

第一届“未命名”诗电影研讨会

与会嘉宾（按发言顺序）

简介

本篇为第一届“未命名”诗电影研讨会现场实录，围绕诗电影的边界、电影的诗意与诗性，以及诗人与影像创作的关系展开讨论。

嘉宾：老贺、唐晓渡、张献民、敬文东、朱文、朱其、王超、戴潍娜、孙萌、旺忘望、丁建国、江汀、陈家坪、黄元樱、殷子虚、黄健华、田庄、金子、叙矣。

主持人：瓶子 整理录音：蔡英明 摄影：吴雪灵、陈家坪

时间：2025年7月13日 地点：北京远大中心

第一届“未命名”诗电影研讨会

嘉宾：老贺、唐晓渡、张献民、敬文东，朱文、朱其、王超、戴潍娜、孙萌、旺忘望、丁建国、江汀、陈家坪、黄元樱、殷子虚、黄健华、田庄、金子、叙矣

（嘉宾按照发言顺序排名）

主持人：瓶子

整理录音：蔡英明

摄影：吴雪灵、陈家坪

时间：2025.7.13

地点：北京朝阳区亚运村街道慧忠路5号（远大中心15层）

瓶子：大家好！我们首先要感谢北京企业联合会、北京企业家协会为我们这次研讨会提供了场地！今天天气特别热，感谢各位嘉宾来到我们研讨会现场！现在，先请诗电影映画发起人老贺先生发言。

老贺：今天天气很热，这样的高温天容易让人中暑，尽管如此，大家还是来了，现场阵容让我觉得俨然是一场盛会。不知以往有没有过研讨诗电影的活动——聚集了这么多顶级的批评家、电影人、诗人、导演、艺术领域的文化学者，专家。无论过去有没有，我都觉得今天这场活动是有开创意义的。特别感谢大家来支持诗电影映画展，支持我和陈家坪的影展团队！

下面我就先讲一点，算是抛砖引玉，把这次活动的缘起和一些想法跟大家说一说，方便我们进一步探讨。

策划这次诗电影映画展，最初的动机是去年看了杨黎的纪录片《灿烂》。看完之后，我突然觉得，有关“诗人电影”的作品应该能集结起一定的数量来做放映。所以，我就收集了十几部关于诗人的电影。有几部电影这次没放，要么是涉及版权问题，要么是因为质量问题。当然，也还有我们没有关注到的电影。不过，目前这十几部影片，也能够反应出中国诗人电影的一个面貌。

这次放映既有纪录片，也有剧情片。比如《好多大米》《诗与病的旅程》《诗人出差了》，这些都是剧情片；还有《三味线》，它也不是纯纪录片，影片里面有安排和表现的成分。

后来，我跟陈家坪商量，正好他的纪录片《诗人马雁》基本完成，这部影片放在这次影展上做为首映。放映场地由陈家坪联系了宋庄的“魔灯映画”，我们合作一起推进这次关于诗人电影的展映活动。

我们以“诗电影”为概念，但这个概念也有几种理解：有的把诗配上影像与音乐，有人朗诵，这种属于诗TV，这里就不说了。还有就是拍摄诗人的电影。第三种就是我们今天想探讨的诗电影。我们本来想分两个单元：一个单元是有关诗人的纪录片或剧情片，另

一个单元是探讨“诗意与诗性”的电影。但第二个单元应该怎么界定，何为“诗电影”？这其实是一个需要探讨的问题。

所以，我跟陈家坪最后把影展定名为“未命名”，意思就是它目前还难以准确定义，需要进一步探讨，也许永无结论和命名。我们的想法是，这次算首届，第二届至少分为两个单元：一个单元聚焦与诗人相关的纪录片或剧情片，另一个单元则是我们尝试界定的，涉及“诗意与诗性”的电影。

这次影展有几部片子我想特别提及一下。一部是李红旗的《好多大米》。其实，这部片子猜火车2008年放过，这次重看感觉很不一样。它是中国很少见的现代主义荒诞风格电影，有点像贝克特、尤内斯库他们的荒诞派戏剧。而且，这种荒诞置于中国的大语境下，符合中国逻辑，中国现实。荒诞也许是潜意识逻辑，非常难得。我觉得这部片子比他第二部《黄金周》更具有真实的荒诞性。

还有一部是高子鹏的《空山转苍苔》。这部片子之前也放过，大概是2010年在猜火车放映的。它是一部很私人化的电影，需要一点准备，需要了解阿坚、狗子这个群体的生活状态才能更好地进入。高子鹏自己也跟我说过，这是一部“水墨画电影”，里面的空镜有空灵的感觉，有现实的诗意。其实，它更像是展现阿坚这类“没落文人”的仪式感表达——阿坚总爱做些带有荒诞意味的仪式性事件，比如片中的寻找，送别，追思，启动仪式等等。高子鹏把这些都拍出来了。所以，这是一部文人性，私人性与现实荒诞性结合的颓废情绪的电影，同样是很少见。

我觉得《好多大米》和《空山转苍苔》这两部片子是被低估的佳作。另外还有《三味线》，前两年在北京放过，我没看，这次是向唐大年要到了资源才看的。片子的主线是狗子去拜访太宰治——狗子青春期就喜欢太宰治，受他影响很深，这也是他去拜访太宰治的动机。从某些角度看，这部片子风格很多元，表面上像大年、老狼他们陪着狗子“玩一趟”，但又不止于此。它从纪录片的形式延伸出表现主义色彩，无论是狗子真实的状态还是表演的成分，都带着强烈的表现性；而且，片子里并不完全是肯定或认同狗子的态度。大年、老狼与狗子在电影后面部分的对话里，发生了冲突。包括对太宰治的态度，使这个片子产生了裂缝，裂痕使片子变得丰富，不单纯是一部迟到青春的膜拜。我一直觉得艺术和文学本质上是私密的，当然，创作是一个揭秘。

这三部片子观者其实不多，只有狗子那部因为主创团队都去了，人多些。另外两部很多人都看不下去，退场了。观众把韩东等无表情的“麻木”表演当作不会演，他们更喜欢现实主义的片子。

还有张阴暗的《说废话的人》，我之前在电脑里看过一遍，觉得还行，这次重看发现它的叙事性很强，三个人物的故事线结构交叉很有想法，很花心思。这个片子其实很不讨巧，第一不是重大事件，特殊事件；第二不是名人与社会边缘人群，就是三个普普通通的北京青年，还不主流。我觉得“废话”有北京语言“贫”的意思，也有无奈的意思（说什么也无济于事）。导演借助北京人的特质把他们的成长、野心、困境与无奈全部呈现出来了，也代表80后一类人群的普遍状态。其实这是一部悲伤的电影，也是一部很优秀的纪录片。

当然，像《诗人出差了》《诗与病的旅程》《食指》，还有顾桃的片子等等也都不错。这些早就看过的片子，我就不多说了。

接下来，我想聊聊我们这次探讨的核心问题。因为在座的很多嘉宾和老师未必看过这些片子，所以我们想以这些影片为起点，探讨“诗电影”本身——即电影的“诗意”与“诗性”究竟是什么？比如，中国的《小城之春》，国外的《情书》《情人》，我觉得属于“诗意电影”，它们像散文，带着浪漫的气质；而我想重点讨论的，是那些以“诗性结构”为主的电影，比如塔可夫斯基的《牺牲》《镜子》；安德森的《寒枝雀静》；帕拉杰诺夫的《石榴的颜色》；费里尼的《阿玛柯德》《罗马风情画》，伯格曼的《野草莓》，还有贝拉·塔尔的《都灵之马》《撒旦的探戈》；佐杜洛夫斯基的《诗无尽头》，等等。这些片子的逻辑不是常规逻辑，是跳跃、断裂的，非线性的，重叠的，拧巴在一起的，甚至是悖论式的，这也许是潜意识，无意识中的一种“深层逻辑结构”，这也许就是诗性结构。在这种语境下产生的电影，我认为才是诗性电影。我想抛出这个话题，让各位嘉宾聊一聊。

另外，我原本还想邀请一些艺术录像领域的影像艺术家。因为当代艺术影像其实更接近所谓的“非线性影像”。但是，一来人太多不好协调；二来我还没想清楚具体的讨论方向。包括广州陈桐做的“录像局”，里面有很多艺术录像作品，我看过一些。它们是否能被定义为“诗电影，或”诗影像’，这也可以作为一个探讨点。那么，我先简单说这些观点，然后听听各位嘉宾的意见。

唐晓渡：我建议先由张献民开始谈，他是中国独立电影的主要推手之一，所谓“诗电影”是独立电影的一个重要方面。他了解情况，有发言权，我是个打酱油的。

张献民：电影自1910年之后逐渐形成了院线格式，这之后很多内容就成了小众范畴，就连喜剧有时也是如此，现在流行的段子电影其实也是属于小众。院线体系催生了小众的语境，如我们谈论的形式主义、荒诞性。关于电影的自由度，栗宪庭先生曾问我：“张献民，你能不能保证现在摄像机真的能像画笔一样自由？”这类问题其实还处于探讨阶段——到底有哪些东西是固化的？如果没有产业支撑，比如没有类似企业家协会这样的组织，哪些东西能稳定下来？无论是协会体系，还是中国官方的龙标系统，其实都难以完全涵盖。

从学术角度看，大学的论文里有不少关于20世纪80年代中国诗意电影的论证；而1966年之前的相关论述中，也提到过世界电影的一个传统——他们会用某种批判性语言谈论类似《早春二月》这样的作品。回溯历史，从1962年的《早春二月》到1948年的《小城之春》，我们会发现，在院线体系里，电影的诗性与叙事是难以拆解的。再结合中国古代诗歌的传统，中华文化在叙事、哲理、抒情这三大分类中，尤其保留了抒情传统。

到了现代，尽管如老贺所说存在各种拆解与断裂（朱文老师也曾谈到过断裂），但如今抒情性仍占主导，比如“女性化”的普及就是断裂加抒情的一种体现。这种倾向在通俗文化中很常见，尤其影响了短片创作。

短片创作的非叙事传统在北京电影学院之外的艺术院校，其中有一些不合常规的作品，但要界定这些作品是偏向绘画性，还是涉及“诗性”，至今仍很困难。

这类内容难以成为论文的选题，因为在学术上缺乏足够的支撑；但在古代文化中，诗与画的联系很强，存在“诗中有画”的传统。受前苏联体系影响，各地艺术学院主要侧重视觉艺术，诗歌则从属于综合大学的中文系。但让中文系的人拿起摄像机太难了，反而学画画或传统美术专业的人里，有一些会写诗。而中文系毕业的人拿起摄像机创作，至今在人才层面仍近乎天方夜谭，导致相关作品非常散乱。

这背后缺乏国家层面的认定——我国现行电影法只认可长片电影。在过去的管理条例时期，只认制片厂制作的长片；到了电影法时代，仍以长片为核心，依托龙标体系。

电影法中对短片只字未提，这意味着什么？或许广电总局和国家电影局认为这该由工信部管？现在的情况是，短片被归入“短视频”，没有“创作性短片”的明确概念。这一领域私人无法统计。比如我只能说自己多看了一些，但个人数据在大数据时代没有意义。因此，需要有公信力的机构来统计：到底有多少人在创作这类作品？在院线系统之外，除了以直接推广为目的的自主创作型短视频，其中有多少具备“诗性”的内容？

关于未来的发展，除了陈家坪曾在北京尝试相关活动，中国美术学院或许是一个可能的阵地。

另一方面，仅依靠民间力量或本科在校生也不够——那些三十多岁快四十岁的副教授，因为已经做过类似创作就不再动手，这也不合理。民间力量很重要，但某些时候确实需要建设性的东西，不能全是结构性的拆解。我身在大学教书，会思考这两者是否有结合点，但这面临着政策的障碍——我们不可能成立诗歌或诗歌电影协会，无法形成组织，所以始终处于松散状态。此外，理论研究也基本停留在帕索里尼的时代，现在给学生讲课，还得转发克莱尔、布列松，最后还是绕回帕索里尼，否则很难解释相关问题。

我曾尝试分析陈家坪等人的作品是否属于叙事诗传统，但这只是个人尝试，学术系统并不认可。不过有一个电影史事实：改革开放初期，最早的一批电影改编自郭小川的长篇叙事诗或延安时期的散文。这说明叙事在长期发展中，或许能为影像的进一步发展提供支撑。叙事性与小说难以拆分。而贝拉·塔尔、帕索里尼的作品，则更具哲理性，当然也有强烈的抒情性。

如果以后还办这类活动，陈家坪或许需要找一个更了解二十几岁、三十岁左右的创作者，有作品的年轻人——他们的作品格式更不统一，也更具“诗性”。如果有第二届，可能会是这样的。但说实话，现在做这些可能已经太晚了，比如陈家坪和王胜华，三五年前就已经完成了五、六部系列纪录片。未来或许可以分两个单元：一个是纪录片单元，另一个偏实验电影。

我就说到这里，抱歉啰嗦了！

瓶子：非常感谢张老师，您为我们提供了一个很好的框架，从叙事、哲理、抒情三个方面展开，还从产业和宏观角度分析了后续发展的弥合点与可能性。接下来，我们请唐晓渡老师发言，谢谢。

唐晓渡：最早接触“诗电影”这个概念，我记得是1983年。82年我来北京，第二年也可能稍晚，叶甫图申科的《幼儿园》在圈子里很热门，当时说的就是“诗电影”或者“电影

的诗”。诗和电影的关系天然密切：虽说诗的资历要老得多，但要说关系的密切程度，诗和电影还真是独一份儿。电影表现最重要的手段“蒙太奇”，最早就是爱森斯坦受中国古典诗歌影响发明的，当然不只是传统的“诗中有画，画中有诗”或“情景交融”什么的，更重要的是审美内部空间的结构方式，说得更大一点，呈现主观世界图像的方式，艺术地把握世界的方式。此后电影又和现代诗相互影响：都是时间、空间的综合艺术嘛，很正常。就综合表现力而言各有千秋，也各有其无法抵达之处；但要说到对受众影响的直接和广泛程度，那诗歌就要边缘得多了，进入所谓“影像时代”后就更是如此。也许这也是为什么会有所谓“诗电影”出现，并且越来越受重视的原因之一吧。有人说“诗电影就是追求诗意的电影”，不能算错，但弱化了电影的主体性，倒不如说“像写诗一样运用镜头语言和剪辑方式的电影”。《幼儿园》这部片子，就大量运用了现代诗歌的手法，跳跃、闪回、断裂、并置等，不那么在意故事的完整，但节奏较之一般的电影要快得多，也有强度也更有余韵。但不管怎么说，都不能片面地把“诗意”、“诗性”之类理解成抒情，尤其是浪漫的抒情。这当然不是说抒情应该废止，浪漫就是原罪，而是说，在现代主义之后业已被一再深化了的，更多以“反讽”为其总体特征的表现和接受语境中，它们作为传统“诗意”的载体和主要表征，其意义早已千疮百孔，无从推重，再偏执只能令人想到狭隘和浅薄，但并不排斥其作为构成元素，在更强有力的综合表达中发挥其自身的能量。在我看来，如今说“诗意”，很大程度上就是说“反讽”，说运用“反讽”的精妙程度。需要注意的是，“反讽”一词作为现代诗学的一条主要原则，最初指的是语言或场景本身在并置或叠加关系中构成互否、互刺或彼此牵制，对应的是世界和人性的偶然、矛盾乃至悖谬的复杂性，作者的主观立场或审美态度反而更多中立和幕后色彩。电影由于运用的是镜头语言，在这方面显然有更多的可能。现在许多人往往将“反讽”混同于传统的“讽刺”而滥用，是不对的。我们看刚刚老贺所举的那些影片，就可以发现其镜头语言的反讽意味都很出色。这次老贺发给我的7部小电影虽然与其不在同一层面，但也不妨基于同一原则解读。

7部片子都看了一遍，不知为什么首先想到了吴文光。他的《流浪北京》就独立电影而言可谓开一时风气，刚出来时我是最早的观众之一，他和陈卡带着设备跑到我家放的。老实说，当时看了很不适——即便作为一部纪录片，那种平铺直叙、近乎纯客观的呈现方式，也让我觉得“这也能叫电影？”但后来明白，他要的就是这种状态，而这种状态和其时整个诗歌、文学以至整个人文领域的变化，无论是前此80年代口语诗的兴起，还是稍晚史学界“口述历史”的盛行，其实都是时代大潮中的一部分，意味着整个当代文化生态的转变。而这种转变的共同点在这些片子中也表现得较为充分：一是非主流，二是剥离宏大叙事，三是反偶像——它们都致力于解构那些看起来崇高、权威的东西。

如果说这些差不多都由诗人执导的影片有什么不可替代性的话，那就是对诗人的“亲在”状态的揭示，并由此突显小人物、边缘化人物对历史的意义和作用。在中国，诗人历来被推崇，地位较高，和诗歌本身一样，诗人的精神世界和日常生活通常也自带神秘感。但当代的情况有所不同：随着诗人社会文化地位的普遍下滑，那种自带的神秘感也越来越多地与一些负面因素搅拌在一起。极端的如顾城杀妻自杀事件，以及包括海子在内的一系列诗人自杀的案例。还有什么“下半身写作”啊，“垃圾派”啊，“梨花体”、“羊羔体”啊什么的，诸如此类都不仅极大地刺激了人们的好奇心，同时也引发了相关的质疑：诗人们究竟

怎么了？很多人甚至用“神经病”来表达他们的负面感受。问题是到底是谁“有病”？哪里“有病”？《诗与病的旅程》里张稀稀的父亲评价他“从小就不入伙，思想不入伙”，很有意思。这种评价立足普通人的视角，消解了诗人原有的崇高感和神秘感。这七个片子不同程度上都具有这种“揭秘”或“自我揭秘”的性质。比如《灿烂》，在摆脱了宏大历史叙述的同时却也不掩盖其自我经典化的意图：杨黎作为主持人，坐在那儿就给所谓“第三代诗歌”定了性，认为其历史贡献不但空前，而且绝后。但即便如此，它聚焦诗人的日常生活和私人领域，包括他们的交流，还是提供了很多有意思的细节。比如我看《灿烂》时，第一次见到韩东唱卡拉OK的样子，很意外——在我的记忆里，但凡我们在一起，总是严肃地讨论各种问题，从未想过他拿着麦克风时会那么享受。周伦佑，杨黎显然有点怕他。片子里他说到和王军初次见面，三句话就让对方“目瞪口呆”；又说到和欧阳江河讨论弗洛伊德时的情况；在轻描淡写地回顾了当年在一起合作的经历后，还特意关照杨黎用“虽然不合作了，但做个好朋友还是可以的”这句话来结束采访，所有这些都展现了他强烈的控场感。蓝马弹吉他唱歌时，那种从表情到歌声的平静柔和，一般的语言交流很难抵达。还有小安，我去过成都很多次，似乎从未见过这位《非非》女将，这次总算在《灿烂》中见到了，那份质朴爽朗，和预期的完全不一样，看起来就是个普通的川妹子，尤其是上班前对着镜子整理妆容，头上的医护帽整了又整，非常真实。这些细节通过镜头呈现，比文字更生动，因为文字很难捕捉到语气、情绪和表情的细微变化，而这恰恰是电影的优势所在。这些画面不仅揭示了诗人不为人知的一面，也使诗人的形象更加立体。

聚焦日常和私人领域避免不了零碎琐屑，但并不意味着不能提出问题。比如《说废话的人》，就始终指向诗歌的“无用性”与底层逻辑、日常状态的关系。《三味线》让人看到狗子少时起就迷恋太宰治，数十年不渝的深厚情感。片子中他和几位朋友遍访太宰治的出生地、文学墙、书店、家庭、殉情处，就是为了探索他“为什么自杀”这一问题；而太宰治亲人和日本读者的陈述与他自以为的理由之间，存在一种微妙的错位，这一点很有意思。

要说这些影片在“揭秘”中提出的问题，最尖锐的还是诗歌写作与精神疾病的关系，例子很多，而数《诗与病的旅程》中张稀稀的形象最为典型，也最多反讽意味。他似乎很清楚自己患有青春期精神分裂症，同时还试图充当导演，让张志勇扮演一个“穿行在楼群中的莎士比亚”，一个本来是他自我定位的角色，来摆脱或转移他的疾病。张志勇作为朋友很关心他，却无法真正进入他的世界，最后他只好说“实在不行我来演”。片子中张稀稀一再表示“不能因为疾病就虚度时光，要变废为宝”，这种自我认知很奇特。他的精神世界离散却又自有逻辑。他可以谈萨特、佛陀，聊经济危机、国运，一边看阅兵仪式，一边大言炎炎地说“乾隆以来中国如何如何”，但一涉及具体问题，就又立刻陷入混乱和无力。这不禁让人思考：究竟是精神疾病导致了他写诗，还是他写诗诱发了精神疾病？

当然，提供了某种病理学证据只是解读这些片子的一个角度，它们涉及当代生活的诸多方面，往往镜头一扫或切换间就蕴含了很多问题，包括写作自身的问题。我觉得这类片子之所以难以命名，很大程度上和导演有关。比如《诗人出差了》，显然是精心策划的——诗人在旅途中写了十六首诗，每首诗与他到过的地方、接触的人之间，不是简单的

“到库尔勒就写库尔勒”，而是一种微妙、深层的关联。他在幽暗环境中写诗，与喝酒、跳舞、看落日的日常形成对比，很有张力。

还有《告别1988》里的赵老大，他是个打击乐乐手，也是歌手。片子以就诊开始意味深长，医生的询问和他的自我讲述都很有内涵，可惜后面卡了，没能完全看完。他算是个“高人”，对理论不屑一顾，靠对音乐的直接领悟创作，但后来状态很差。他说“我一直在80年代，没去过21世纪”，这话就像他当年以声波震破鼓皮一样，够“牛逼”。这种对时代的“拒绝”很有力量，也自有一种说不出的惨淡。看他的表演，能感受到他对艺术的执着，即便状态落魄，也自有其精神支点。

总的来说，这些片子呈现了一种新的文化生态，富有进一步生成的可能性。如何命名是次要的问题。就像当代诗歌的发展，第三代诗人谁经过“认证”？最后还不是靠作品成为绕不过去的史实。命名只是对存在的承认，而这些片子的价值，正在于它们展现的这种“未完成性”和探索性。我就说这些。

瓶子：非常感谢唐老师的发言，唐老师给了我们很多灵感。比如唐老师提到了在艺术手法上，电影拍摄手法的跳跃和断裂，也提到了诗人精神状态上的跳跃与断裂，由此形成了所谓的“病态”。他还提到了诗人的揭秘、自我揭秘，以及私人领域、日常状态等等。下面请敬文东老师发言。

老贺：我补充两句。这里面，从狭义上来说，狗子和赵老大都不是写诗的，但他们的整体状态，生命状态更是诗人。他们估计私下都写过，只是没拿出来。但他们呈现的是一种诗人的存在方式而不是“诗人”的身份。对他们而言，“人”的属性比很多所谓“诗人”的身份更本质，所以我才选了他们的片子。

敬文东：首先感谢邀请，我其实不懂电影，很高兴能够见到大家。上世纪90年代在上海读书时，我读了朱文的很多小说，他给我留下了先锋小说家的印象。后来听说他去做电影了，当时还挺遗憾，觉得看不到他更多小说了。今天见到了朱文，对他能实现跨界转型感到由衷的高兴。

几天前收到老贺发的“未命名”纪录片，其中几部我比较熟悉。比如《诗人马雁》，我认识马雁；还有秦晓宇拍的《我的诗篇》，以及他没剪完的关于许立志的片子；还有《灿烂》。

关于诗人，刚才唐晓渡老师说“诗人是一种状态”，我倒觉得：诗人只在写诗时是诗人，不写诗时和普通人没两样。其实做个理性的普通人，或许更能成为好诗人，杜甫就是例子。当然，像尼采、荷尔德林这样的“疯子诗人”也是伟大的诗人。所以秦晓宇他们拍的《我的诗篇》，包括对许立志的刻画，让他的情感更接近普通人，就得更诚实可靠一些。至于诗与电影的嫁接，就像诗与散文的结合，关键还是要突出诗本身，诗要成为主导，电影得跟着诗走。

我认为今天不是一个抒情的时代，或者说，我们很容易把抒情理解为滥情。抒情其实很容易走向滥情、自恋和矫情。我跟不少诗人讨论过：为什么诗人比小说家、学者、散

文家更容易自恋？因为诗人总是以“我”发言，而诗歌这种文体又特别支持诗人自恋。当然自恋是人的天性，但我觉得离这种天性远一点更好。所以西方后期象征主义者，比如艾略特、庞德他们，主张“逃避自我”，就是看到了浪漫主义的虚浮和虚荣。

但我想，我们今天谈的诗，离不开古人使用的汉语，那种围绕“舌头”组建起来的汉语。比如神农尝百草，通过“尝”知味、知世故。中国古人的认识论是通过“品味”来认识事物，“味”才是万物之本，这种语言本身就带着抒情性。这也是我赞同陈世骧说的，中国古代文学有一个“抒情传统”的原因，但我又不太满意他的说法，因为所谓的“抒情传统”太抽象，我们得把它落实到更具体。而抒情的具体化，就是叹息、感叹，它们是古老汉语的魂魄。这种质地的汉语，就像费诺罗萨、庞德所说，是最适合写诗的语言，因为它与万物的关系是“零距离”的。如果要给“天人合一”找一个形象的动作，我觉得就是古人的“诠释万物”。这种诠释不是要夺取万物的灵魂，也不是硬要为之规定某种属性或安排一个位置，而是遵照事物本来的状态，随物赋形地切中那个最适宜的时刻。简单来说就是要“止于至善”地认识万物、言说万物。只有这样，人才可以“赞天地之化育”，才可以“与天地参”。

但现代汉语不一样，它经过拉丁语法的浸染，变得科学化、逻辑化，不再以“味觉”为中心，而是以“视觉”为中心。古诗强调氛围、情景交融，强调所见即诗，所以古人说“两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天”，他们只需把看到的写下来就自带诗意。但我们现在会说“我看见我正在看”，就像是把自己从身处的情境中拔出去，让这个分裂而出的自我监视自己的行为。也就是说，今天的汉语诗歌或文学，强调的是“精确”——细节的精确，而非氛围的精确。与之相应，诗歌的抒情不再只能是自如的赞叹，而要更多地审视言说是否准确和理性。只有在弄清楚汉语的这种变化，搞明白诗歌抒情方式的变革后，我们才可以讨论新诗的抒情限度在哪里，诗电影的抒情限度又在哪里。

我觉得诗与电影的结盟不矛盾，关键是要界定清楚，抒情在哪个位置、哪个限度内是不滥情、不煽情、不自恋的，是安全且能被我们接受的。我记得2015年，秦晓宇让我们去电影院看《我的诗篇》，我觉得里面就有煽情的地方，有些镜头会停两秒，好像在说“此处应有掌声”“此处应该哭”。我后来跟晓宇聊过，觉得这是情感处理得“不干净”的地方。至少我这种很少看电影的人都觉得不对，真正的电影人肯定更清楚问题在哪儿。所以我覺得，诗电影最重要的是“限度”。

最后说一点：小众没问题，在一个14亿人的国家里，小众的事业能活下去。

唐晓渡：我想说的是，这些电影让我特别关注写作与精神疾病的关系。但这里有个问题：电影是以诗人为中心，还是以诗为中心？比如单独拍一部韩东的纪录片，拍法肯定不同。我比较欣赏的是，这七个片子的叙事调性基本是中性的，没有煽情。不过，文东刚才提到的诗人写作状态与日常状态的关系，电影到底能深入到诗人内心和写作行为的多少层面，这其实是件很难的事，就像所谓的“揭秘”，究竟能揭开多少也不好说。

老贺：对，刚才文东兄说的《我的诗篇》的节奏问题，我也有同感。它在我们放的这些纪录片里，算是最像传统纪录片的，文献性和人物刻画都很好，可以说是难得的纪录。但唯一的问题是太“确定”了。从电影语言来说，它是高度确定的，而其他片子更偏向

不确定——观点模糊反而更接近诗意。它的表达太确定了，确定了就会接近宣传报道。其实所谓“诗电影”，我补充一点，我认为是在用镜头写诗，用电影语言写诗，大概可以这么说。

朱文：影展我没看，放映在宋庄，太远了，我就说我知道的。老贺推崇的《好多大米》和《黄金周》是我监制的，另外你们提到《诗人出差了》，最初睢安奇想请我演那个从南疆到北疆的诗人，我推荐了左小祖咒，他们开拍不到一周就吵崩了，后来换竖来演，又崩了，估计导演为此伤心了很多年。片子是2002年左右拍的，隔了十年以上才整理完成，成片我还没看过。

《三味线》做后期时他们拉我去看过。说是纪录片，但又不是普通的纪录片，可贵之处也在于此。狗子是“人生如戏”的那种，其中几场戏的调度，即便专业演员也很难完成，他却没问题，表演稳定，有层次，当然有酒精的帮助。我曾给狗子写过角色，在我的第三部电影《小东西》里让他演一个外星人，也很出彩，他这种演员很难归类，很特别，平常在生活中就起范。另外大年、老狼都是很自觉的创作者，所以他们在整个旅程中既是记录者，也是创作者，知道每个场景需要什么，太宰治就是个由头而已。

刚才提到的这几个导演，从创意开始，到筹钱、搭班子，到最后完成，都很个人，类似于诗歌创作，干扰较少。《好多大米》的所有环节都是由诗人担任的，包括摄影，是于小韦，这比较少见。我的观察是，从事影像创作的，若本身是诗人，一定会将诗歌的习气带入作品；如果他还是一位成熟、自负的诗人，还会把诗歌审美的经验和标准移植到电影中，成为创作的障碍。当然诗人参与电影是非常可贵的，尤其是对中国电影而言，他们带来了另一种声音。

看到王超，我想到25年前，1999年杨黎、翟永明他们承包了峨眉的官方刊物《电影文学》，以此为平台召开过一次电影会议，邀请很多电影、文学圈的朋友去成都。我和王超就是在那次活动上认识的，他当时的身份是陈凯歌导演的特别助理，穿着西装，站在陈凯歌旁边，相当知识分子。没想到25年后现在的王超已经堕落成诗人了（笑）。我和张献民是1995年夏天在南京认识的，当时他刚演完《巫山云雨》，人很腼腆，我一看就知道他是隐藏的诗人。

张献民：十几岁写诗，后来有了性生活就不写了。

朱文：正因我熟悉这些朋友，所以知道这些人会走近，包括会有今天的活动，是因为审美上的默契与高要求。诗人仿佛无所不能，也仿佛无所不管。老北岛的《今天》也出过两次中国电影专辑，还在纽约办过中国独立电影节。我认为电影及任何艺术门类只要关乎顶尖审美与感知，诗人都会关注。你们讨论纪录片分类或电影是否有诗意，也许很难抓住关键，因为影像的诗意不同于诗歌的诗意。诗歌这种形式最古老，文学中十九世纪长篇小说类似现在电视剧的消费模式；欧洲电影曾长期试图摆脱更成熟悠久的戏剧传统，布列松等人刻意与戏剧保持距离，这都与当时的语境相关。电影作为新兴的艺术形式，当然会

受到诗歌、文学、戏剧的影响，到一定阶段，到现在，电影已经创造出自身的诗意，可以说与诗歌无关，但任何艺术门类只要追求高标准审美，都会与诗歌相遇。

在中国，诗歌一直都是任何门类艺术的生长点，因为非官方且具有最大的自为空间。正如唐晓渡说，电影离开体制难以生存，小说脱离官方出版社亦如此，我因无法忍受当年的文学环境而停止创作。但诗歌领域不同，从来都是民间的，因此最灵活、最具创造力。老贺、陈家坪能在当下电影氛围中组织此类活动，很有想法，不容易。

朱其：其实我30年前也写过诗歌，后来不写了。刚才老贺谈到“诗电影”的类型，以及未来影展该选哪些作品，我觉得可以分几类：一类是刚才说的“诗电影”，我后面展开说；第二类是诗人传记片，国外这类片子很多，从波德莱尔、艾略特到狄兰·托马斯、毕肖普，都有相关影片；第三类是关于诗人的纪录片或访谈录，比如我疫情前给孟浪做过生前最后一次访谈。当时只做了访谈没拍生活片段，后来他半年后就去世了，我只在香港给他做了访谈录，挺遗憾的。

我主要谈谈“诗电影”。国内这类片子几乎没人拍过，但西方从二、三十年代就有了，比如杜尚、毕卡比亚等先锋派艺术家，还有曼雷，他拍过《海十字星》，这是诗电影的代表作；考克多拍过《诗人之血》，虽然是以诗人为题材的超现实主义电影，不算纯粹的诗电影，但有相关的诗人与想象关系的探索。到了50年代，美国的梅卡斯拍过《瓦尔登湖》、《笔记日志素描》，都是散文式的诗性镜头，属于诗电影。

总结来说，诗电影有两个特点：一是蒙太奇剪辑，爱森斯坦之前的蒙太奇是按叙事逻辑走，讲情节、有上下文；到了杜尚、曼雷他们，镜头切换开始按诗性逻辑来，尤其是曼雷的《海十字星》，这点很明显；二是画面影像本身要有诗意，或者说是诗歌意象的视觉化呈现——如果拍诗人题材，但画面影像本身没有诗意，那也不能算诗电影。所以，剪辑的诗性逻辑和画面的诗意/意象化镜头，这两点很重要。

后来像塔可夫斯基，他的片子虽然有诗意镜头影像的穿插，但整体还是按叙事逻辑剪辑，因为要讲故事，只是中间插入诗性镜头；而帕拉杰诺夫的《石榴的颜色》《苏拉姆城堡的传说》、《行吟诗人》等，则是把诗歌文本意象化——《石榴的颜色》完全按照18世纪亚美尼亚诗人萨亚·诺瓦的诗集片段来拍，每个片段都是诗歌意象的视觉呈现，还加入了装置艺术和行为表演，把诗电影发挥到了极致。战后的科幻片甚至也拍出了诗性语言，比如塔可夫斯基的《飞向太空》、库布里克的《2001 太空漫游》，把宇宙的寂寥、宇航员的孤独拍出一种诗性影像，这点国内的科幻片完全没涉及。

还有法国的作家电影，像玛格丽特·杜拉的《印度之歌》，全片只有七十多个镜头，每个镜头能持续十分钟，机位不动，配上她忧伤颓废的画外音喃喃自语，视觉语言特别诗性，也算诗电影。

另外，西方有些诗人传记片拍得很好，既展现了诗人的天才，也不回避他们自我中心甚至自私的一面。比如《燃烧星辰》讲狄兰·托马斯，一个纽约年轻教师崇拜他，帮他申请基金办巡回演讲，他却毫不感恩，给策划人惹了一堆麻烦，对方差点崩溃，但最后还是觉得这段“相互折磨”的日子是美好的回忆；还有一部拍毕肖普的片子《月光诗篇》，讲

她在纽约失意后去墨西哥，在女建筑师情人的呵护下写出获普利策奖的诗集。后来去纽约教书就离开了情人，挺真实的。

睢安奇的《诗人出差了》，里面有些地方和这些国外的片子异曲同工。可惜当时拍摄时，他和竖吵架的片段没拍进去，不然拍成“元电影”会更有实验性。片子里有几段把竖的诗歌意象化成画面，画外音朗诵诗歌，镜头呈现意境，和主线故事没关系，这点很实验，把纪实性和诗性意象结合起来了，我觉得拍得不错。不过其他一些作品，在影像语言上还是粗糙了点，尤其从当代艺术视角看，这点比较明显。

老贺：对，本来计划放映两部国外诗人传记片，一部讲魏尔伦和兰波，一部讲普拉斯，但时间不够，四个周末排满了，以后有机会再放。另外，你觉得当代艺术里的影像，从影像本身来说，有没有更接近诗电影的？应该有很多吧？但有些好像完全不属于电影语言。

朱其：这类诗性影像还有很多，不光和蒙太奇有关，还和中国古典诗歌一直和传统分不开，有很深的传统渊源。

瓶子：好，感谢朱其老师，为我们提供了另一个讨论的坐标系，带来了很多启发。下面请王超老师跟我们谈谈他的想法。

王超：朱文的发言让我想起二十多年前的事，差不多二十四五年了。当时那次聚会很难得，陈凯歌、夏刚都去了，贾樟柯刚拍完《小武》也在。诗人就更不用说了，后来我才知道，那时诗歌圈分知识分子派和口语民间派，那次算是民间派的一次全国性活动。不过从那以后我发现，中国很多诗人特别热爱电影，看得可能比我还多。后来他们在成都搞了个“十诗人电影公司”，这么多年下来，我觉得朱文不仅当了导演，还拍得非常好。

那次会议评论家王干也去了，他说的一句话我觉得挺有意思。他说，50年代作家的文学资源是俄罗斯文学，60年代以后的作家，资源更多是DVD。因为那会儿VCD、DVD出来了，大量国外电影能看到了。

去年在南京，我做完《孔秀》的放映活动后，提议别讨论片子了，聊聊80年代电影和文学的关系，他们一下子就兴奋了，说那会儿大家聊的不是文学，也不是谁小说写得好，而是“你看什么碟了没有”。其实，中国文学界、诗歌圈和电影的关系很密切，尤其是翻译文学出来后——要知道，八九十年代的翻译文学往往是滞后的，大家看到的大多是二十年前甚至更早的作品，只有电影是几乎同步的，能直接接触到当代性。我自己也是先写诗，后来不满足于诗歌，觉得它和当下的直接关联不如电影。那会儿看杜拉斯的《印度之歌》剧本，还是在80年代初的《外国文艺》上，那杂志居然会刊登电影剧本，不只是小说。还有《电影文学》这些杂志，也专门登外国电影剧本，我那会儿订《世界电影》，就把电影剧本当小说或诗歌文本看。比如安东尼奥尼的剧本，我当时觉得那就是诗。所以电影和文学其实是一体的，有个共同的动力在支撑着中国的诗人和作家。

之前提到的《好多大米》，我一年前看过，很喜欢，也见到了李红旗和他的孩子。让我意外的是，李红旗作为先锋诗人，能过着很正常的生活，和儿子关系也很好，虽然电影拍得很酷。这点挺让人感动的，感觉他平衡得很好。

这次看的几个片子，大概分两类：一类是当代艺术家、作家诗人拍的，另一类是独立电影导演拍的。刚才说的睢安奇他们其实也是诗人，所以可以归为艺术家/诗人拍的纪录片，和专业独立导演拍的，还是有区别的。

唐大年的《三味线》，我看了一大半，一直捏把汗，觉得片子太信任拍摄对象狗子了，但好在最后出现了一个“军国主义者”的话题，导演提出了质疑，顺便也质疑了狗子，这一笔算是挽救了片子。还有后面狗子和老狼的争执，也有导演的观点，很关键，这不是无意的，而是作家拍人物时，自带的一层反思。当代艺术家蒋志的片子《食指》，有更冷静尖锐的反思。这点在独立电影导演的片子里稍微弱一点，可能他们的创作路径、侧重点不同。有些导演太信任拍摄对象，给拍摄对象太多预设的甚至受到鼓励的自由发挥的机会，觉得能刺激出“生动性”，结果片子就跟着跑了。但我觉得好的纪录片包括剧情片都应该拒绝这种“刻意的生动”。

李红旗导演的《好多大米》，我去年看过，还写了一段影评。我读一下这段影评：这个电影主创团队很有意思，主演韩东、张跃东，男配左小诅咒，摄影于小韦，监制朱文，是当年南京“他们”文学群。李红旗说他不是，他只是喜欢朱文小说，感恩韩东对他文学上的提携。这些人抱团初次拍电影，就比较酷。韩东演的毛老师，是成熟的左翼战士，又像是逃离战斗一阵子。其实是想秘密做点社会实践工作。见面谈天下是必然的，国际主义、民族阵线、聊天背景是911，和毛伟大一生，就合理；再邀入一个女人，张跃东欺压她，韩东解放她，就合情，三人过到一块儿，就合情合理了。女人用一袋大米赎回自由，仍不离不弃，想必她暗里了解到毛老师是个有远大理想的人。果然，一系列毛老师街头见证：人心不可救，阶级永在。算命的左小诅咒也不能阻拦毛老师坚定步伐，他反官僚。他最后扛走那袋知遇大米出走了，他对革命家庭的认知也在上升。下车后，一个民妇先扛走大米，这是个微妙时刻，毛老师回头喊住她。毛老师觉得终究还是经济基础决定上层建筑，他要回了大米。他脱掉上衣，胸肌暴露勇毅战士本色。在大地上栖居，和好多大米。革命的现实主义和浪漫主义相结合。影片某些方面颇像戈达尔在他的“毛时期”拍的某些片子，但戈达尔多破坏，李红旗多建设，毛老师本是胸藏蓝图下基层的，在有娇声干扰的隔壁仍不忘修定，此处不输老戈。影片在实隐喻和虚悖谬间的形式飘移，流露出的莫名诗意，越过了一种野心，真正挽救出一部电影。

总之，电影和诗歌是密不可分、相互影响的。

戴潍娜：谢谢老贺的邀请！刚才一直听得很着迷，感觉我们借着诗电影这条线索，勾连起了中国当代诗歌曾经那个风华绝代、活色生香的现场。对我们这些80年代出生、错过了那个最热闹且充满个性的诗歌时期的人来说，这样的叙述特别有吸引力。我对电影其实是门外汉，只能算是随便聊聊。

前段时间我和子虚、叙矣他们去了柏林诗歌节，那里有个诗电影单元，号称汇集了全欧洲最齐全的诗电影，有几百部。茶歇时我跟负责这个单元的人聊了聊，作为门外汉，

我直接问他们选择诗电影的标准是什么，到底什么是诗电影。他想都没想就说“不知道，没有标准”，还说他们只是提供一个平台，让全欧洲那些自认为拍了诗电影的人来展示。我觉得这种仍在生长的状态，正是这种艺术形式最迷人的地方。

究竟什么是诗电影？肯定不是诗人拍的电影就是诗电影，也不是关于诗歌的电影就是，甚至有诗性的电影也未必是，这些定义都不够准确。

我常开玩笑说，诗歌在不同时代起起落落，我们这些人其实都是诗歌的道具。它总会在不同时代找到新的表现形式：在影像时代，诗电影或许就是诗歌原初意识的新“马甲”或新“皮肤”。“道生一，一生二，二生三，三生万物”，那诗歌大概在“一”之前，是尚未定型的原初意识。每个时代都在寻找自己的表现形式。

刚才张献民老师提到，学院里对诗电影的讨论还停留在帕索里尼的电影。我们可以发现，帕索里尼的电影展现出的微妙心理结构，与整个20世纪历史进程之间有着同构关系。在现实中理解现实、在信仰中怀疑信仰。但这种具有超强精神强度和破坏力的诗电影，在当下似乎缺乏生长的土壤。不过，或许也该感谢诗电影的边缘性。教授们不研究它，因为它不在学术KPI里，没能系统化，但正因为如此，它还没被学术八股文糟蹋，没被格式化、系统化，这其实是件好事。

这个时代系统空前强大，个体反抗比任何时候都徒劳。但诗歌的精神本应是随时随地能发动新的思想斗争，代表思想能量。可过去二三十年里，中国人与诗歌的关系渐渐疏远，中国电影与诗歌也没什么关联。这不是因为诗人没去“管”电影，而是中国电影堕落的速度太快，诗歌实在跟不上。

这种边缘状态恰恰保护了诗电影的自由生长，没让它被格式化、被学术KPI裹挟，没彻底变成系统或意识形态的一部分。回望历史上真正的文化复兴时代，比如轴心时代、中国魏晋南北朝，都有个共同点：政治混乱。因为当权者忙着争权夺利，没空管文人，文化才能繁荣，百花齐放，各具个性。而在当下这个强大的系统中，我们能探讨诗电影这种与KPI无关、没人说得清过去和未来的艺术形式，本身就是个振奋人心的信号。

从屈原的《天问》开始，诗歌就代表了一种宇宙观和绝对精神。帕索里尼电影展现了诗人如何思考世界，如何用诗人的方式与世界交手。诗歌从不追逐事实，而是创造现实。诗电影或许就是诗歌夺回这个日益枯萎的世界的一种方式。

如果说过去三十年的中国电影是资本和权力创造的下沉市场，那未来可能是AI把控的电影时代。但诗电影提供的，恰恰是与AI主导的影像形式截然相反的思维能量——AI靠数据、信息累积产生“涌现”，而诗歌不需要信息量，不需要完整叙述，不需要生动，它是“点石成金”“立地成佛”“白日飞升”，是与数据思维、工具化思维、大众思维完全相反的诗性思维。这种思维才是未来最具思想能量的武器。

所以，诗电影不管此刻是什么，我们也不知道它的过去和未来，但它一定连接着过去与未来。谢谢！

孙萌：首先感谢陈家坪、老贺的邀请，今天能在这里见到很多新朋旧友，特别开心。我和文东认识很早，1993年就看过他那篇在报纸上发表的还带着墨香的《诗人死亡档案》，当时就把报纸截留了。还有唐晓渡老师，第一次见他是在2007年柔刚诗歌奖的时

候，记得是冬天，他围着标志性的布罗茨基范儿围巾，跟我说“我们已经认识很久了”，当时特别感动！

今天见到很多“第一次”碰面的师友，比如王超老师、朱文老师、张献民老师，其实我们神交已久，算是心有灵犀、惺惺相惜的朋友。刚才朱文老师提到“奢侈”这个词，特别贴切——这么热的天，大家聚在一起畅谈诗电影，越聊越投入，像在云端相聚，心灵得到舒缓，有种回到精神家园的感觉。老贺说这是电影与诗歌跨界的会议，很准确。我在中国艺术研究院电影电视研究所工作，专门研究电影，身边人常说我“研究什么都要掺点诗歌”，其实我一直有这个意识。

2017年我策划过“艺术电影的诗性精神”论坛，当时邀请了欧阳江河、王家新、唐晓渡老师、张清华老师，还有郑大圣导演等，郑导的片子《村戏》正好那会儿上映。印象很深的两个场景像蒙太奇一样：欧阳江河在会上批评冯小刚的《芳华》，那年《芳华》正热；王家新畅聊塔可夫斯基的诗性电影，还朗诵自己写的诗《塔可夫斯基的树》，特别好。那次论坛后来出了本论文集，算是诗歌与电影碰撞的美好记录，都是我记忆里的高光时刻。

今天听到各位老师的发言，从不同维度探讨诗电影——朱其老师其实研究美术，戴潍娜去年还参加了我策划的“电影的文学精神”论坛，那个论坛的题目其实是受王超老师写的一篇文章的启发，邀请了耿军、刘苗苗等导演，还有石一枫等作家，当时也想邀请王超导演的，可惜那时还不认识。

说到耿军导演，他的片子我都看了，堪称“电影文学性”的最佳阐释。中国电影史上，20世纪80年代张骏祥导演提出“电影的文学性”，大家争论不休，我理解他其实强调的是电影的诗性与诗意，他自己拍的《翠岗红旗》《白求恩大夫》，一个是清新淡雅的水墨画，一个是浓烈郁勃的油画，都在自觉追求这种境界。拍过《深闺疑云》《十三号凶宅》等影片的徐昌霖导演也强调过张骏祥电影的诗意特征，写过《电影的蒙太奇与诗的赋比兴》《细节描写古今谈》等文章，肯定这种诗意追求。徐昌霖是中国电影史上被忽略的一位导演，他拍的《群魔》是中国电影史上第一部以一群反面人物为主角的影片。

我给研究生布置研究选题时，当然也尊重他们自己的意愿，有意识地选了这类方向。今年毕业的两个学生，一个研究章明导演，一个研究波兰导演祖拉斯基。祖拉斯基在中国几乎是研究空白，大家都关注他和苏菲·玛索的绯闻，对其私生活的了解甚于对其作品的认识。其实他很像中国的田壮壮，经历颠沛流离，有着深邃而复杂的创作理念，电影作品充满诗性与实验感，非常高级，值得深挖。

谈到电影的诗性，刚才有老师提到帕索里尼，他1965年写的论文《诗的电影》，其实深受俄国形式主义电影诗学影响，他是雅各布逊的粉丝。莫斯科语言小组、圣彼得堡语言小组都研究诗歌与语言。俄国形式主义电影理论家将已有的文学研究方法和成果移植到电影中，1927年出版了最早从诗学角度研究电影艺术的著作《电影诗学》，俄罗斯“陌生化”文学理论构成了电影的修辞基础，这又和俄罗斯深厚的文学传统相连。

俄罗斯文学对很多导演影响深远，比如我喜欢的库斯图里卡，他在中央戏剧学院做讲座时我去听了，还跟他交流过。我写过一首以他电影意象为题的诗，他让我翻译成英文

后签名，特别开心。后来他在上海办音乐会，我也去了，在酒吧聊天时，他说自己受俄罗斯文学影响很大。

诗性概念最早可追溯到意大利哲学家、美学家维柯，他在《新科学》里提出“诗性思维”“诗性智慧”，我们现在说的“孩童般的天真”，大多源自他对诗性本质的阐释，而维柯又受亚里士多德《诗学》影响，亚里士多德不仅谈悲剧、喜剧，也论及诗性。

中国这边，1933年“新感觉派”的刘呐鸥拍过《持摄影机的男人》，受维尔托夫《持摄影机的人》启发，他不仅实践，还提出“纯粹电影”概念，这和诗性电影非常贴近。当时上海滩能同步放映好莱坞电影，欧美美学流派也传得很快，他和黄嘉谟、穆时英等人提倡“软性电影”，与夏衍、尘无等为首的左翼论战“什么是好电影”，这就是中国电影史上著名的“软硬电影之争”。左翼强调主旋律，这种倾向一直影响中国电影史，对“软性电影”多持批判态度。我前段时间在《电影艺术》上发表了一篇论文《中国特色电影学术体系的建构与未来展望》，里面也提到近年来研究者态度立场的转变，由以往的单纯用革命史观与马克思主义观批判“软性电影”，转变为客观分析“软性电影”背后的文化意义与社会背景根源，对刘呐鸥、穆时英推崇的“纯艺术论”“纯粹电影题材论”“美的照观态度论”等理念进行重新检视，肯定他们从电影艺术的特性和情感方面来探讨电影本质的审美取向。确实，艺术不该是具体的“花”，而该是“花的香气”，那种诗意与诗性才最重要。

比如张艺谋的《金陵十三钗》，技术再好、花钱再多，散发的“味道”也有问题，美学立场与价值观成疑；陈凯歌的《志愿军三部曲》彰显了中国电影工业化的迭代发展，但与《晚钟》《里斯本丸沉没》相比较，影片呈现的民族主义立场有些过时，缺乏世界主义眼光，很难让人满足。战争片最重要的立场应该是反战，要有和平主题、创伤关怀、人性反思以及世界主义眼光。这类电影不在我们今天讨论的范畴，确实没法谈。

但历史上也有好的探索，比如“写意”传统。费穆1934年曾提出“空气说”，主张运用电影技术来呈现寓情于景、情景交融的艺术效果，这也是中国电影民族化的主要路径。戏剧就更早一点，1924年，余上沅、闻一多就提出了“国剧运动”，1962年，黄佐临又明确提出“写意戏剧观”，他在自己1950年导演的电影《腐蚀》中已进行了这方面的实践，强调气象、意境，和诗性相通。虽然“诗性”是西方概念，“写意”是中国传统，但现在界限也不那么分明了。

我从2012年在《文艺研究》发表《轮回的路径：从〈艺术家〉与〈钢的琴〉看诗性怀旧电影》开始，写了近20篇关于诗性电影、诗意电影的论文，也包含对费穆、吴永刚、田壮壮、徐浩峰、刘苗苗等导演的研究。田壮壮的电影真的是“用镜头写诗”，《猎场札撒》尤其明显，接近诗电影的理想范式，国外这类范例更多。

回应一下关于塔可夫斯基的讨论：文东老师说很多诗人创作有自恋倾向，也就是纳西索斯情结，但塔可夫斯基的电影有种“超我”乃至“无我”的境界，这是诗电影的理想状态。我喜欢的泰伦斯·马力克，他的《天堂之日》《细细的红线》《新世界》《隐秘的生活》等影片，都是用影像写诗，达到了“无我”，是诗性电影的典范。

诗歌创作是个人行为，一个人一张纸一支笔、面对白墙就能写作，相对好驾驭；电影是集体创作，像一个部落，有编导演摄美录等一堆人，拍一个“云里雾里”的镜头可能要等好几天，还得看各部门的配合，能有几个诗意瞬间就很不容易了。

研究诗性电影十几年，我至今很难给它下定义，它不像电影产业或理工科研究，能画图表、做数据分析，但在有些论文里我也试着对诗性电影的本质、内涵、以及诗性电影是什么进行阐释。诗性电影的魅力在于提供了一条从“自我”到“无我”的通道，让人在其中见己、见人、见众生、见天地，最终达到天人合一的自由境界，像《肖申克的救赎》里那种挣脱囚笼、重见太阳的感觉。

诗性电影大概可分三类：最理想的范式是塔可夫斯基、马力克这类诗电影，是诗意成为影片的结构与框架，颠覆传统叙事，注重情绪的速度和接续，强调暗示、联想与感性，给人审美上的新感受力与陌生感，就是用影像写诗；第二类是卓别林、小津安二郎、伯格曼、沟口健二等，影片的诗意不在于作为语言技巧的语言之中，观众感觉不到摄影机的存在，他们的电影故事里弥漫着诗意，能触动情绪、引发联想，探讨生死等永恒命题，使人们获得震撼、提升、净化、体恤等诗化的感受；第三类是诗化意象的抒情与表意段落作为一种对剧情的渲染与升华，穿插、镶嵌在影片的叙事中，像《早春二月》《青春之歌》《林家铺子》这类，个别镜头、场景有抒情氛围。

现在拍诗电影确实不易，戴潍娜刚才也提到这一点。但还是有很多电影人在限制中获得创作的自由，努力拍出有诗意的作品，在我刚才说的三个维度上追求这种境界。我觉得中国诗电影还是有希望的，比如今天在场的、不在场的导演们，还有培养年轻导演的前辈们，都在做这件事。所以当初家坪兄和老贺兄邀请我时，我特别钦佩他们的策划与勇气，也愿意参与其中。我就说这些。

旺忘望：我简单的说几句。电影要拍出那种诗意的感觉，不是靠想法多高级、主题多飘渺就行的。这玩意儿得实实在在地体现在你怎么拍，镜头怎么动上。要是画面拍得干巴巴的，没感觉，就算你讲的是天大的道理，那点诗意也像断了翅膀的蝴蝶，飞不到观众心里去。画面和音乐搭得好，是制造诗意的绝招！你看《幻想曲》里放巴赫那首《托卡塔与赋格》，画面上就是各种点啊、线啊、色块啊，跟着音乐变来变去，跳来跳去。虽然没讲具体故事，但这些抽象图形和色彩跟着旋律流动起来，就有一种特别打动人的诗意感觉，说不清道不明，但就是能戳中你。这就是画面和音乐的完美配合：音乐给画面节奏感，画面让音乐“看得见”，一结合，诗意就出来了。电影里那些深刻的思想情感要显得有诗意，更得靠镜头怎么拍出来。塔尔科夫斯基就特擅长这个，他用那种超慢、超稳的长镜头。比如《乡愁》里有个经典场景：诗人拿着一根蜡烛，慢慢地、一步步地走过一个圣水池子。镜头就那么一直跟着他，不慌不忙，时间好像都变慢了。水面上一点波纹、蜡烛火苗的晃动、飘着的雾气……这些细节在镜头这种庄重的“注视”下，感觉不像是在走路，而是在进行一场灵魂的朝圣！这效果可不是光靠“端蜡烛过水池”这个动作本身，全靠导演用镜头“雕刻时光”的本事，把一个简单的走路，硬是拍成了震撼人心的精神仪式。这种拍法，就是把普通动作变成诗魔法。所以啊，说到底，想在电影里搞出诗意，最最要紧的就是把镜头拍好，拍得有感觉、有深度。怎么运镜、怎么动镜头，这不光是技术活，它直

接决定了诗意能不能出来，能不能钻进观众心里。镜头自己就得是一首“看得见的诗”。如果镜头拍得没感觉、没诗意，那电影里想法再深刻、画面再漂亮，也像是被锁在笼子里的好东西，观众根本感受不到那份能让人心颤的诗意。

老贺：实际上今天的研讨会，基本没请参加展映的导演来。一方面是他们有的没时间，另一方面，我觉得这次主要是做研讨，不是针对他们的片子讨论，是关于诗电影的研讨。今天唯一来的导演是旺忘望兄，他的作品在我们这次展映的片子里，是很短的一个，算短片也好，视频也好，拍的是张枣在黄珂的家里，有十几个诗人在那儿，包括杨炼兄、晓渡兄、老芒克、李亚伟、野夫等很多人，这段录像非常珍贵，是诗人的生活现场，吃喝玩乐，有点像“韩熙载夜宴图”的场景。所以这个短片作为我们影展开幕的序片。旺忘望其实拍过不少短片，他的短片带有抽象性，还有超现实风格。

丁建国：在座有很多文学界、诗歌界和电影界的前辈，张献民老师是我的老师，王超导演、朱文导演的作品我一直很欣赏，课上也常作为案例来讲。关于诗性、诗性电影这些，我先不说，想先给大家提供几个参考资料。

第一个，可能大家知道，去年有个统计显示，简体中文互联网信息只占全世界互联网的1.3%。也就是说，不懂英文或其他外语的话，视野会很受限。而且刚才王超也提到，我们现在研究的很多文章，都是几年前的，看不到原版。全世界学术研究最重要的31个网站，16个在国内被封，根本看不了。

第二个，我很同意朱文导演的话：不管做哪个门类的艺术，写诗、做电影，一定要有审美的高标准。审美不高级、认知不够，拍出来的就是垃圾。我做过五年平遥国际影展评委，每年看创投单元最多500万字的内容——先看1000个项目的4000字大纲，选出100个；再看这100个的4—5万字全剧本，选出15个进决选，最后去平遥参加评审见面会。所以我对当代中国电影有个判断，供大家参考：

我觉得华语电影，包括香港、台湾及海外华人导演的作品，80%都不及格。问题主要出在三个致命缺陷：自嗨、自恋、自我感动。刚才有老师提到诗歌里的滥情、煽情，其实如果真是这样，作品就没意义了，跟现在很多中国电影一样，局限在小圈子里。另外，一个电影节如果没有好片子、好导演来参赛，那就失去了意义，这是明眼人都能看出来的。所以，对电影的认知，也就是电影人的电影观，必须及格。

而这个基础是什么呢？是思想史作为支撑。没有思想史的训练，不可能有高认知，对生活也不会有洞察力，做出来的只能是自嗨。另外，中国电影的评论和创作一样差。

大家有机会可以看看美国大报的影评，随便一篇都能直接影响影片票房，非常专业。我们电影学院文学系的师弟师妹常翻译这些，国外几百字的评论水平远超我们写的两万字。

另外，朱其老师的观点我也同意：关于诗人拍的纪录片、诗人传记片，其实不能算作诗性内容，也不能算作诗电影。而且我觉得，没必要非要给诗电影下定义。今天的会议很好，废话少，思想碰撞多。像IMDB（国际数据电影网）分了24种电影类型，足够用了，欧美在这方面走在前面，我们直接拿来用就行，这是个现成的框架。

说到诗电影，大家都认可塔可夫斯基的《乡愁》《镜子》，但换个角度，比如日本深作欣二导演的《大逃杀》，我觉得它就是关于死亡的预言——把一群人放在孤岛上，杀到只剩最后一个作为未来成年人的标杆，用了十几种（我统计过差不多18种）死法，这难道不是一首诗吗？它的特点就是“转喻”，用另一个事物表现当下事物。

我本科读中文系，写过诗，后来实在看不下去自己的诗就放弃了，进入电影领域也有点勉强，但我知道诗歌一定有标准。看过里尔克、策兰和米沃什的诗，就会觉得中国很多诗歌是自嗨。

我在大学教了很多年书，毕赣、李睿珺、大飞都是我一手培养的。毕赣的电影之所以有影响力，因为他有一半苗族血统。苗族文化和汉族完全不同，他们的诗歌、意象、神话都不一样，不了解这些就理解不了他的作品。他的第一部长片《路边野餐》，我是监制和出品人，后面的《地球最后的夜晚》《狂野时代》也继续在合作。他不是凭空想象，在初中就看了大量的哲学书，初中写的诗一首没发表，全用到电影里了。当时我拿着剧本找投资，没人看得懂，问有没有故事、明星，我说没有。我说这个年轻人很有潜力，但全中国懂他的诗的不超过20人，投资人更不懂，最后只能自己投资。片子初剪完，我和献民老师还讨论过长镜头，张老师是独立电影的旗手、教父级人物。我不太在意怎么定义诗电影，中国人太爱定义，总喜欢圈地、搞小圈子，培养研究生也不管方向对错，比如“共同体电影美学”，那么大的学者弄出这东西也无所谓，这些都是成功人士。我就说到这儿，感谢这次会议。

张献民：《路边野餐》那个剧本，贾樟柯、耐安和我一起读的，我们都觉得非常好。但当时没能给他资助，这就是另外一回事了。因为当时我们只有6万块钱的奖金能提供。

丁建国：后来总算看到头了。他这个片子是第三个方案，前两个都被毙了，在北京送审两次都没过。第一个叫《铁锈之花》，第二个叫《恍然路晃》，也是布拉迪·科贝特的路子。第三个用的是他们副导演的原作，有点像《潜行者》的路数，后来去了浙江，花15天重新注册公司才过审——北京根本过不了，审的时候被批得一文不值。结果我们各种奖拿了个遍，全世界都有。一定要有及格线。比如说很多在中国很牛逼的导演，在国外一点儿没有对话能力，进入不了人的语境。

江汀：很荣幸参加这次活动。我自己的创作主要集中在诗歌领域，但我也是个“影迷”，也经常去中国电影资料馆看电影。这次参会是受到陈家坪的邀请，在我心里，他首先是位诗人，然后才是导演，我想从这个角度切入我的探讨，刚才各位老师的发言都特别有启发。

陈家坪的电影，我最近看的是《诗人马雁》，也是这次影展放映的影片之一。我是在去年12月30日，也就是马雁去世的纪念日看的，当时在鼓楼旁边的一个空间。我看到的那个版本，已经是他剪辑的第三个版本了。他告诉我，这部电影的剪辑历时十四年，而从2019年到现在，我算是见证了这部片子从二十多分钟的版本慢慢打磨成最终的样子。陈家

坪围绕马雁的父亲、亲友，还有胡续冬、张定浩这些朋友做了对谈式的影像记录，然后通过剪辑把这些素材整合为最终的电影文本。不过有个遗憾，受客观条件限制，马雁本人的形象在片子里出现得不多，因为这部电影是陈家坪在马雁去世后才着手做的事情。但在我看来，恰恰是片中其他朋友的发言和影像状态，呈现出一种“环状秩序”——就像许多青绿色的刚砍伐下来的树枝围成一个圈，中间是空的，而那个空出来的部分，恰恰显现出了马雁的形象。他不是通过自己的直接存在来显现，而是通过被空出来的部分，这种状态像一种燃烧着的空无，又像一把空椅子。在我们国家的其他场域，其实也出现过类似的状态——“空椅子状态”。

除了《诗人马雁》，陈家坪的电影作品还有《孤儿》《我和我阿妈》，以及没有公开放映的其他几部作品。这几部可以构成一个系列，不管是三部曲还是四五部曲，因为它们中间有陈家坪自己的思想脉络。虽然题材不同，但背后有他作为诗人、作为当代文学行动者的核心思考。我最近在写一篇关于他的文章，在网上检索到一篇谈论“孤儿”的媒体文章，评论者格子从百度贴吧的“孤儿吧”开始谈起，“这是百度最为和善、积极、讲道理的互助乌托邦”，“他们和所有的孤儿，或许都曾想过关于自己与生俱来的孤独，到底有没有答案。而答案就藏于真切的现实生活之中。”紧接着，作者给出的答案之一，就是陈家坪导演、拍摄的独立电影《孤儿》：“影评人曼曼以陈家坪诗作概括这个真实的故事：‘永不能理解时代对于一个人的安排，因为我的生活并不是一个人的生活。’每个孤儿都是上帝创造的孩子，他们不应是孤单的。”我觉得这恰恰展现了他的艺术实践和中国当代社会真实的、深层的联系。

回到今天的主题“诗电影”。刚才孙萌老师梳理得很好，“诗性”这个概念最早是维柯在《新科学》里提出来的。我顺着她的思路继续查了一下，维柯的“诗性”概念，在中文语境里，最早是通过朱光潜、宗白华的翻译引入的，然后被中文领域接受。推展开来，任何媒介形态的作品、任何文本，都可以具有诗性，电影当然也不例外。

我还想说说抒情和叙事的关系。刚才各位老师讲得很好，但我觉得不能简单把抒情和叙事分开，不能说只有抒情的才是诗性的，叙事的就不是。抒情和叙事其实都是诗歌传统的一部分，是并行的两个方面。人类最早的文学形态是史诗，比如西方的荷马史诗。卢卡奇在《小说理论》里说过，从史诗到近代小说，有一条一以贯之的脉络——史诗到了近代，会通过《堂吉珂德》《战争与和平》这样的作品延续传统。与之并行的是抒情传统，比如西方最早的女诗人萨福，中国的《诗经》《楚辞》。

而媒介的变化会影响这些脉络。最早不管东方还是西方，都是口头文化、语音主导的时代。那时候没有印刷术，文化传播靠口口相传，所以荷马史诗、《诗经》都必须押韵，这样才便于记忆、传播。到了印刷术时代，情况就变了——中国宋代印刷术已经很发达，但真正让印刷术和现代性紧密结合的，是15世纪欧洲古登堡发明的金属活字印刷术。这一下子改变了媒介传播方式，人类社会彻底进入视觉时代：一份报纸、一本印刷品，可以一下子传遍整个欧洲，而不是像以前那样，只能在广场上对着几千人说话。

我说这些是想说明，从诗歌、史诗到小说的转换，其实是被欧洲近代的印刷术催生的。而电影，恰恰也是一种媒介转换的产物——它为什么出现在19世纪末，20世纪初又能快速传播、形成影院机制？这和整个机械时代的文明是息息相关的。本雅明可能也写过关

于电影的文章，他会分析电影和机械复制时代的关系。所以电影其实是媒介更新的产物，它代表了人类看待艺术的一种全新方式，不能简单用传统的小说、诗歌、散文的题材来套，它和以前的文类、文体，和绘画、音乐这些艺术范式都不一样，它是一个现代性的艺术门类。

结合我自己的观影经验，诗电影大概有这么几类，和朱其老师的分类差不多。第一种是关于诗人的电影，我近期看过的有《佩索阿遇上卡瓦菲斯的那个夜晚》，布罗茨基的传记片《一个半房间》，以及一部关于莱奥帕尔迪的传记电影《青春韶华》，我觉得都拍得很好。

第二种，就是刚才各位老师提到的，本身具有诗性结构的电影。比如塔可夫斯基、安哲罗普洛斯的作品，我特别喜欢的西班牙导演维克多·艾里斯，等等，20世纪有很多这样的艺术导演，他们的电影内在就有诗的形式、诗的结构。丁老师、孙老师也说过，不能用传统诗歌的标准来衡量它们，但它们确实是艺术，有的通过叙事体现诗性（就像史诗、小说里的叙事也有诗性），有的通过画面，比如帕拉杰诺夫的《石榴的颜色》，就是用画面的美来传递抒情性。

第三种，是诗人作为导演拍的电影。陈家坪，还有刚才各位老师提到的帕索里尼，他们是专业诗人，同时也是电影导演，这就是我分类中的第三种，“诗人拍的电影”。其实第三种和前两种不是割裂的，它可能既属于第一种（比如《诗人马雁》就是关于诗人的电影），也属于第二种（通过电影文本表达诗性审美）。

陈家坪的这几部作品，我觉得就处在这样的交叉里。他的思考脉络是连续的，虽然题材不同，但背后有他作为诗人的视角和对当代文学空间的行动者的思考。

我就讲这些，谢谢！

陈家坪：谢谢江汀的批评！关于诗电影的研讨，作为一个纪录电影的创作者，我认为，我的纪录电影《孤儿》包含有诗电影的一些特点，其中，有一段内容是我想表现孤儿院的神父，面对信仰，面对结亲，他也是孤儿。我的方法是用现实来表达现实，前一个现实是神父生活的现实世界：十字架，鸽子，大地，濒死的老人，坟墓——这些是我的摄像机捕捉到的生活元素，富有象征的意味。然后，当然就是一场梦境，在闪电之中，一切显得似有若无；在充满宗教气息的旷野氛围中，无论是对上帝，对母亲的坟墓，神父都是一个孤儿的形象。因为我明白，创造一种电影的诗意语言，用诗的语言创作一段伪故事是可行的办法。通过自由的，间接的主观镜头，可以保证获得某种主体性，从而确定一种风格，而风格则是诗电影真正的主角。诗电影要达到对事物本质的触碰，这是其他语言和媒介都不具备的特质。我通过影像和声音对现实进行再生产，实现电影借由现实意像表达现实情感。

《孤儿》是我在2017年推出的处女作，在那个时期，我和多位年青的电影人发起了一场“毒立电影运动”。虽然，这种自我标榜也许会显得有些可笑，但我们推出的15部电影作品，所表现出来的勇气，和探索精神却是真实可见的。这些电影作品都是在社会的最底

层里产生出来的，甚至有毛时代的遗迹，大多作品比较散文化，制作粗糙不堪。当然，零成本并不能成为一个托辞，只是我在这种创作氛围中获得了成长所需要的足够的自由。

这次诗电影映画展，开幕首映了我的纪录电影《诗人马雁》，它是一部纪念诗人马雁的电影，我还会创作一部关于诗人马雁的长片《迷人之食》，以追踪我们这代人共同生活过的时代。

黄元樱：大家好！我今天其实是“乱入”的，但难得有机会既能谈电影又能谈诗，我就随便说两句吧！首先，我想回应张老师提到的诗的叙事传统——的确，不管是西方的荷马史诗，还是中国最早有文字记载的二言诗，其实都服务于叙事需求。我刚才在想，这可能是因为人类早期对语言的掌握还很有限，处于探索阶段，所以叙事是诗歌最基础的需求：把事情说出来、记录下来。现阶段电影主要还在强调“故事为王”，也是叙事嘛，其实也是因为我们电影语言的掌握有限，还在探索阶段。能不能用电影语言写诗？是值得讨论的。

语言往后发展，我比较传统地认为，诗歌是语言的最高形式。在我看来，小说是通俗的，电影也是通俗的，诗歌是最高级的。刚才有老师说诗歌是最自由的表达，我完全同意！它是绝对自我的表达，但这种自由需要付出巨大代价。所以，就像有人说“女性是一种境遇”，我觉得诗人也是一种境遇，甚至是困境。

刚才有老师提到卡瓦菲斯，他是我个人非常喜欢的希腊诗人。记得十多年前参加电影学院导演系面试，我选了他的诗作《城市》进行现场朗诵。那首诗讲的是所有诗人的精神困境——既没有通路也没有舟桨，到哪里都是无法走出的牢笼，诗人是用自己剧烈的疼痛和全部的生命体验在写作。不过当时现场挺搞笑的，大家更关注朗诵抑扬顿挫的表演感，可能没人真正在意诗人的困境是什么，一个年轻的文艺爱好者在自我感动着什么。

说到诗电影，就得谈谈“诗性”到底是什么。我觉得诗性有点不可描述，它是不确定、未完成的，带着暧昧与陌生，是无序的，有距离的、只能被有限理解的。就像丁老师提到的毕赣《路边野餐》里的诗：“我为了寻找你，躲进鸟的眼睛，捕捉路过的风”，这句给我印象很深，感官无界限，也确实有苗族文化带来的陌生感。

另外刚才有老师聊到中国诗电影对科幻的探索是空白的，我觉得余力为的《明日天涯》值得一提，它算软科幻吧，主要在观念上对未来世界的一种想象和构建，推荐大家看看。实际上过去几年的非常态生活，也让我体会到这个电影的前瞻性。

我自己认为接近诗电影的中国电影，还有比如杨超导演的《旅程》，以及与张献民老师和朱文导演都相关的《巫山云雨》。我曾为《巫山云雨》写过一篇长影评，探讨它与古体诗表达的相近之处。

我自己上一次写诗还是2012年惊蛰，杨超拍《长江图》的时候，我写了一首寄给长江离人的劝酒诗。我觉得写诗强求不得，一旦生活稳定、尘埃落定，可能就很难再写出像样的诗句，诗人是阶段性的。当然这个观点很业余。

再举个例子，大家说了很多西方诗电影，我想到我自己非常喜欢的安东尼奥尼的最后一部作品《云上的日子》。背后有个有趣的故事：他的副导演是文德斯，拍摄现场安东尼奥尼拍了很多在文德斯看来理不清，觉得后期根本没法剪的素材，他觉得老爷子是不是

疯了？老糊涂了？怕他拍得太“飞”，收不回来，就自己偷偷拍了很多“Plan B”素材。结果最后剪辑时，用的全是安东尼奥尼拍的内容，文德斯的素材一点没用到，而成片非常迷人。这是老爷子用大半生对电影语言的经验智慧在写诗！也正好能佐证诗性的不确定性——你很难明确说出这部电影四个故事到底讲了啥，但它就是以一种极致美的状态存在着。最后文德斯也特别服气。我差不多就说这些吧，谢谢各位老师！

王超：我趁话筒还响着，正好插两句。刚才听孙萌老师和江汀老师比较学术地谈了关于诗电影概念的问题，我觉得有必要补充一点。其实他们两位讲到的帕索里尼六十年代的概念、麦茨的符号学（六七十年代），这些固然重要，但电影学研究、包括诗电影研究还在发展，尤其在八十年代以后。

不过，推动这种发展的并不是电影学领域本身，而是法国哲学家德勒兹。他的《千高原》《差异与重复》等著作里的“块茎理论”、“游牧思想”，至今仍引领着当代最先进的思考。他对电影的思考也非常超前，两部相关著作《运动影像》《时间影像》，其实并非纯粹的电影专著，而是哲学专著——借助电影来“解放哲学”。所以刚才朱文说“诗人要管管电影”，但现在其实是“电影要来管管诗人”的时代了，尤其是在一个更加注重视听和图像媒介的时代。

最近，夏可君等人总在一些评论诗歌的文章里谈“器官”。他们在谈当代性时聚焦“器官”，但我理解的当代性是德勒兹说的“无器官的身体”——不是说没有器官，而是器官未被组织化、体制化，身体处于更自由的状态。他们谈的“器官”，更像是浪漫主义诗人笔下的“生殖器”，但即便是生殖器，也可能被束缚，存在问题。德勒兹对培根画作的分析，就体现了“无器官的身体”的当代性。

整个当代艺术和电影的状况都不同了。比如我们谈了半天“诗意”，其实可能被“诗意”束缚了。德勒兹不用“诗意”这个概念，他用“晶体时间”这个概念——因为一旦执着于“诗意”，反而会被其限制。

德勒兹认为，要通过电影去解放哲学，其实是在倡导解放人的一种天性。这天性不应该仅仅是一种诗性。维特根斯坦从语言角度质疑人的主体性，德勒兹甚至对人的主体性持反对的立场。而“诗”恰恰最能代表人的主体性，所以更值得质疑。用什么质疑？用“无器官的身体”。我当年从诗歌转向电影，就是觉得诗歌太“沉湎自我”，而电影这台“机器”或许能肃清一些东西，尤其是汉语千年以来的含混弊端。

“晶体”这个概念是什么？它始终避开“诗意”。我有次在同济大学做讲座，被追问到“晶体”究竟是什么，我也不得不提到它可能和“诗意”相似，但德勒兹的态度很坚决，他从不提诗意，只提“晶体时间”。他会说那是“纯视听的一刻”、“不可连续性”等。我理解就像某种“短路”，就像禅宗说的“过去心不可得，现在心不可得，未来心不可得”，是当下的灵光一现。我就说这一点。

孙萌：其实，德勒兹的电影哲学就是在一次与帕索里尼有关“诗意的电影”的对谈上发展出来的。帕索里尼启发了很多人，还包括福柯、阿甘本、桑塔格等人。我写过一篇研究“银幕诗人”孙瑜的电影《大路》的文章，题目原本是“情感、身体与弥赛亚时间”，弥赛亚时间就是阿甘本意义上的“虚空的共时性”，是对人为书写的线性时间样态历史的爆破，

一种过去和未来汇聚于当下的同时性，就是刚才王超老师提到的“短路”，结果编辑说“弥赛亚时间”不能用，我只好改成“情感、身体与诗性表达”。但收入我自己的文集时，我还是会用原来的标题。

殷子虚：我跟大家说两句。活动之前六月份，贺老师跟我说的时候，我正赶上要去欧洲参加诗歌节，特别遗憾，回来还能赶上这个研讨会，特别开心，也算来“闻闻味儿”。听各位老师讲完，收获特别大，尤其是孙萌老师和张献民老师的观点，很多地方跟我想法特别像。本来不想说了，但贺老师说这个话题“没定义”，我不太信服，觉得还是有定义的，就说点可能稍微冒犯的观点。

首先是定义层面。孙萌老师说的“诗性智慧”，我非常认同——维柯《新科学》“诗性智慧”甚至可以衍生出“诗性科学”，自然也能有“诗性电影”，这一点肯定没错。所以我觉得“诗电影”这个概念本身有点过时，甚至算个“伪概念”。

再说说发展脉络。前面老师从媒介角度谈从史诗到电影，我觉得不太一样。我更倾向于从“史诗—古希腊悲剧—戏剧”这条线来看，电影更该从戏剧传统分析。进入工业时代后，戏剧变成“电影剧”，再到电影，最该关注的是“电影剧到电影”的转变：核心是“三一律”的退场。三一律（时间、地点、情节的统一性）退场后，带来的关键变化是什么？是电影的核心技术——蒙太奇。

刚才有老师说“用镜头写诗”，怎么写？靠蒙太奇。电影的唯一艺术形式就是蒙太奇，而诗歌的价值正在于它的跳跃性，这和蒙太奇的逻辑是相通的。所以我认为，三一律退场催生了蒙太奇，而蒙太奇让电影和诗歌本质上没有差异——电影即诗，诗即电影，从荷马史诗到现在的电影，是一以贯之的传统，不是断裂的。这是我最想说的一点。

瓶子：感谢诸位老师的发言。今天鉴于时间关系，我们的环节可能就要到这里了。其实能看出来，各位老师对这个主题都意犹未尽，还有很多观点想分享，那一会儿我们可以移步到晚宴，继续深入交流。接下来，有请贺老师做总结，看看还有没有其他老师想补充。下面请贺老师总结发言。

老贺：非常抱歉，可能有些老师的观点还没来得及充分表达，咱们待会儿晚宴上可以自由发言，继续聊——这本身就是个谈不尽的话题，甚至可能是个“伪话题”，一种想象。我和家坪做这个影展，把电影和诗歌拉到一起讨论，可能有点牵强，但也是件有生长性的事，大家能在这里碰撞出更多的想法。

研讨会马上就要结束，我再补充两句。刚才王超提到“诗意”，这个词确实很古老。我们谈诗电影时，其实想把“诗意”和“诗性”分开：诗意的最初阶段是抒情，浪漫，最高级阶段是无言、是沉默；而诗性，应该是诗歌的诗性结构和语言结构，它不同于逻辑结构，也不依赖上下文的因果关系，朱其老师和江汀老师提到的媒介转换，其实也涉及到这一点。

孙萌老师说的“用影像写诗”，我很认同——影像是电影的语言，它不是模仿诗歌，而是用电影的方式创造诗性，这是一种新的东西。给诗电影下定义，哪怕下十个、一百个、一千个，可能都说不清，它是无法定义、无法命名的，始终在生长。很多时候，智慧

就产生于悖论和混沌中，理论需要清晰，但创作恰恰需要这种悖论感，这是我的一点感受。

非常感谢大家来参加这次“无用却有价值”的探讨。这次活动的放映和研讨会是并行的，不是说研讨会是放映的延伸，而是想通过集中放映让大家感受诗电影的形态，同时推动这个概念的发酵，鼓励更多导演、电影人去尝试创作。