可以说它就是一部地道的女性主义电影。伉俪扮演的外表与内心看上去都无比强大的间谍于董重返大上海，在太平洋战争爆发前的六天时间里，演戏、教前夫、解密日军电报密码的三项真真假假的觉醒，走向死亡，也走向自由。

影片推出两个隐喻：“双面镜”和“扮演”。字面上，双面镜计划是盟军间谍集团提出的行动代码，借于董貌似技术向的日本军官古谷三郎的亡妻，接近他，套取情报。它潜在地揭示了“间谍”身份的两面性，也即总要化身另一个角色。而对于一个经常执

白玫的话提醒了她，她在父权机制里得到的身份与自己“对父亲”的渴望是错位的。影片中，休伯特与于董只有两次会面，与第一次久别重逢的激动不同，第二次发生在影片第二幕爆发戏开始之前——礼拜六的早晨，于董提出，这是她的最后一次扮演角色。在这个段落，虽然二人手拉着手分坐在餐桌两侧，但始终呆在各自的分镜头头里，再也没有同框过，也没有出现在摇晃的连贯镜头里。于董开始发起身份反抗后，她在影片中的视觉位置也从此有了变化。前五天下接下的剧情线索密集爆发，安置前夫、套取情报以及首演之夜，人物于董在视觉系统中的被动、行动导向上的消极都发生了逆转。这个变化并非来自非理性(牡丹式的)，而是于董从身份解构中看到了人性自在的可能。

白玫的话提醒了她，她在父权机制里得到的身份与自己“对父亲”的渴望是错位的。影片中，休伯特与于董只有两次会面，与第一次久别重逢的激动不同，第二次发生在影片第二幕爆发戏开始之前——礼拜六的早晨，于董提出，这是她的最后一次扮演角色。在这个段落，虽然二人手拉着手分坐在餐桌两侧，但始终呆在各自的分镜头头里，再也没有同框过，也没有出现在摇晃的连贯镜头里。于董开始发起身份反抗后，她在影片中的视觉位置也从此有了变化。前五天下接下的剧情线索密集爆发，安置前夫、套取情报以及首演之夜，人物于董在视觉系统中的被动、行动导向上的消极都发生了逆转。这个变化并非来自非理性(牡丹式的)，而是于董从身份解构中看到了人性自在的可能。

白玫的话提醒了她，她在父权机制里得到的身份与自己“对父亲”的渴望是错位的。影片中，休伯特与于董只有两次会面，与第一次久别重逢的激动不同，第二次发生在影片第二幕爆发戏开始之前——礼拜六的早晨，于董提出，这是她的最后一次扮演角色。在这个段落，虽然二人手拉着手分坐在餐桌两侧，但始终呆在各自的分镜头头里，再也没有同框过，也没有出现在摇晃的连贯镜头里。于董开始发起身份反抗后，她在影片中的视觉位置也从此有了变化。前五天下接下的剧情线索密集爆发，安置前夫、套取情报以及首演之夜，人物于董在视觉系统中的被动、行动导向上的消极都发生了逆转。这个变化并非来自非理性(牡丹式的)，而是于董从身份解构中看到了人性自在的可能。

白玫的话提醒了她，她在父权机制里得到的身份与自己“对父亲”的渴望是错位的。影片中，休伯特与于董只有两次会面，与第一次久别重逢的激动不同，第二次发生在影片第二幕爆发戏开始之前——礼拜六的早晨，于董提出，这是她的最后一次扮演角色。在这个段落，虽然二人手拉着手分坐在餐桌两侧，但始终呆在各自的分镜头头里，再也没有同框过，也没有出现在摇晃的连贯镜头里。于董开始发起身份反抗后，她在影片中的视觉位置也从此有了变化。前五天下接下的剧情线索密集爆发，安置前夫、套取情报以及首演之夜，人物于董在视觉系统中的被动、行动导向上的消极都发生了逆转。这个变化并非来自非理性(牡丹式的)，而是于董从身份解构中看到了人性自在的可能。

白玫的话提醒了她，她在父权机制里得到的身份与自己“对父亲”的渴望是错位的。影片中，休伯特与于董只有两次会面，与第一次久别重逢的激动不同，第二次发生在影片第二幕爆发戏开始之前——礼拜六的早晨，于董提出，这是她的最后一次扮演角色。在这个段落，虽然二人手拉着手分坐在餐桌两侧，但始终呆在各自的分镜头头里，再也没有同框过，也没有出现在摇晃的连贯镜头里。于董开始发起身份反抗后，她在影片中的视觉位置也从此有了变化。前五天下接下的剧情线索密集爆发，安置前夫、套取情报以及首演之夜，人物于董在视觉系统中的被动、行动导向上的消极都发生了逆转。这个变化并非来自非理性(牡丹式的)，而是于董从身份解构中看到了人性自在的可能。

白玫的话提醒了她，她在父权机制里得到的身份与自己“对父亲”的渴望是错位的。影片中，休伯特与于董只有两次会面，与第一次久别重逢的激动不同，第二次发生在影片第二幕爆发戏开始之前——礼拜六的早晨，于董提出，这是她的最后一次扮演角色。在这个段落，虽然二人手拉着手分坐在餐桌两侧，但始终呆在各自的分镜头头里，再也没有同框过，也没有出现在摇晃的连贯镜头里。于董开始发起身份反抗后，她在影片中的视觉位置也从此有了变化。前五天下接下的剧情线索密集爆发，安置前夫、套取情报以及首演之夜，人物于董在视觉系统中的被动、行动导向上的消极都发生了逆转。这个变化并非来自非理性(牡丹式的)，而是于董从身份解构中看到了人性自在的可能。

白玫的话提醒了她，她在父权机制里得到的身份与自己“对父亲”的渴望是错位的。影片中，休伯特与于董只有两次会面，与第一次久别重逢的激动不同，第二次发生在影片第二幕爆发戏开始之前——礼拜六的早晨，于董提出，这是她的最后一次扮演角色。在这个段落，虽然二人手拉着手分坐在餐桌两侧，但始终呆在各自的分镜头头里，再也没有同框过，也没有出现在摇晃的连贯镜头里。于董开始发起身份反抗后，她在影片中的视觉位置也从此有了变化。前五天下接下的剧情线索密集爆发，安置前夫、套取情报以及首演之夜，人物于董在视觉系统中的被动、行动导向上的消极都发生了逆转。这个变化并非来自非理性(牡丹式的)，而是于董从身份解构中看到了人性自在的可能。

白玫的话提醒了她，她在父权机制里得到的身份与自己“对父亲”的渴望是错位的。影片中，休伯特与于董只有两次会面，与第一次久别重逢的激动不同，第二次发生在影片第二幕爆发戏开始之前——礼拜六的早晨，于董提出，这是她的最后一次扮演角色。在这个段落，虽然二人手拉着手分坐在餐桌两侧，但始终呆在各自的分镜头头里，再也没有同框过，也没有出现在摇晃的连贯镜头里。于董开始发起身份反抗后，她在影片中的视觉位置也从此有了变化。前五天下接下的剧情线索密集爆发，安置前夫、套取情报以及首演之夜，人物于董在视觉系统中的被动、行动导向上的消极都发生了逆转。这个变化并非来自非理性(牡丹式的)，而是于董从身份解构中看到了人性自在的可能。

白玫的话提醒了她，她在父权机制里得到的身份与自己“对父亲”的渴望是错位的。影片中，休伯特与于董只有两次会面，与第一次久别重逢的激动不同，第二次发生在影片第二幕爆发戏开始之前——礼拜六的早晨，于董提出，这是她的最后一次扮演角色。在这个段落，虽然二人手拉着手分坐在餐桌两侧，但始终呆在各自的分镜头头里，再也没有同框过，也没有出现在摇晃的连贯镜头里。于董开始发起身份反抗后，她在影片中的视觉位置也从此有了变化。前五天下接下的剧情线索密集爆发，安置前夫、套取情报以及首演之夜，人物于董在视觉系统中的被动、行动导向上的消极都发生了逆转。这个变化并非来自非理性(牡丹式的)，而是于董从身份解构中看到了人性自在的可能。

白玫的话提醒了她，她在父权机制里得到的身份与自己“对父亲”的渴望是错位的。影片中，休伯特与于董只有两次会面，与第一次久别重逢的激动不同，第二次发生在影片第二幕爆发戏开始之前——礼拜六的早晨，于董提出，这是她的最后一次扮演角色。在这个段落，虽然二人手拉着手分坐在餐桌两侧，但始终呆在各自的分镜头头里，再也没有同框过，也没有出现在摇晃的连贯镜头里。于董开始发起身份反抗后，她在影片中的视觉位置也从此有了变化。前五天下接下的剧情线索密集爆发，安置前夫、套取情报以及首演之夜，人物于董在视觉系统中的被动、行动导向上的消极都发生了逆转。这个变化并非来自非理性(牡丹式的)，而是于董从身份解构中看到了人性自在的可能。

白玫的话提醒了她，她在父权机制里得到的身份与自己“对父亲”的渴望是错位的。影片中，休伯特与于董只有两次会面，与第一次久别重逢的激动不同，第二次发生在影片第二幕爆发戏开始之前——礼拜六的早晨，于董提出，这是她的最后一次扮演角色。在这个段落，虽然二人手拉着手分坐在餐桌两侧，但始终呆在各自的分镜头头里，再也没有同框过，也没有出现在摇晃的连贯镜头里。于董开始发起身份反抗后，她在影片中的视觉位置也从此有了变化。前五天下接下的剧情线索密集爆发，安置前夫、套取情报以及首演之夜，人物于董在视觉系统中的被动、行动导向上的消极都发生了逆转。这个变化并非来自非理性(牡丹式的)，而是于董从身份解构中看到了人性自在的可能。

白玫的话提醒了她，她在父权机制里得到的身份与自己“对父亲”的渴望是错位的。影片中，休伯特与于董只有两次会面，与第一次久别重逢的激动不同，第二次发生在影片第二幕爆发戏开始之前——礼拜六的早晨，于董提出，这是她的最后一次扮演角色。在这个段落，虽然二人手拉着手分坐在餐桌两侧，但始终呆在各自的分镜头头里，再也没有同框过，也没有出现在摇晃的连贯镜头里。于董开始发起身份反抗后，她在影片中的视觉位置也从此有了变化。前五天下接下的剧情线索密集爆发，安置前夫、套取情报以及首演之夜，人物于董在视觉系统中的被动、行动导向上的消极都发生了逆转。这个变化并非来自非理性(牡丹式的)，而是于董从身份解构中看到了人性自在的可能。

白玫的话提醒了她，她在父权机制里得到的身份与自己“对父亲”的渴望是错位的。影片中，休伯特与于董只有两次会面，与第一次久别重逢的激动不同，第二次发生在影片第二幕爆发戏开始之前——礼拜六的早晨，于董提出，这是她的最后一次扮演角色。在这个段落，虽然二人手拉着手分坐在餐桌两侧，但始终呆在各自的分镜头头里，再也没有同框过，也没有出现在摇晃的连贯镜头里。于董开始发起身份反抗后，她在影片中的视觉位置也从此有了变化。前五天下接下的剧情线索密集爆发，安置前夫、套取情报以及首演之夜，人物于董在视觉系统中的被动、行动导向上的消极都发生了逆转。这个变化并非来自非理性(牡丹式的)，而是于董从身份解构中看到了人性自在的可能。

白玫的话提醒了她，她在父权机制里得到的身份与自己“对父亲”的渴望是错位的。影片中，休伯特与于董只有两次会面，与第一次久别重逢的激动不同，第二次发生在影片第二幕爆发戏开始之前——礼拜六的早晨，于董提出，这是她的最后一次扮演角色。在这个段落，虽然二人手拉着手分坐在餐桌两侧，但始终呆在各自的分镜头头里，再也没有同框过，也没有出现在摇晃的连贯镜头里。于董开始发起身份反抗后，她在影片中的视觉位置也从此有了变化。前五天下接下的剧情线索密集爆发，安置前夫、套取情报以及首演之夜，人物于董在视觉系统中的被动、行动导向上的消极都发生了逆转。这个变化并非来自非理性(牡丹式的)，而是于董从身份解构中看到了人性自在的可能。

白玫的话提醒了她，她在父权机制里得到的身份与自己“对父亲”的渴望是错位的。影片中，休伯特与于董只有两次会面，与第一次久别重逢的激动不同，第二次发生在影片第二幕爆发戏开始之前——礼拜六的早晨，于董提出，这是她的最后一次扮演角色。在这个段落，虽然二人手拉着手分坐在餐桌两侧，但始终呆在各自的分镜头头里，再也没有同框过，也没有出现在摇晃的连贯镜头里。于董开始发起身份反抗后，她在影片中的视觉位置也从此有了变化。前五天下接下的剧情线索密集爆发，安置前夫、套取情报以及首演之夜，人物于董在视觉系统中的被动、行动导向上的消极都发生了逆转。这个变化并非来自非理性(牡丹式的)，而是于董从身份解构中看到了人性自在的可能。