Wholly owned by UTAR Education Foundation
(Co. No. 578227-M)
DU012(A)

《白日焰火》里的黑色电影元素

The Elements of Film Noir in *Black Coal, Thin Ice*

施嘉雯

CARMEN SEE

16ALB02707

拉曼大学中文系

荣誉学位毕业论文

A RESEARCH PROJECT SUBMITTED IN

PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENT FOR

THE BACHELOR OF ARTS (HONS) CHINESE STUDIES

DEPARTMENT OF CHINESE STUDIES

UNIVERSITI TUNKU ABDUL RAHMAN

DECEMBER 2019

宣誓

谨此宣誓：此毕业论文由本人独立完成，凡文中引用资料或参考他人著作，无论是书面、电子或口述材料，皆已注明具体出处，并详列相关参考书目。

_____

姓名：施嘉雯 CARMEN SEE

学号：16ALB02707

日期：2019 年 11 月 8 日

论文名称：《白日焰火》里的黑色电影元素

学生姓名：施嘉雯

指导教授：莫德厚师

校院系：拉曼大学中华研究院中文系

摘要

电影作为一门综合艺术，集绘画、摄影、音乐、色彩、动作于一身，是富有丰富象征与意义的艺术。无可否认，电影最为重要的便是视觉，导演利用视觉音效向观众们诉说着一个他想要表达的故事。作为故事的中心人物，当导演故意展现特定角度给观众时，观众是否能察觉出来呢？

此论文主要以黑色电影中的黑色元素讨论导演刁亦男于 2014 年上映的《白日焰火》。想要透过电影看出导演想带给观众的信息，我们便得细心观察以及分析里头所使用的手法。导演塑造的男女主人公在剧中里融合了经典形象以及中国化形象，而融合后的改变是本文要讨论的研究之一，里头的视觉符号将作为另一个章节进行讨论。

【关键词】《白日焰火》、黑色电影、人物形象、视觉符号

致谢

感谢在我大学时光支持过我的人，也感谢那些曾经批评我的人。

首先谢谢我的家人，每当我有跨不过的坎时，是他们让我坚强下去，是那个温暖的家在我背后撑着我才不惧未来。

再来谢谢我生命中重要的那人，总是包容我，在我有困难时陪在我身边借我肩膀依靠，确实温暖。

当然少不了对我身边的朋友道个谢，能够听到那么多不同的个人经历，是我最受益的事情之一了。 虽然有些感情回不到过去，但是留下的痕迹难以磨灭。

还要谢谢我的老师，被我三番五次地打扰，对我依然保持耐心的教导，偶尔还会开个玩笑。

曾经看过一文，说人都是个体的，生活就像是巨大的森林，我们孤行单影迈入神秘的林中，各有各的目标，他可能陪你走到这个路口，你们就要分道扬镳。没关系，因为你会带着他们曾经教授过给你的知识继续前进。

目次

宣誓…… ii

摘要…… iii

致谢…… v

第一章　绪论…… 1

第一节　研究动机与目的…… 2

第二节　研究范围与方法…… 4

第三节　前人研究成果…… 4

第二章　人物形象…… 8

第一节　黑色电影溯源…… 8

第二节　“侦探”与蛇蝎美人…… 11

第三章　视觉符号…… 19

第一节　色彩符号…… 19

第二节　其他符号…… 29

第四章　结语…… 33

引用书目…… 35

表（目次）

表一…… 20

图（目次）

图一 …… 23

图二 …… 23

图三 …… 24

图四 …… 24

图五 …… 25

图六 …… 26

图七 …… 27

图八 …… 28

第一章　绪论

《白日焰火》（Black Coal, Thin Ice）是由刁亦男执导及编剧的一部犯罪剧情电影，于 2014 年公映，并在第 64 届的柏林电影节获得最佳影片金熊奖，饰演男主角的廖凡也获得最佳男演员银熊奖。刁亦男从 2005 年开始着手于剧本之中，后来剧本因拍摄场景或投资方要求而进行断断续续的改编，加入了一些商业片的元素，希望能在得到投资的情况下依然保持着电影的文艺气息。剧本名称最初为《搜魂记》，2007 年在去釜山国际电影节的创投会前改为《冰人》，一年后再次改名为《过磅员之死》，内容已经是另一个版本，将剧名修改成最终版本《白日焰火》是在 2009 年，灵感来自于刁亦男某次与朋友聊天时突然提起的一个词，他对此感到无比熟悉也为此印象深刻，再加上导演本身十分欣赏路易斯·布努埃尔的电影《白日美人》，因此决定了这个片名，电影结尾的烟火场景也是借鉴了蔡国强的“白日焰火”作品。此时的《白日焰火》开始加入了黑色电影的元素以及男主人公的爱情故事，原先的故事核心内容则被削弱了许多。（刁亦男，2014）

《白日焰火》讲述身为警察的男主角张自力 1999 年在调查一件离奇碎尸案期间被卷入一场枪战中，两名同伴以及两名嫌疑犯皆死于当中，而后他因染上酗酒的毛病被调职。2004 年他巧遇以前的伙伴王队长，得知 99 年的碎尸案再次上演，两名死者与五年前的那场血案息息相关——死者皆与女主角吴志贞有过一段感情，99

年的死者是吴志贞的丈夫梁志军，后两位则是未婚夫及情人的关系。为了挽救自己的事业，张自力开始接近吴志贞，并发现她是五年前凶杀案的凶手，而其丈夫梁志军为了保护吴志贞而将死者截肢，再用过磅员的身份将肢体运至黑龙江各省，自己则假扮成死者，一边监视着吴志贞并用冰刀杀死她的情人及警察，一边过着“活死人”的生活。真相原来是 1999 年吴志贞不小心弄破了受害者李连庆的皮氅，李连庆知道吴志贞承担不起那笔费用因而要求她用肉偿，吴志贞在忍无可忍之下将其杀害。最终，梁志军毙于警抢之下，张自力也亲手将吴志贞的犯罪证据交给警方，而吴志军将承担自己行为所带来的惩罚。

此次获奖让这部电影名声大噪，这部影片亦被美国娱乐界的报纸《好莱坞报道者》（The Hollywood Reporter）认为是导演向经典黑色电影致敬的新黑色电影。刁亦男曾在微信公众号“后窗”的采访中提到，在电影未开拍之前，他反复琢磨《第三个人》《马耳他之鹰》等黑色电影；（刁亦男，2014）观众甚至可以发现剧中张自力那句只想“输得慢一点”的台词实际上是在向雅克·特纳的《漩涡之外》致敬，而吴志贞对张自力在摩天轮里的深情告白以及二人的缠绵其实也是有《第三个人》里哈里在摩天轮里为自己的邪恶自辩的既视感：一样是告白着。（中国日报网，2014）

第一节　研究动机与目的

《白日焰火》所拍摄的场景、人物形象以及色调无不使用了出现在黑色电影里的黑色元素，然而导演在人物形象上为体现出东方性（刁亦男，2014：34）而在人物上做了别于经典的黑色电影的修改，因此也使其中的黑色元素模糊化。电影中典型的性与暴力的发泄都象征着黑色电影里必备的黑色元素，张自力代表着新黑色电影中冷硬侦探的形象，吴志贞则是蛇蝎美女的扮演者。

自古以来，不管是“黑色电影”抑或是“新黑色电影”总是能让人立即联想起西方电影，即使华人电影里头也有新黑色电影的作品，如《消失的子弹》《绑架》《窃听风云》等，华人观众很少会有意识地去发现其中的黑色元素，这是源自于华人对黑色电影的知识缺乏以及背景的不同，就连书籍文章提起黑色电影也会以西方的电影为例子去讨论。于是，笔者尝试从东方的电影中去讨论源自西方的黑色元素，以及这种元素若是落在东方国家的导演手中，又会如何带出不同的花火，那么以黑色元素为主，东方特色为辅的《白日焰火》便是适合用于讨论的选择。

多数论文所探讨及关注的地方多数于导演刁亦男如何在经典黑色电影上进行改编以及此次改编带出什么意义，鲜少提及影片中无处不在的色彩转变以及视觉符号对整部电影带来什么影响。因此这篇论文主要探讨刁亦男导演在《白日焰火》里对人物形象上——冷硬侦探和蛇蝎美女做出的改变究竟与西方典型人物形象之间有什么差异，以及他用了什么视觉符号和色彩去衬托和表达出这些人物的特点、内心想法和背景所包含的意义。

第二节　研究范围与方法

本文采用文献研究法去讨论刁亦男所执导和编剧的电影《白日焰火》里张自力及吴志贞的人物形象。笔者将透过收集、整理与论文研究相关的文献以获取资料如黑色电影的起源、历史与改变；不同的视觉符号在不同的处境下带出的意义也不同，因此笔者在讨论电影中运用到的色彩美学以及具体符号时，还得结合当下的情景以及有关电影想表现出的主题从而更加全面性地了解及掌握相关课题的研究。

其次，本文的研究范围将以男女主人公为研究主体，从人物背景、所在的场景、语言、甚至是行为背后的动机去讨论刁亦男所创造出的冷硬侦探和蛇蝎美女，并与西方黑色电影中所定义的人物形象进行比较，以便能够更加深入探讨导演在《白日焰火》中对传统人物模式进行的改变。此外，本文将浅析《白日焰火》里所运用的视觉符号和色彩对电影中的色彩与人物带出什么效果，色彩方面将依据帕蒂・贝兰托尼（Patti Bellantoni）的《不懂色彩，不看电影》为基础并分析出不同色彩如何使场景人物达到不同的表意功能，包括暗示人物的内心活动。

第三节　前人研究成果

黑色电影是指电影的风格还是类型，各学者秉持着各自的看法，然而这个术语远比我们想象的还要复杂，美国电影理论家詹姆斯·纳雷摩尔（James Naremore）在其作品中《黑色电影》（纳雷摩尔，2009）为大家更为详细地介绍了黑色电影的历史、过程以及风格，使人们能够明确地认识这个术语，但正如他所言："识别一部黑色电影总是比定义黑色电影这个术语来得容易。"（纳雷摩尔，2009：17））

由于对人物形象的解读正如一千个读者就有一千个哈姆雷特般，因此笔者从众多的期刊论文和为数不多的硕士论文中接纳了罗婷《论雷蒙德·钱德勒笔下的"硬汉"》（罗婷，2015）以及张晓君《黑色电影典型形象论》（张晓君，2005）这两份硕士论文作为讨论基础，以助这份论文能够更加清晰地比较二者。

视觉效果是电影中必备的条件，其中色彩可谓占据极大成分。色彩可分为冷暖色，通过不同的色彩表达出不同的电影氛围，同时也能让观众意识到导演想传达的含义。帕蒂·贝兰托尼在《不懂色彩，不看电影》（贝兰托尼，2014）探讨了色彩世界如何带给人们的情感效应，导演如何让用色彩去定义人物以及推动剧情。另外，王雨苗〈电影《白日焰火》的视觉符号解读〉（王雨苗 2016）以及贾卉的〈《白日焰火》中英片名从虚到实的顺应〉（贾卉，2016）也为笔者在解读电影隐藏的视觉符号有一定的帮助。王肖生等人所编的《色彩与表现》（王肖生等，2007）也让笔者有了更加好的基础理论去解释色彩的作用。

另外，笔者也查询了许多有关导演的访谈，尝试理解这位有着作者与导演二重身份的刁亦男究竟想从影片中带出什么意义给观众。2014 年在中国电影资料馆（中国电影艺术研究中心）会议室里，导演刁亦男与李迅、游飞以及陈宇对电影

《白日焰火》能带出什么意义进行了短暂的讨论，过程被笔录并取名为《白日焰火》（刁亦男等，2014），从中我们可以看见导演对于电影的传统模式改编的原因。另外，微信公众号《后窗》于 2014 年也为刁亦男导演做了一个长篇访问，刁亦男声称幸得制片人文晏的帮助以及受到一些过往事件的启发，《白日焰火》才得以面世，采访中大家企图从时间点上去恢复电影的诞生情况（刁亦男，2014）。

前人对《白日焰火》的研究多为期刊论文，书籍或是硕士论文所提及到的可谓少之又少。笔者尝试在此将这些论文进行分类，其中最为多人讨论的是对于导演刁亦男如何将黑色电影里的人物中国化，然而多数作者仅仅将这些文章写成电影赏析，而不是分析电影。其中较有成果的论文包括成林〈“致命女人”对男性的毁灭——从精神分析角度看《白日焰火》中的三个男性形象〉（成林，2015）、吕争〈《白日焰火》：黑色电影类型的最新尝试〉（吕争，2015）等人。其中一个较为奇怪的现象在于数名作者所讨论的《白日焰火》剧情和笔者所观看的内容有很大的出入，据笔者目前所知道的电影仅分为柏林影展无删减版以及后来上映的删减版本，这两者皆无这些内容，导致笔者也无法以他们的论文作为参考。

其次是对剧情以及人性的分析解剖，他们谈了剧中的前因后果，导演怎样以剧情带出人性的险恶，其实与上段所提到的分析也算相近，不过他们更加偏向讨论背景所导致的悲剧，又或者是导演如何展示电影里的黑色元素，如刘婧〈从类型角度读解《白日焰火》〉（刘婧，2018）和胡瑾〈论《白日焰火》对黑色电影的本土化改写〉（胡瑾，2018）。剩下稍微零散的论文有的谈论到里头的表意现象又或者是

音乐上的应用：高宏宇〈《白日焰火》：游走于黑色与蓝色之间的人性之美〉（高宏宇，2015）以及上文所提到的王雨苗。

第二章　人物形象

此章节将会略及黑色电影的历史溯源，包括一些著名的学者对“黑色电影”以及“新黑色电影”这个概念所下的定义以及它的基本形成条件。接着，笔者将把重点放置在《白日焰火》中的人物形象，以初期黑色电影的经典人物形象去探讨剧中的男女主人公。

一、　黑色电影溯源

黑色电影（Film noir）此概念在 1930 年代末早已被法国人用以形容二战之后流入国内的美国电影，因电影风格显得黑暗阴森、人物角色愤世嫉俗悲观的情怀以及道德界限的模糊化，与法国“黑色小说系列”（Série noire）彼此相呼应而被称为黑色电影。（纳雷摩尔，2009：21）真正确立此术语源自法国评论家尼诺·法兰克（Nino Frank）于 1946 在 *L'Ecran francais*（第 61 期）上发表 Un nouveau genre“policier”：L'aventure crimineller 一文，在文中他提到美国影坛出现一种新的电影类型——黑色电影。（郑树森，2006：75）其他评论家也以这类名词区分当时

别具一格的美国电影，分别是：《马耳他之鹰》（The Maltese Falcon，1941）、《双倍赔偿》（Double Indemnity，1944）、《萝拉秘史》（Laura，1944）、《爱人谋杀》（Murder，My Sweet，1944）与《失去的周末》（The Lost Weekend，1945）。

如美国电影理论家纳雷摩尔与香港电影学者陈剑梅在各自书中提到，要定义一部黑色电影绝非简易之事。在电影界中，英国杂志 *Movie* 将黑色电影定义为类型，（陈剑梅，2017：45）然而它不像歌舞片或是警匪片那般，可以以一个类型涵盖完电影中的元素，并且成为独立的体系，事实上黑色电影所涉及到的方面可以来自多种电影类型包括恐怖片、悬疑片、犯罪片等。1970 年雷蒙德·迪尔尼亚（Raymond Durgnat）在英国杂志 *Cinema* 中主张将黑色电影定为母题（Motif）和调子（Tone），借形式主义的分析法将其中的元素分列出来[1]。保罗·施拉德（Paul Schrader）于翌年发表文章《黑色电影札记》，在前者的基础上作了修改，并认为黑色电影实为一种风格。（陈剑梅，2017：45）

虽然对于黑色电影的定义仍然具有争议性，但是人们还是能透过电影中的几个特点而去判断它是否属于黑色电影：（一）社会黑暗面是它的基本要素；（二）整体而言人物几乎持着悲观的人生态度；（三）无所谓界限分明的黑白对错，几乎处于灰色地带的人性道德观；（四）冰冷黑暗和灯光灰暗的场面，偶尔伴随落雪、雨天或是雾霾。另外，法国影评人雷蒙·博尔德（Raymond Borde）和艾蒂安·肖默东（Etienne Chaumeton）在《美国黑色电影全景》（1955）对黑色电影的特别之处

[1] 黑色电影元素一共十一个：罪案、帮会、私家侦探、逃犯、中产背景的行凶者、戏中长相和身形接近的人物、精神病态行为、掳掠、黑人与印第安人、恐怖与梦幻的经历等。

旨在于攻击某些成规来“使观众失去方向感”，（转引自纳雷摩尔，2009：28）也就是打破观众的既定反应，使他们无法预测电影剧情发展走向，进而营造出观赏电影时紧张又诡异的气氛，打破成规是为了重新调整人对于某些事物或条规的刻板认知。

黑色电影的高峰期一直到 1958 年才告一段落，衰落原因包括了电视机的崛起，当时候的家家户户在有了电视机以后，电视里免费的娱乐节目导致观众更加愿意呆在各自的家中观看节目。片厂试图力挽狂澜，本属于黑色电影的特色却令他们无法迎合当时的文化消费模式，黑色电影以夜景灰暗处为场景，调查案件为主，灯光幽深再加上黑白两色的拍摄手法，根本比不上彩色大银幕对于人们的吸引力。黑色电影在 50 年代后期式微，最终以《历劫佳人》（Touch of Evil，1958）作为黑色电影暂时结束的一个标志。（郑树森，2006：83-84）

伴随着 20 世纪 60 年代西方的运动进行地如火如荼，当地民众对政府的不信任使他们难以依靠政府，一连串的幻想破灭让拥有强烈怀疑精神的黑色电影再次复兴，而这次导演们决定以彩色拍出带有黑色元素的电影。（郑树森，2006：87）这类自后期兴起的黑色电影则被称为“新黑色电影”（Neo-noir），延至至今新黑色电影的作品仍然不断地被拍摄以反映社会不为人知的阴暗面，导演甚至会将黑色电影中的元素加以修改进而创造出不拘于经典要素的个人风格。著名影评人罗杰·埃伯特（Roger Ebert）论及这些电影即继承了黑色风格却又无刻板地追随黑色电影的固定模式，因而创造了新的黑色风格。（王雨婵，2017：11）《黑色电影典型形象论》一文中却认为“新黑色电影”是不成体系的，毕竟黑色元素在里头显得散乱，除了

一些情节、造型或是拍摄手法得以借鉴之外，黑色元素仅能作为一部分特征出现在电影中而已。（张晓君，2005：5）以香港电影为例，虽然在 80 年代中叶香港电影确实明眼可见采用了黑色电影元素，但陈剑梅在《遇上黑色电影：香港电影的逆向思维》书中提到她并不会将称香港黑色电影为“新黑色电影”，即使香港黑色电影参考了西方的黑色电影并运用其拍摄手法叙事风格，导演仍然会将本土文化与之融合交洽，而不是纯粹地模仿 1940 年代的经典黑色电影。（陈剑梅，2017：49）进而言之，导演刁亦男在《白日焰火》中亦将黑色电影中经典的人物形象与他生活中，或者说是更为接近观众生活的人物融合于一体，并且利用人们不知觉对于色彩而产生的情绪去表达了微妙的情感流动。

第二节　“侦探”与蛇蝎美人

不同的电影学者或是影评家，对黑色电影的定义总是持有各自看法与解释，但无论它是风格、类型、情感、集合抑或是其他定义，以电影界能够接受的标准历史叙述而言，黑色电影被声称来源于美国（只是名字源于法国黑色小说），是综合德国表现主义（German expressionism）和硬汉派小说（Hard-boiled fiction）的结果。（纳雷摩尔，2009：17）德国表现主义实际上是指电影的视觉和叙事特征，在后章节将会更为详细提到其在电影里的作用效果。这一章节主要论述《白日焰火》中的

重点人物形象与典型黑色电影人物形象之间的异同，文中将以电影和角色的背景、语言等去解剖这些小人物作为边缘人在社会的压迫下而产生的一系列事件。

一、 社会的黑暗面

王传斌、严蓉仙在《电影鉴赏学》中谈到“一切艺术都是社会政治生活的一面镜子，是一定时代、一定社会的产物。”（王传斌、严蓉仙，1991：48）因此他们主张鉴赏电影前必需了解电影与人物的时代背景。正如前文所言，黑色电影的犯罪场景倾向于在大都市内用以反映社会的险恶，而《白日焰火》的背景是在一座带有年代感的小城镇哈尔滨，它没有城市的华灯璀璨和喧闹繁华，唯独片头夏日的那份炽热以及后来那天寒地冻人烟稀少的冬日场景。观众这才知道，原来印象中仿佛比较有人情味的小城镇依然有着无处不在的人性冷漠，在这里导演用了看似与主线剧情无关的小事件令观众体会到男女主角处在那人情淡薄的社会中如何自处。按照博尔德和肖默东的说法，黑色电影里的黑色元素是要打破成规，其中包括：合乎逻辑的动作、好与坏之间的严格区分、具有明显动机的明确人物、奇观式而非残酷的场面、女性气质浓郁的女主角以及诚实的男主角。（纳雷摩尔，2009：28）也因此当电影中出现与剧情毫无相关甚至有些耐人寻味的场面时，导演目的是在打破这个应该要“合乎大众逻辑”的故事线，并用这些身边无关紧要的小事揭示人性的冷漠处世态度，而这些冷漠也恰好解释了张自力与吴志贞内心潜在的善恶。

在片头，男主角张自力因当时的碎尸案件从此一蹶不振，时间转至五年后，画面中出现张自力喝醉了将摩哆停靠在隧道出口的马路上然后坐到马路边，这时候有个路人停下给予关心并将他的安全帽摘下，张自力留下眼泪并抗拒接受路人的安慰，正当观众陷入那种即使事件过了五年却依然耿耿于怀的那种内疚情绪时，那个路人却将张自力的摩哆车骑走了，只留下一辆破旧的小绵羊在原地，让观众刹那间啼笑皆非。然而路人却非一声不响直接骑走摩哆车，而是先转向张自力询问他的情况，导演想表达的正是这种善恶模糊化的平凡人形象。另一场景中，由于梁志军杀了吴志贞的情人并将尸体肢解，期间受害者的眼珠要辗转中意外落到了小面摊的食材里，警察正在调查案件时，吃了那碗“眼珠面”的顾客竟然要求警方为他做主并向老板索取赔偿，二人当场起了一小段的争执。在面对眼前的案件而且是知道受害人已经遇害的情况下，二人居然还能为了“眼珠面”无视掉这个案件而争吵起来，不免让观众与剧中的警方身同感受一丝丝的无奈。这些无足轻重的事件恰恰揭露了社会的黑暗面，也体现了生活的面貌，这些穿插在故事中的小事件其实是在提醒观众有一种危险的气氛存在，也符合电影中探案的气质。（刁亦男，2014）

二、 “侦探”张自力

黑色电影男性人物依据了硬汉派侦探小说的主人公，而硬汉派小说事实上也是颠覆了美国传统小说的侦探形象，以往侦探小说的主人公，出生于上流社会，有着

优越的背景，总是有着整齐或是华丽的装扮，而推理查案也仅是个人兴趣而已，如埃德加·爱伦·破（Edgar Allen Poe）、阿瑟·柯南·道尔（Arthur Conan Doyle）及阿加莎·克里斯蒂（Agatha Christie）等作者笔下的主人公。然而直到 1920 年代末开始，美国逐渐兴起硬汉派侦探小说，代表作家分别是达希尔·哈米特（Dashiell Hammett）及雷蒙德·钱德勒（Raymond Chandler），《马耳他之鹰》正是出自于前者手中，这些小说主人公一别旧日的传统形象，他们身处于黑暗的以大都会为背景的社会中，里头的罪案以大都会中的罪恶为题材，低下阶层的人物与一身落魄的形象在小说中形影不离，而男主角总是有着厌世消极的态度，但悲观中仍然带有一丝的良知。（郑树森，2006：80-81）

张晓君在《黑色电影典型形象论》中提出黑色电影的主人公往往有着不堪回首的过往，但总有某些“碰巧”的时刻使他再次与过去的黑色世界相连，而这种偶然性强调的是宿命感。（张晓君，2005：28）正如影片中导演用了五年作为时间跨度，张自力因巧遇王队长而得知吴志贞与三宗命案息息相关，瞬间拨动了他的记忆线，成为他主动去与自己过去相连的引导，这一点也符合了人物形象的模式。时间跨度改变一个男人的情感变化可以在一个时间向度内展现出来，若没有时间作为铺垫，这个情感史、或者说短暂的心灵史都不足以充分表达。（刁亦男，2014）

传统的黑色电影男主角形象是个亦正亦邪的侦探人物，人物的精髓在于他们几乎不为金钱、美色和体制化权利所动，坚持调查案件的真相。别于传统形象的上流社会背景，这些人物处在底层社会，见识过种种的人性险恶，他们显得更加地落魄，但内心却是精神贵族，甚至愤世嫉俗。（吕争，2015：73）钱德勒笔下的侦探菲利

普·马洛就是这样的存在，他因个性固执而遭到上司解雇，而后自己成了私家侦探。接受的委托金必须是合理的，过程也不为女人所迷惑，而在破案之后总是有难以掩盖的遗憾——对文明世界背后的肮脏手段。（罗婷，2015：13）《白日焰火》里张自力在一出场就几乎打破了这个形象。首先，张自力在原本的剧本里受了伤后依然回到警员职位，但由于过审时有关人员认为会误了警员形象而要求刁亦男更改，由于照顾到中国本身并不兴盛于私家侦探，于是张自力从原本的人民警察转换成工厂的保卫科的人，也使他在剧中的形象不轻易被束缚而更为生动。此外，张自力不仅过得落魄，在碎尸案的打击下他终日酗酒，身材变得臃肿，日子也过得浑浑噩噩毫无人生目标，电影制片人文晏也承认张自力属于“随波逐流的人”。（红鱼、Wowe，2014：23）

据刁亦男的角度，他认为一般人物相对而言比较有个人原则，性格当中或许有缺陷，但还是会让观众对此角色产生很大的认同（红鱼、Wowe，2014：23）世无完人，但是张自力出场的时候无可否认形象是坠入深渊，从他在光天化日下将苏丽娟扑倒在沙堆上、在众人的起哄下推到女同事以及在冰场同样地拉倒吴志贞，无不展现出他那原始性欲的冲动。由此可循他对待女性都很粗暴，是个没心没肺的人，导演甚至把这个角色叫为“野狗”。人们所熟悉的黑色电影文本中，一个真相的探寻者与蛇蝎美人之间的结局通常为两种：（一）拒绝诱惑并以法律制裁她；（二）堕入美色并一起坠入黑暗。偏偏张自力两者皆不是，他在和吴志贞亲热之后的第二天，便将她的罪行揭发，有的人认为他最终在情欲和理智的争斗中成功；也有人认

为他这是利用吴志贞满足完自己的性欲之后继而为了邀功而背叛她，无论如何，张自力对于吴志贞的爱绝对不假，从影片最后的白日焰火便可解释这点。

三、　　蛇蝎美人吴志贞

硬汉侦探作为故事中的男主角，而他们所谓的“对手”除了剧中的犯罪者，还有一位但凡提及黑色电影，观众便能随即联想到的一个角色——危险致命的角色——蛇蝎美人（Femme fatales）。蛇蝎美人并不是黑色电影必定存在的角色，但她的形象却早已刻入人心，是个绝不容许被漠视的人物。蛇蝎美人亦称黑寡妇、致命女人，是一种外表妖娆妩媚、生活独立、个性强势、肆意张扬性魅力，并为达目的而借以出人的外貌诱惑男人们为她堕落甚至犯案的女性形象。（张晓君，2005：7）

吴志贞是电影里的蛇蝎美人代表，她外表冷艳，浑身散发着生人勿进的气息，但遮掩不住的神秘感却让人总是想偷窥一眼她的美貌。劳拉·穆尔维（Laura Mulvey）解释说：“当代观众对于电影电视已经达到了一种迷恋的程度，而这种迷恋，正是影视艺术产生视觉快感的心理基础。看，本身就是快乐的源泉。”（转引自彭吉象，2002：328）电影中吴志贞作为一个被窥视的客体，还未出场就已经给了观众“窥视”的感觉，首次映入眼帘的是吴志贞的小腿，镜头停留了十秒左右，时间足以让观众开始想象这双腿的主人是个怎样的人，而后镜头转到她身上她依然在掩脸抽泣；第二次出现并不是本人，而是梁志军工作柜里的一张泛黄的照片，里

头二人的面容已经失去原有的轮廓，视觉上再次造成观众的好奇心提升；第三次已经没有遮挡物隔住吴志贞的样貌了，但因为是从张自力的视角去观看吴志贞，车子的距离与吴志贞隔了一条马路，观众的窥见心理再次落空；第四次则是警方跟踪吴志贞的场景，既然是跟踪，以警方的视角也就只有吴志贞窈窕的背影而已。这四次的偷窥失败逐渐使观众产生窥淫癖（Scopophilia）行为，即我们会产生因想要了解他人的事情或个性、甚至是隐藏的自我而进行的一系列窥视行为。（伯杰，2008：205）导演的小心思在这里主要是为了吸引眼球和吊住胃口，让女主角置于薄纱的后面不轻易展现出来，而饰演吴志贞的演员桂纶镁本身也具有这种安静沉默的气质。

导演由始至终都没有要把她塑造成与西方的经典一模一样，他认为，东方女性的样貌给人的感觉就像邻家女孩，有着楚楚动人的气质，让人忍不住想要去保护，是个杀伤力较低的角色，吴志贞本质上也是个善良的女人。（刁亦男，2014）正是因为本质是个善良的人，和本质本来就自私为达目标不折手段的黑色电影经典蛇蝎美人形象相比就有了差异。观众不难看见吴志贞其实一直处于被动的位子，她不曾要求什么却一次又一次地陷入小人物控制不了的场面。

造成这个悲剧是因为吴志贞被性敲诈，李连庆对她的美貌无法抗拒，索取了一次又一次，吴志贞杀了他后，由一个被迫肉偿的定位转到被“活死人”监视的生活外加老板无数次的上下其手。导演想强调的是，她的底层身份导致她的欺凌随之而来。她怎么杀掉李连庆不重要，重要的是她杀人的动机是什么，是能够接受的吗？是有无法忍受的原因吗？刁亦男并非借此展现悲剧或是残酷的事实，而是想让观众深思，重新调整自己的认知。（尹鸿，2014：89）一个本性并不邪恶的人却杀了人，

她一方面善良，另一方面却又自私，否则她便不会撒谎，还能在没有任何防范之下被张自力审问的同时，沉默思考然后运用梁志军爱她的这一点将罪行推给他一了百了。说到底，吴志贞也只不过是一个善恶相交的平凡女人。

第三章 视觉符号

但凡眼睛能够观看的事物，皆能被称为视觉符号，视觉符号可细分为抽象或是具体，如色彩光影便是前者，后者的范围则更为宽阔，有建筑、服装、植物等。随着时间的推移，被作为符号的事物则越来越多。费尔迪南·德·索绪尔（Ferdinand de Saussure）等人编的《普通语言学教程》主张“语言符号是任意的”，这里所谓的任意并非说能指（Signifier）完全取决于说话者的自由选择，而是语言符号本身是不可论证的，即能指在现实中跟它没有任何自然联系的所指（Signified）之间的关系是任意的。（索绪尔，1980：102）在下两个章节里将分别讨论出现在电影中的视觉符号以及其所起到的作用。

第一节　　色彩符号

帕蒂·贝兰托尼在其书《不懂色彩，不看电影》里提到她曾经和学生一起做的色彩实验。她要求她的学生们在下一堂课携带一些自己认为与“红色”相关的任何事物，于是到了“红色之日”出现了红色的衣服、物品、食物甚至是玩具；接下来

的一堂课，她和学生再次举办“蓝色之日”，往后还有“绿色之日”、“紫色之日”等等。这个实验使她意识到人们因为习惯生活在一个充满色彩的世界而无意识到色彩在生活中带来的影响是多么巨大。这个实验的结果是，“红色之日”当天，学生们情绪特别激动亢奋，有些人甚至开始高谈阔论，整个场面可说是骚动不止，然而在二十分钟左右后，有些学生开始想逃离那间充满红色的教室；反观在“蓝色之日”学生们却一反上个学堂的兴奋，各个显得忧郁沉默，场面弥漫着安静的气氛，各个仿佛显得有气无力，还隐隐约约有一种厌世感在散发中。（贝兰托尼，2014：1-3）由此可见，一周结束后的第一个工作日被称为“Monday Blue”也不是没有道理的，毕竟对自己的工作感受不到兴趣的人而言确实是一种“忧郁的情绪”。不过这项实验也告诉了读者，人却是会在不知不觉中被身边的色彩影响了自己的行动力、效率甚至是情绪。既然色彩是个能够潜意识控制住我们心情的视觉图案，那么在电影中出现过的色彩也确实会是导演想要表达内容的其中一种手法，此章正是要讨论色彩如何影响了电影所要暗示的含义。

在此之前，我们需懂普遍上人们通过想象力赋予了哪些意义于色彩上：

色彩	具体象征	抽象象征
白色	雪、医院	圣洁、纯洁、朴素、虚无、诚实、冰冷
黄色	太阳、黄金	活力、执迷、放肆、纯真、警示、田园
橙色	晚霞、夕阳	温暖、天真、浪漫、异国、毒性、大地
红色	血液、玫瑰	热情、情欲、挑畔、焦虑、愤怒、浪漫
紫色	牵牛花、紫罗兰	无性、虚幻、奇异、神秘、不详、缥缈

蓝色	海洋、天空	无力、理性、伤心、忧郁、冰冷、被动
绿色	草地、毒液	健康、暧昧、生机、恶毒、不详、破败
黑色	监牢、夜晚	高贵、稳重、危险、死亡、邪恶、恐怖

表一

表中可见不同的颜色亦会被人们赋予相同的意义，或是同一个色彩却有两极化抽象的意义，因此要观察导演所运用的色彩在场景中被寄予什么样的意义，除了根据普遍的色彩意义基础之外，我们还得结合当时的情景以及语境之间的关系。

前文提到，黑色电影其中一个元素来自于德国表现主义，而其所带出的视觉特征便是低调摄影可就是会展现出黑白分明的视觉以及潮湿的街道小巷景象等。（纳雷摩尔，2009：17）这些特点不全然地体现在《白日焰火》中，但以全片而言它的场景大部分是以黑色和白色为主，企图营造出幽静寒冷的故事背景，而在这两个主色上分别加入了冷色调的蓝色和暖色调红色和黄绿色，即使导演在剧中加入色盘中的暖色系，也是以偏冷的色温去表现出来，这是因为高色温与低色温的不同在于前者显得安宁素雅能够让观看者感到安稳，后者则表现出热烈的调子且容易把气氛调动起来。（王肖生等，2007：31）也正是因为这些冷色的衬托，压抑、暴力、性欲充斥着整部电影，让人感到前途莫测以及紧张。在经典黑色电影中，黑白色是它们的主色，导演偶尔会使用红色作为点缀情欲或是血腥暴力的象征，不过这种情况还是鲜有的。

人作为一种视觉动物，他们对色彩的印象和感觉主要来自于物理、心理、生理、情感等几个方面，虽然说人们对于生活中的色彩不敏感，但色彩在无意间渗入了生

活中的一部分，成为我们的经验、思想感情、悲喜的情绪后，它们变得富有人性与人情味儿，（王肖生等，2007：20）而人对色彩的主观性会令他们利用颜色去形容一些抽象的内心感受。《白日焰火》中最为显明的色彩运用分别出现在两个场景中：车里的审问以及摩天轮里的激情，色彩在人物谈话之中不断地在他们脸上转换，从而表现出此时此刻内心的波动。不仅如此，刁亦男还借用色彩去反驳角色的语言，从而达到外在的隐瞒与内在的事实真相之间交融的情景。

图一至图四显示张自力在发现梁志军还活着的时候对吴志贞在车子里进行“审问”的画面。期间张自力提及自己被杀的同伴，五年前未解的迷案，以及谈及自己亲眼看见梁志军在抛尸的场景时，脸上由蓝色转换成红色、黄色，再变为更阴森的蓝色伴随着紫色。前两种和第四种颜色色调是属于偏蓝的，相对之下黄色显然有着较高的亮度。如前列表所说的，观众可以发现张自力的心情由谈及自己失去同伴那种忧郁难过的情绪而出现的蓝色，逐渐成了带有愤怒的红色，再到隐约有着希望又或者是真相早已揭露的黄色。另外，黄色亦可作为警示的一种抽象象征，张自力想必知道吴志贞是知情者，所以暗示她撒谎绝不是明智的选择。最后的蓝色几乎完全覆盖在张自力的脸上，再加上那仇恨的眼神不免让观众感到鸡皮疙瘩，进而联想起一件令人细思极恐的真相——在法律上“死”了五年的人原来一直就在身边监视着亲人，他残忍的个性还将杀人看成是一件轻而易举无需犹豫的事。

图一

图二

图三

图四

在这短短的几分钟内，张自力不是那唯一被色彩表露心情的人物，吴志贞在述说着自己的难处同时，脸上的色彩也是变化无穷。《当代电影》的其中一篇期刊论

文作者认为导演也是个文学家，色彩只不过是他们另外一种形式的特殊语言，（谷莉，2015：194）所以以色彩作为叙事手段也是分析电影的手段之一。在图五里，吴志贞听了张自力问的那句“你爱人，梁志军，不就是过磅员吗？”时，脸上被一束黄色的车光打在脸上，细心的观众将会透过先前类似的一段话以及同样的灯光与当下的情况联系起来，并更加确定梁志军与这四起凶杀案有关联。

图五

吴志贞保持沉默，在观众真相快要浮出水面时，场面忽而转向与图一一样的蓝色（图六），不过这次刁亦男想要表现的并非吴志贞对于受害人的内疚或难过，而是表现出她正在以理性思考的那一面。“沉默“是皮埃尔·马舍雷（Pierre Macherey）在《文学生产理论》（1966）所提出的文学理论核心概念，他指出：作品就是为这些沉默而生的。（转引自朱立元，2005：186）简言之，对白在电影中十分重要，然而人物角色的沉默观众亦不容忽视，沉默的那个过程正是要探寻出作品中所没有或不能表达的是什么。吴志贞保持沉默是因为她必须组织说谎的语言，

蓝色的霓虹灯向观众暗示她内心盘算着某些计划，而后她开口便是一句谎言：“九九年，他第一次抢劫就失手把人杀了。”说着这句话的同时，绿色的光替换了正在思考的内心，显示出吴志贞已经决定将良知抛弃，将罪行推给深爱她的梁志军。绿色可作为生机，亦可代表恶毒，就好比动画片总是喜欢以绿色的火焰或是场景作为反派人物的搭配色，如《沉睡魔咒》里的女主角作为人民眼中的“反派人物”以及《绿野仙踪》的邪恶女巫。这些暗沉的绿色看起来有些浑浊，长时间面对对心情的影响是肯定的。

图六

图七

王肖生等人的《色彩与表现》提到运用色彩的对比手法而产生不同的色彩感觉和色彩组合，有助于艺术作品区别于周围的事物与环境。（王肖生等，2007：22）在电影短短的几分钟内，刁亦男用了同样的色彩套用在男女主人公身上去对比出电影中诚实与撒谎的对峙；若色彩使张自力的内心情感表现更为浓厚，也让观众更能够身处于景的话，那么相反地色彩运用在吴志贞的身上则是体现了语言在电影中的力量以及打破人们对于色彩象征的既定思维。在这部电影中，语言是处于说谎的定位，而色彩是相对而言真实的。

第二个使色彩凸显的场景是张自力与吴志贞在摩天轮里的激情戏。色彩除了可以体现主角人物的真实想法外，还可煽动他们与观众内心潜意识的情感。须知道，色彩不仅仅是表露内心，它更是导演用以控制以及烘托气氛走向的手法之一，因此作为审美主体也就是观众而言，一些微妙细腻难以以笔墨言语表述的感情，色彩的作用恰巧在这个时候起到作用，传播那道不破的情感同时刺激了视觉感官。（王肖

生等，2007：23）图八是吴志贞知道自己的凶行被张自力发现后的一幕，导演利用特写镜头拍摄二人的对话，特写镜头主张在观众的记忆力留下深刻的印象，导演将画面外的事物与场景全部排除，以主观意识打破了客体世界大小的比例，只为了让观众能够将焦点集中在他想让观众更看到的画面上。（简政珍，1993：34）

当观众好奇男主角对于罪行败露的女主角会采取哪些行动时，导演利用红色的霓虹灯照亮吴志贞的脸蛋，使这强烈的色彩忽然涌进了观众的视线里，而视觉上的冲击让观众紧跟随着张自力堕入这暧昧的气氛中。二人有一句没一句地搭话，而刁亦男唯有在吴志贞说话的时候才将霓虹灯照在她的脸上，朦胧的眼神和看似沙哑无力的语气将暧昧气氛托至顶端，红色的强势打入荧幕早已暗示了后面情欲发生的可能，直到最后甚至合理化了他们在摩天轮上的激情戏。这里的红色同时将张自力和吴志贞二人的情欲欲望呼之欲出。

图八

现今“心里色彩”的说法已被承认，这是因为研究表明色彩确实能够唤起人们内心相同或不同的感受，色彩已逐渐成为“承载人的内心世界最具表现力的视觉符号”。（转引自邬双，2010：17）除了以上两个较为明显的色彩运用以外，影片中张自力身处的地点也会有霓虹灯作为背景色彩，如理发店、舞厅和夜总会，这也是导演试图展现那个年代的街道风貌以及展现人性的险恶。

第二节　其他符号

符号是信息的外在形式或载体，是信息表达和传播的中介，它是普遍性、多义性以及直观性的。（王雨苗，2016：60）具体的视觉符号是可碰触的、真实存在的实物，同样作为符号，不管是抽象抑或是具体的，它们皆可提供表达人物内心世界的戏剧化方式。伯杰称以符号学的角度而言，“符号是任何可以代表其他事物的事物”，（伯杰，2008：49）但在《白日焰火》中，导演更偏向利用色彩暗示观众主角埋藏在心底不为人知的意识想法，而具体的符号则偏向解释情感之外其他的的事物，譬如性与暴力、梦幻与现实，也因此有了丰富的隐喻和象征。（姚颀，2015：182）

一、　性与杀戮

在电影的开头，刁亦男便以蒙太奇手法使黑煤上的解肢和张自力在旅馆中的镜头互相穿插组成，直接明确地传达了电影的主题之一：性与杀戮。一开始的断手立即让观众提起十二分的精神，全神贯注去观测剧情的迈向，而镜头却切换成张自力和前妻苏丽娟在旅馆中打着扑克牌，使敏感的观众去察觉这其中的含义所在——性与杀戮之间离不开的关系。正确来说，性是导致杀戮发生的主导方。导演刁亦男认为想要展现人性的最直接方式便是利用情欲与暴力这两个放大镜。（尹鸿，2014：88）不管是吴志贞的错手杀人或是梁志军的动机杀人，起源皆来自于性，而皮氅和冰刀便是剧情最为重要的符号之一。皮氅的主人李连庆是整个悲剧的始作俑者，因知晓气质魅力的吴志贞赔不起他的皮氅而要她肉偿，这个符号是整个事件起始的源头，也是在张自力破案中起到很重要的关键。作为杀人的武器，梁志军时常挂在颈边的冰刀不仅体现出暴力下的血腥，还曝露了梁志军在感情中没有安全感，因此才必须时常以冰刀作为防备的武器。另一个可以看到关于性的暗示符号便是通过何明荣的假发我们可以看出他的性能力问题。换言之，呆在吴志贞身边这么多年的二人都无法满足她的情欲，也成了张自力和吴志贞堕入爱情的辅助力。

二、　　现实与梦幻

这部电影除了关系到性与杀戮之外，导演实际上还想透过中英剧名的不同以反应梦与现实之间的不同。《白日焰火》的英文片名为 *Black Coal，Thin Ice*，除了是为了照顾到不同文化差异的观众，它还分别反映出煤与冰是现实的；而白日焰火是梦幻的。刁亦男在采访中形容英文名是“同一枚硬币的两面。黑煤是发现碎尸的地方，而白冰是凶杀的现场；两者结合，它们共同构成了谋杀案的事实。……‘白日焰火’是一种幻想；这是人们用以抵御现实世界较残酷一面而采用的一种宣泄方式。”（刁亦男，2014）贾卉认为这二者对彼此并非对立的存在，而是做到了互补的作用。（贾卉，2016：163）

“黑煤，薄冰”对应到现实这句话比较容易明白，可“白日焰火”的梦幻一说又是在如何显现出来？电影中有两个部分能够对应到这四个字，分别是李连庆先前开的酒吧到后来妻子接手成夜总会的“白日焰火”，以及影片最后张自力在白天为吴志贞点燃的焰火，〈电影《白日焰火》的视觉符号解读〉一文将这对符号解读为承载了相反的含义。（王雨苗，2016：61）夜总会的出场气氛便于人们普遍印象中那种喧嚣吵杂的场景有所出入，它只有老板娘和几个牌友在打牌，后来观众才发现原来老板娘一直都在等待着李连庆的归来，即使她知道机会渺茫。至于在白天放烟火这个动作，按照导演的访问他是这样解释的：“白日放烟火本身是挺可笑的，但若这个人执着于这个行为，可见他的想展示自己的挽救某种东西的决心有多大，宁肯你们看不见，也要释放这个焰火。”（转引自田梦，2014：68）白天里放的焰火含着不同的意义，可以解说成是张自力与吴志贞彼此之间才了解的秘密，也是二人的沟通方式。焰火有夜晚的衬托而显得灿烂，但是在白天里却犹如一闪而逝的轻雾，

是刁亦男想要表达梦的一种方式。这两个符号若一同观察，可以发现不管是老板娘或者是张自力，他们还依然抱着小小的希望，借助自己疯狂的行为暂时地摆脱了现实的不安。

有些符号明显易见便能轻易被发现并为剧情添彩几分，但若是从细微的变化和小事物中透视到剧情的走向又或者是导演正在表达的东西，观众将会更加理解此时此刻导演为什么要让我们看见这一幕而不是其他的视角，这样原本看似无关紧要的也变成重要的一环。

第四章 结语

《白日焰火》导演刁亦男对黑色电影中经典人物形象进行改变以迎合中国的习惯与文化，导演刁亦男是个我行我素的人，他喜爱阅读，研究黑色电影尝试以不同的手法，拍摄出属于他自己风格的新黑色电影是他突破自己的途径之一。因此他不愿意死板地追随着黑色电影中应该有的元素，对人物形象上的改变实为一种突破，即保有黑色元素，却又不会让他的观众感受到陌生而产生距离感，这正是成功塑造人物的证明之一。

笔者认为比起这个几乎不太符合黑色电影经典人物形象的张自力角色，吴志贞也许更倾向于真正的将二者融合起来的人物代表。导演是想在吴志贞身上体现出她的善良个性的，然而有些场面因为缺少了吴志贞为自己的自白，而导致有些观众无法相信吴志贞的话。即使最后她坦白自己杀死李连庆的原因是在于被胁迫，观众也有可能因为她有过说谎的经验，而将这个真相解释为吴志贞其实是被金钱迷惑而自愿与李连庆在一起，却因为被梁志军发现进而唆使他杀死李连庆，自己则伪装成是受害者。若想让观众信服，语言还是非常重要的媒介，作为工具将组织好的信息传达给他人。

撇开语言不说，通过视觉符号还可以发现导演在以这些符号象征情感或是其他事物时细腻的手法，使符号成为表意非常重要的媒介。正如罗本·马摩里安

（Rouben Mamoulian）身为一名导演在其著的〈谈电影导演艺术〉所主张的：“我认为必须把彩色作为一个情绪元素来应用。如果你把彩色直接用来表达你在一场戏里所要表达的情绪，它会独立发挥其美学功能。”（马摩里安，1980：98）眼见为实，刁亦男对于颜色上的处理上丝毫不马虎，他利用这些符合那个时代的颜色去冲击观众的视觉，也因此能够留下深刻的印象。变幻无穷的颜色实在是暗示太多太多的含义的，但就如伯杰所言那般：“由于能指与所指之间的关系是任意性的，也因此我们不能以固有的思想去看待电影中的颜色。”（伯杰，2008：193）蓝色不一定是忧郁，红色不一定是热情，心情灰暗的时候也并非要以黑灰白去展示。

引用书目

一、专书

1. 陈剑梅（2017），〈黑色电影、危机与身份政治〉，《遇上黑色電影：香港電影的逆向思維》，香港：中华书局（香港）有限公司。
2. 简政珍（1993），《电影阅读美学》，台北：书林出版有限公司。
3. 皎影（1977），《电影的艺术》，香港：香港万源图书出版公司。
4. 彭吉象（2002），《影视美学》，北京：北京大学出版社。
5. 王传斌、严蓉仙（1991），《电影鉴赏学》，北京：文化艺术出版社。
6. 王肖生、景浩华、黄立程、居文俊编（2007），《色彩与表现》，上海：复旦大学出版社。
7. 郑树森（2006），《电影类型与类型电影》，南京：江苏教育出版社。
8. 朱立元（2005），《文艺理论》，第二版，上海：华东师范大学出版社。

二、　翻译论著

1. 阿瑟・阿萨・伯杰（2008），《眼见为实：视觉传播导论》（张蕊、韩秀荣、李广才译），第三版，南京：江苏美术出版社。（Arthur Asa Berger，2008）
2. 费尔迪南・德・索绪尔、沙・巴利、阿・薛施蔼编（1980），《普通语言学教程》（高名凯译），北京：商务印书馆。（Ferdinand de Saussure，Charles Bally，Albert Sechehaye，1916）
3. 詹姆斯・纳雷摩尔（2009），《黑色电影：历史、批评与风格》（徐展雄译），广西：广西师范大学出版社。（James Naremore，1998）
4. 卡洛琳・M・布鲁墨（1987），《视觉原理》（张功钤译），北京：北京大学出版社。（Carolyn M. Bloomer，1976）
5. 路易斯・贾内梯（2016），《认识电影》（焦雄屏译），第十二版，北京：北京联合出版公司。（Louis Giannetti，2011）
6. 帕蒂・贝兰托尼（2014），《不懂色彩，不看电影》（吴泽源译），北京：世界图书出版公司北京公司。（Patti Bellantoni，2005）

三、　期刊论文

1. 成林（2015），〈“致命女人”对男性的毁灭——从精神分析角度看《白日焰火》中的三个男性形象〉，《视听》，2015 年第 10 期，页 90-91。

2. 刁亦男、李迅、游飞、陈宇、叶子（2014），〈《白日焰火》〉，《当代电影》，2014 年第 5 期，页 28-40。
3. 高宏宇（2015），〈《白日焰火》：游走于黑色与蓝色之间的人性之美〉，《电影评介》，2015 年地 20 期，页 16-18。
4. 谷莉（2015），〈谈电影色彩语言的艺术表现〉，《当代电影》，2015 年第 4 期，页 193-195。
5. 红鱼、Wowe（2014），〈专访《白日焰火》导演刁亦男，制片人文晏：电影是隧道里的黑暗〉，《电影世界》，2014 年第 3 期，页 22-23。
6. 胡瑾（2018），〈论《白日焰火》对黑色电影的本土化改写〉，《视听》，2018 年第 1 期，页 65-67。
7. 贾卉（2016），〈《白日焰火》中英片名从虚到实的顺应〉，《疯狂英语（理论版）》，2016 年第 1 期，页 163-165。
8. 刘婧（2018），〈从类型角度读解《白日焰火》〉，《传播力研究》，2018 年第 18 期，页 68。
9. 罗本・马摩里安（1980），〈谈电影导演艺术〉（邵牡君译），《电影艺术译丛》，1980 年第 5 期，页 87-102。（Rouben Mamoulian，1975）
10. 吕争（2015），〈《白日焰火》：黑色电影类型的最新尝试〉，《电影文学》，2015 年第 5 期，页 72-78。
11. 田梦（2014），〈《白日焰火》中的悖论体现〉，《视听》，2014 年第 7 期，页 68-69。

12. 王雨苗（2016），〈电影《白日焰火》的视觉符号解读〉，《西部学刊（新闻与传播）》，2016 年第 6 期，页 60-61。

13. 姚颀（2015），〈平静中的激流 压抑中的迸发——《白日焰火》中意蕴的分析〉，《大众文艺》，2015 年第 15 期，页 182-183。

14. 尹鸿（2014），〈风格即是救赎的手段——对话刁亦男〉，《电影艺术》，2014 年第 3 期，页 84-92。

三、 学位论文

1. 罗婷（2015），《论雷蒙德·钱德勒笔下的“硬汉”》，未出版硕士论文，陕西师范大学，西安。

2. 王雨婵（2017），《2007-2016 中国黑色电影美学研究》，未出版硕士论文，辽宁师范大学，辽宁。

3. 邬双（2010），《张艺谋电影色彩意象研究》，未出版硕士论文，西南大学，重庆。

4. 张晓君（2005），《黑色电影典型形象论》，未出版硕士论文，南京师范大学，江苏。

四、　　访问

1. 刁亦男（2014 年 02 月 16 日），“对话刁亦男：《白日焰火》是抵御现实残酷的方式”。（Tony Rayns［访问人］）
2. 刁亦男（2014 年 03 月 15 日），“一部金熊奖作品的诞生”。（卫西谛［访问人］）
3. 刁亦男（2014 年 03 月 27 日），“解码刁亦男：《白日焰火》为何拍成这样？”。（马嫚丽［访问人］）

五、　　网络资料

1. 中国日报网（2014 年 2 月 16 日），《中国日报周黎明独家影评：中国式黑色电影的璀璨之光》，2019 年 8 月 28 日阅自 http://ent.chinadaily.com.cn/2014-02/16/content_17285350.htm