

林鑫访谈：一个西北小城的地方志

陈华（采访）／林鑫（受访）

简介

陈华，1983年生，北京电影学院电影史论博士，现生活与工作于西安。其创作关注历史、文化遗产以及当代社会对于历史的想象与记忆。作为摄影师，曾创作《在长安》《旧墟》等摄影作品；同时从事纪录片创作，长期关注20世纪50年代反右运动相关历史，完成纪录片《江南故人》和《流放之地》。

林鑫，1960年生，艺术家、独立纪录片导演。2003年开始独立纪录片创作，长期关注陕西铜川的地方历史、社会变迁与普通人的生命经验。作品包括《陈炉》《三里洞》《同学》《瓦斯》《传道人》《寇德卡》《陈笏咏》《河床》《单身女人》《沉默的风景》《诺诺》等；出版专著《三里洞：上海支边矿工的影像史》、诗集《噢！父亲——黑色的记忆》及多部画册。

林鑫访谈：一个西北小城的地方志

从西安开车到铜川要一个多小时，过三原往北，连绵不断的黄土塬显得干旱沉闷，春天的时候长了稀薄的麦子，藏在黄土塬中间的就是铜川。一个非常偏僻的小城，和中国别的城市类似，普通而无聊。就这样见到了林鑫老师，他热情豪爽，喜欢书法艺术，热爱古典音乐，喜欢俄罗斯的文学，年轻时画画也写过诗，有着来自八十年代知识分子的气质。面对我的采访，他一气不停地说了六个小时，数次情不自禁地落泪。

作为支援大西北的上海人的后代，林鑫一直生活在这里，拍摄的纪录片作品也全部和小城铜川有关。十几年的时间竟然有九部长片。《三里洞》拍摄了他的矿工父辈，《同学》拍摄了他自己那代人，《瓦斯》拍摄了一场严重的矿难，《传道人》拍摄了铜川的精神信仰，《陈箴咏》拍摄了他下放到铜川的老师，《河床》拍摄了他的家庭史，《沉默的风景》描述了铜川的地理空间……这些作品全面纪录了这个城市的状态，给我们留下了一份证词、一个档案。

王小鲁比喻林鑫的作品是当代的“铜川方志”。我倒是觉得“方志”显得过于官方和正经，它更像是明清以来，地方读书人的一种“笔记”，天灾流寇，市井民生，个人经验过的记忆，和涂涂抹抹的所谓信史不一样，是一个地方的个人史。也可谓一种“铜川造像”，本地有药王山石窟，巨大的奇艺的造像与魏碑书法，质朴生动，迥然有别于官方美学，本地的籍籍无名工匠，传递出的却是那种超越性的精神力量。

陈华

2021年4月1日在铜川林鑫家中

《三里洞》是我的第一部长片，我现在都不能看。

陈华：铜川是个位于陕西中部黄土塬上的一个偏僻的小城市，这个小城市的文化的空气是稀薄的。您也没去大城市读书的经历，如何努力成长为一个艺术家的，这让人感到好奇。所以，请讲讲你的家庭，你成长的童年时代和青年时代。您偶遇陈箴咏先生学习美术的经历，以及您在拍摄纪录片之前作为上班的银行职员、一个业余画家的成长经验

林鑫：因为支援大西北，1955年11月28日，我爸爸从上海建筑公司来到陕西铜川的三里洞煤矿，我妈妈随后也来到这里。爸爸的音乐天赋相当好，会作曲，理想是当音乐家。然而他却来到了西北的三里洞煤矿，当了一辈子煤矿工人，直到临退休前去世，还欠了矿上500块钱，矿上还派人来要。

妈妈离开太仓来铜川是偷着来的，背着我外公不让他知道，只告诉了外婆，让外公知道绝对不允许她来。坐上火车一路往西的时候，她看到路上越来越荒凉，马上就后悔了，但是已经出来了，没有回头箭了，她的命运就从此在这片土地上，直到她最后去世，我妈去世时候46岁，我爸去世的时候55岁。想着等爸妈都退休了，回到南方老家去养个鸡

养个鸭，我们儿女每人给他们一点点钱，让他们回到故乡生活，可最终他们的梦想都没能实现。

我从小在煤矿长大，自己觉得生活本来就是这个样子。但是爸妈和家人却总是想回到故乡。后来我们兄弟姐妹长大了以后，陆陆续续都离开了铜川，回到了南方。我妹妹找了个对象，调回到江苏太仓，也是在银行工作，我弟弟是考上复旦大学，留校任教了。小妹妹下岗以后，也回到南方去了。

《三里洞》片子最后的字幕中写到，朱永生的三个子女先后回到了上海和太仓，长子留在铜川拍摄《三里洞》，实际上我可能一直留在这片土地了，也从来没想过离开这。我祖籍不是铜川，但是最后在《三里洞》这本书里终于承认了我是铜川人了，内心的挣扎和生活的历练改变了我自己。

我小学、初中、高中都是在三里洞，三里洞小学、三里洞矿中，1978年高中毕业。但说老实话，我们那时读书全是混的，学着画点宣传画。直到77年都恢复高考了，这时候老师才开始抓。78年考美院，我初试啥都过了，连体检都过了，从上千人，最后刷到20多个人还有我，最后这一轮剩20来个人又考，收十几个人，通知书没有到，被刷掉了。

我家庭条件不好，我是老大，下面有一个弟弟两个妹妹，我没有复读，报名要求内招下矿井，十八岁了在家吃闲饭觉得不忍心，被我爸严厉拒绝了。

反正我们家还有我弟弟，我去报名下矿井，去帮家里。真要是出事人没了，也无所谓，就这么回事了。只觉得作为一个儿子这么大了不能在家吃闲饭。我在家挺怕我爸的，不敢给我爸说，我跟我妈说了，我妈转告给我爸，我爸坚决不同意。他干了一辈子矿工，坚决不让我下矿井，宁可让我待业在家。

后来我在街道上的书画社干临时工，后来招考到银行，就一直在银行工作到提前退休。

从二十多岁一直自学，读市政府的夜校，学习国画。我老师陈箴咏说中国画的基础是书法，你美院学素描什么的是错的。老师让我练三年正楷，但是我太笨了，三年根本没写出个模样。从颜真卿的《勤礼碑》、《元次山》、《麻姑仙坛记》练习了十年。读夜校，学了王力的《古代汉语》，又读了广播电视大学的课本。

那么多年一直在银行上班，最起码有一个稳定的收入，对生活你也没有其他可想象的。我的朋友们他们可以去美院读书进修，我有个朋友他写作的直接就辞职在家专门写作，这对我来说是不可能的，因为我就觉得爸爸妈妈没了，我是哥哥，弟弟妹妹需要帮忙的时候还要帮他们，我不可能任性。只能像一个蚂蚁缓慢的爬，它虽漫长可总会有一点点进步，你不会放弃你的理想，但首先是活下来，是生存下来，你还有一份责任，因为你是长子，我爸妈去世的时候，我弟弟还在读研究生，在上海上大学。

我后来画画，到北京的中国美术馆、西安陕西美术馆都做过展览，除了有一份稳定的工作谋生以外，又在艺术上有所创作，1993年在中国美术馆办完我的个展以后，自己陷入一个瓶颈期，很难突破。

纪录片从2003年后开始，也做了很多年了。刚开始因为我是个矿工的儿子，我去做了这样的作品，又慢慢地经历了那么长时间，现在变得非常自觉地做类似“地方志”一样的东西。有影像还有文字，我的影像和文字是互文的。

一个做当代艺术的朋友说，在当代艺术里，你的这种老套的记录式的文本是没有价值的。我笑笑，对于我来说我不追求什么当代艺术，甚至它是不是纪录片、它是不是电影，对我来说都没有意义了，我已经完全超越了，根本就不考虑这些问题。

对于我来说，仅仅是尽可能忠实地将生活转化为影像——我前面有限制词“尽可能”，绝对客观是不存在的，无论你摄像机摆在哪儿，它都有它特定的视角，你人的呼吸和心跳必然会反映到你的作品里头，冷漠的那种机械性拍摄，我绝对是排斥的。我是一个人，我肯定会把我的情感都放进去，镜头就是我眼睛的观看，这个是没问题的。

我的整个的影像素材可以当资料库，编辑出来的书稿文本、整个影像素材，包括作品，是三位一体的，比如《传道人》纪录片里可能呈现了两三万字内容，但是它的素材整理出来的文字有70万字。这些成为一个你所拍摄的这座城市的整个档案，所以这像当代艺术的总体艺术一样，它是多维度的，我没发现中国或者外国有其他的作者像我这样做，我也根本就不考虑别人怎么讲。我认定了这种方式，从一开始不自觉的，慢慢的到后来非常自觉地去这样做一份工作，我自己是自信的。

廿四史之类的传统历史书写，出现的全部是皇帝英雄，帝王将相。平民百姓很难出现在文字里留下来。在大历史里头，真正的日常生活中的普通人是完全缺席的，除非你另类或者某些方面出格，能被别人注意到。他们是无言的，是失语的。那么我们也作为当下这个时代的一个普通人，我拿起摄像机我做什么？

你是导演吗？你牛逼吗？你能导演了生活吗？我跟不上他们，我就在后面记录他背影，我不能叫生活停下脚步等着我。

陈华：你说的这点我非常认同，你再牛逼也导演不了生活

林鑫：你怎么可能导演得了生活。所以说我臣服于生活的逻辑，你俯下身去，生活必为你绽放！它给你的一定比你想要的要多得多。你想我开始拍《三里洞》，我开始根本都不知道人在哪，你说怎么可能做个提案去弄点钱，那些人在哪我是不知道的，我只知道我的一两个邻居，就这么一个个去找。我根本都没想到我会遇到一个童叟，在大时代的变革中和国民党和汉奸打交道，和地下党打交道，会英语，那么样一个人物会混到支援大西北里头，和工人混到一起，但他依然没逃过时代的这种魔咒，最后他还被逼得上吊自杀，然后畏罪自杀，在大时代的变革中，个体的命运就是一粒微尘。

你导演得了生活吗？我没办法，所以怎么样走上纪录片创作这条路的？当我画画走入到瓶颈的时候，我依然去试图像艺术家一样装逼？搞什么影像艺术？，像布拉哈格他们西方当代的录像艺术，这些东西我一个都没看过。西方现代艺术史全部是文字里学的，什么约翰·凯奇之类的，作品全部看不到，全都是想象的，没有任何这种学习的机会。我是被生活驱赶着进行的纪录片创作。

陈华：矿工家庭，偏僻的陕西铜川，这样的小地方，一开始你怎么样去追寻艺术道路的？

林鑫：感谢我老师，陈笏咏老师，他是文革倒霉了，被下放到陕西铜川的。那时我刚开始学画画，他来教我摆石膏像。后来他回到西安，我还去看望我师母和他，他对我特别好，师母在美协资料室工作，我一去她把我锁在那屋子里，然后她做好饭叫我来吃饭，吃完饭又把我锁到里头，那是80年代初。

我一直定期去西安看望他。那个时候我刚工作也就20岁左右，一直去。他那资料室里头有台湾的美术杂志，还有讲谈社的一套世界现代美术全集，彻底打开了我的眼界。

还有齐白石那些原作，中国一些大师的原作，我都在那看到的。原作，全部都是大木箱，后来好像被偷掉了，剪子剪开，全部都被卷走了。齐白石、叶浅予的原作，一张张看，和印刷品完全不一样。原作扑在那完全能改变你。陈老师说齐白石的字是厉害的，那些原作扑面而来的力量嘭一下向你冲击过来。

陈老师对我要求很严格的，我自己比较笨，一次次去找他。他说林鑫你太老实了，艺术不能老实，要复杂的。我说这不是教人学坏吗？最后再一次一次地拿着画给他看，他说有什么什么问题。过段时间，又提着一夹子画去了。直到他有一次终于表扬我的时候，我都落泪了。后来我在西安准备办展览，陈老师说，你的画拍了照片让我看看，假如不好的话，还不如就不办了。那时我已经很久都不让他看我的画了，我完全受西方当代艺术的影响，风格完全变了。当我拿给他看的时候，他吃惊地说，“看林鑫的画，我还受启发了，他的画不写实！”

一直到十几年前师父师母两个去世，他们都把我当成他们家庭的一员，我非常感恩。是他把我带入这样一条道路，后来我独自前行。这种启蒙，包括西方艺术的东西也都是师母带给我。后来自己拼命买书，研究西方现代艺术史，后来还有好多理论方面的书都在看。

音乐从浪漫主义听到勋伯格，听到斯特拉文斯基的现代主义。所有的艺术领域都在二十世纪翻天覆地的变化。我那个写作的朋友，我们有共同的精神焦虑。那时候除夕没地方呆，就呆在我们家，聊到深夜。那时候看黑塞的《荒原狼》，在铜川这样的小地方，完全是孤独者，没有同盟军，也有画会的一些朋友，后来每个人都被生活的路径所修正了。

那个时候买古典cd 买磁带，买了二十多张，特别贵。去北京外文书店看到三百多的普契尼歌剧，《蝴蝶夫人》什么的，拼命拿下来，回来时候兜里光剩下车费，连饭钱都没有都不管，只要够火车票钱能回来就行。

在西安外文书店，看到古尔德演奏的巴赫二三部创意曲，看封面可能是，不懂外文也吃不准，问服务员也不知道。八十多块钱一张怕买错了，回来一查果然没错，又马上坐车回西安赶到外文书店把唱片买下来。这些唱片都融入了我生命的记忆。后来在《寇德卡》里，我用上了喜欢的音乐。这些美好的东西，都打开了你的世界。

陈华：你80年代90年代早期的当代艺术创作中，绘画为什么会形成那一种一种抽象的、带有一点超现实的色彩的元素，比如说乳房的图样，蚂蚁一样的形状。

林鑫：刚开始改革开放时候，梵高、毕加索这些一下子涌进来，那时学习也是盲目的，西方现代艺术相对传统山水花鸟画来说，带给我们的视觉冲击太巨大了，作为一个青年人是没办法拒绝的，然后慢慢地开始独立，独立思考绘画，我在我画册前面前言就谈到，人是一种动物，它是动物的一员。其实人老是觉得人高于动物，我就想人不知道蚂蚁，蚂蚁的生活你并不了解，蚂蚁一定有它的语言的系统，他的交流你没办法进入，然后蝴蝶的梦你也不知道，那么你断然是以你的狭隘的视角来判定生命，所以在生命之间，真的是你不了解，你去妄议他。

我画画那个时候就想到可能生命应该是平等，那么人太自负了，我就把你画的像动物一样爬行，裸体爬行在荒原上，长得猪一样多的奶头，但没有头颅，讽刺那种自以为是。那时的那些绘画还是充满了观念性，有很强的观念，追求艺术的形式感。包括在西安办展览地上整个铺的全部都是，地上墙上挂满，结果有些还被撤掉了，像我的《送葬》，三米六高。那刚好是89年，和外面马路上游行的人可能有一点呼应。我还用巨大的毛线在展厅里绑了一个蜘蛛网。这东西也很敏感被撤了……那是在那个事件前后办的，还做了有一个噪音的声音装置。后来这些创作都被自己否定掉了。

2000年左右自己的作品参加了今日中国美术大展。在铜川没有任何的机会，也接触不到什么信息，他们给美协发通知给美院发通知，外面的天翻地覆你什么都不知道，完全是在一个非常孤僻的环境中独自的生长。

后来有人看一下我的东西，他们说一看你那东西挺前沿的，但没有人知道，那时候绘画也遇到了瓶颈。2000年40岁的时候，突然就有一天我的工作也发生变动，后来我去管图书室，下午和晚上开图书室，几乎完全没有一个人，这个时候突然有句子出来，就抄下来。

在40岁的时候，半个月里写下来170多首诗，流了很多泪，你的生命中没办法，在现实生活中，就在你已经被现实将棱角完全的磨损平，变得很世故的时候，当这种井喷的情感倾诉出来的时候，你依然崩溃掉，句子全部抄下来，近170首，然后这一本诗集，以前没有，以后也不再有任何的一首。它只是在那特定的时刻突然井喷出来。

我把这样的文字放在我的影片中。我不在意它是否完好，它是我生命的一部分，并不去苛求，他是没办法去掉的，去掉我做不到的。我放了应该是第一首《燃烧》。

《三里洞》里用了一些句子，“那些生命在千米下的地煤层中燃烧，”“瓦斯过后的人体像烤熟的红苕”那种深深的绝望的记忆，我无法删去。我背着书包站在寒风中，看着一辆辆汽车拉着一拉着这一排排棺木。

崔卫平老师在云之南看了《三里洞》写到，这个时候纪录片同样的题材都超越了剧情片，《三里洞》几乎征服了所有的人。那时我自己泪流不止，我已经看不清楚别人的表情。

陈华：什么时候转向了纪录片创作？

林鑫：2000年“今日中国美术大展”，陕西只入选了4位，其中一个有我，当时西安美院有朋友想把我调进去当老师，但是我什么学历都没有，连个本科都没有，我是大专。如果有个本科我就可能去当老师。

只能在这个小地方，在银行工作，虽然单位像棺材一样，把你8小时控的死死的，多亏银行工资还可以，经济能独立，那时有人说银行“除了骨灰盒不发什么都发”。我玩命买书，不买书怎么进步？我和我老婆两个人挣的工资，让我一个人花完了。所以说也不想离开单位，呆在这儿，拼命地学习。

都是在独自前行，没有同路人。假如有一堆人和你在一起前行，这肯定是有问题的，不可能的事情。它都是孤独的探索的，那你选择了这样的路，你就要承担这样的寂寞。

作为一个画家，终于有机会参加了全国性的大展，而且评价还不俗，这个时候正想再迈一步的我，创作陷入困境，后来的画都没出版，陷入了瓶颈，我需要突破。

刚好遇到我老师的儿子，他是陕西美术馆馆长，他要到陈炉去 想把他们的陶瓷看看能不能在陕西美术馆做个展示，然后就跟他去的时候，当时看了很激动。陈炉古镇当时有人在改造，把自家那么漂亮的罐罐墙全部拆掉，垒成砖，为了旅游开发，上千年的东西都把它毁掉，我也没办法，历史的进程谁也没办法改变。

作为亲眼目睹的人，我希望用影像把它保存下来，这是最朴素的愿望。我没摄像机，就借人家的，后来为这也受尽屈辱。我老婆就说，你不要拍片，你好好的画你的画，拍什么片呢？等咱们把房子买下来，给你专门买个摄像机给你拍，我说那是我的孩子，即便遍身血污，我也让他出生。后来遇到哥们说，咱们不能这样的受人家欺负，咱们买设备。就帮我，一直在帮我，后来我们俩见面都不打招呼了，没有任何的私人的来往，但可能有人知道我们是哥们，朋友之间都不需要那种东西，我也不需要送给他一分钱礼物。就那么多年，他曾经在他最困惑的时候，他说之前我帮助了他，我早都忘了。

这个片子后来去了日本山形国际纪录片和德国莱比锡纪录片电影节。最初的愿望就是把“陈炉”给保留下来，当时拍摄试图用影像进行实验。是纪录片，也是文献档案，还是实验性的，像一个实验片，实际上还是挺装逼的，现在看来，完全以一个艺术家的眼光去看的陈炉。

陈华：《陈炉》摄影很讲究。有摄影类型学的样式，很静态、很有构图的这样的一个画面。当时还是有一点艺术形式上的追求

林鑫：对，完全是艺术家心态。在绘画上面很难突破，想找另外一个口突破出去，因为刚好是有这个契机，就试图突破一下。原来拍过照片，因为我在单位就拍照片，但摄像机没摸过的，当时也是借人家设备，也因为这个事，后来人家背着我用了我素材，闹得不愉快。

后来我的片子全部是我一个人做，就不和人合作，就是你个人的能力有做到啥，因为我没有能力去和人打交道，这样很累，我就自己做。

陈华：每次我看你片子字幕，导演、剪辑、摄影都是林鑫，突然有些感动，真正是一个人的电影，这是纯粹的作者电影，工作量是非常大非常累的。

林鑫：我做片子挣不到钱，没办法给别人付报酬，没法养团队。我也不能剥削别人。只有我老婆帮我，整理文字200多万字，都是她帮我打的。她帮我拎三脚架，她不在就只有我一个人。

我的片子最后都是把我拍病倒结束的，是拼了命的。拍《传道人》的时候，我腰椎间盘突出犯了，我只能像螃蟹一样的那样地走，我坐的他们负责人的车，拍个追思会，坐到山边人家上山了我怎么办？车上不去，自己爬着上山。

最后我老婆警告我，她说腰椎间盘突出犯了会突然完全不能动的，我说我没选择，上吧，我拿不动相机，她帮我拿着，然后我就完全像螃蟹一样这样子晃着往上上，就这样拍完，最后他们教会人感动极了，他说还有人这样干事，他们以为他们基督徒为上帝可以这样，还有人为了拍片这样子的，但我就觉得你既然选择了这样的路就走下去，上帝也会成全我，他不让我瘫掉的，上帝可能就不允许这样做。

拍片改变我的生命，别人说你看你钱也没有，什么都没有，我说我已经得着了——它彻底改变了我的生命。我生命变得那么丰厚了，我还需要贪婪吗？我已经得着了。我是我的纪录片的最大受益人，它完全改变了我。你从一个自负的所谓的艺术家。变成了一个非常谦卑的生活记录者。你要再说我是艺术家，我感觉是骂我对吧。

拍陈炉时候，我觉得我是一个旅游者的眼光，和那个地方挺隔的，我只去过几次，几乎和那里没有太大的关联，我也不是很熟悉那里的人，你看一个人一句话说陈炉，其实那很表面，那个时候我就觉得陈炉的整个景色，还是挺古典挺唯美的画面，那时候对摄影的认识都是挺传统的，还是要画面很漂亮。

但是我在山上就有个镜头在我脑海里了。我是个矿工的儿子，我应该拍煤矿，全部是黑白片，全部黑白片里只有一个彩色的镜头，白云在蓝天的尽头，我就觉得我的构思挺牛逼吧。然后真正当你拍下来发现，那一个镜头也是多余的，是你艺术家装逼，那煤矿的东西容不下这样的唯美。生活已经根本容不下这样一个蓝天白云的镜头，煤矿的那种质感，它那种气息，它那50年生命的那种重力、压力，这样的镜头是多余的。

那么我臣服于生活的逻辑。你臣服于生活的逻辑，你只能尽可能中立地将生活生活转化为影像，任何居高临下的审视和武断，都会使你拍摄下来的影像显得可疑。这些东西都是我拍摄中的感悟，不是什么理论先行的操作，完全在拍摄中一点一点去成长体会的。

陈华：《陈炉》是一个出发点，《三里洞》是你第一部正式的长片处女作，怎么开始想到要拍摄《三里洞》的？

林鑫：黄文海导演和我聊的时候，他把《陈炉》都忽略掉，他说，你的第一部作品应该是《三里洞》，最好的也是《三里洞》。他非常斩钉截铁地这样说。

陈炉只拍了8天，用了一个月时间，每个双休日去拍，在山上的时候，在拍那些唯美画面的时候，《三里洞》一直在心中涌动。后来在我朋友的帮助下，我有了摄像机以后，毫不犹豫的就去拍了。

2005年3月《陈炉》参加了云之南影展，给我带来更多的是精神上的鼓励，让你觉得你有家，你不是孤独的一个人，在全国有很多和你一样的人，那次展映在精神上的激励蛮强的。

《三里洞》本来就构思好了，回来后立马就拍，拍得也很快，就两三个月。因为它完全是以口述为主，春天3月份回来，5月份就拍完了。我爸爸去世那么早，当时我年轻得很，20多的你拼命往前走的时候，你不可能回望，当你也当了爸爸，你也有了孩子的时候，当你想了解你父亲的时候，他已经不在很久了。这个时候挺内疚的。对父母亲我是挺亏欠的，没办法面对，也没办法去谈这些事的。所以我觉得这也是自我的救赎，我就觉得应该给我的父辈拍个片子。我是个矿工的儿子，我不去就没人去了，没有人知道他们的存在。

2005年我再一次回到煤矿，回到三里洞煤矿，去寻找他的工友们，当年都是和我爸一块来的，然后遇到一两个，他们告诉我谁在哪住谁在哪住，我再一家一家去找，318个人，后来在三里洞矿的都不到20个人，没剩下几个人。

有的是找到了，有的是没找到。找到了就采访。到后来特别是也采访到像童仇那样完全另类的人。其实在后来的采访中也有提到他们的苦难，像普罗米修斯的悲剧。后来我

就觉得那种所谓的悲剧印象，是你远距离观察的结果，事实上他们在这的命运是一种承受，因为你也要生存，你不得不承受。没有什么深仇大恨，说一个死人如同说一杯水，他们很淡定，很简单地生活，选择了这样命运也没有什么可抱怨的，他们很少有义愤填膺的，可能岁数也到这了。片子做到后面是流泪做下来的。

在云之南放的时候，我第一回在大屏幕上自己做观众，那段视频后来做到我《河床》里了，我第一次那么失声痛哭，从来没有过的，那么大把年龄了，那么多人坐那看，然后完全失控，影片把我击中了，你从来都没想到这样的东西它和你的生命那么有关联。

在北京宋庄，张献民他们给《三里洞》一个最高奖——独立精神奖，这可能也是我从事艺术第一次得到褒奖，得到肯定。07年我47岁，都快50了。从20多岁努力经历过了那么漫长迂回的航程，从一个领域跨到一个完全不相干的领域。

大家有些抨击也非常强烈，技术不完美的指责也非常多，别人就问我，你在镜头过到头了还拐回来是什么意思，我说是拍的不够长。问你是不是故意的，我就说了其实是我技术上不会，真的是不会。后来会了，当然技术的完善是必然的，你技术肯定会慢慢成长的，但绝不能以阉割生命的激情为代价。

但是《三里洞》那种粗砺的影像和题材是匹配的。你说你拍个高校的老师啥的要画面精致，那没问题，都很斯文有范儿的，他完全和他的气质匹配。煤矿矿工，你把它打上聚光灯，凤凰卫视来，我领着他们去采访，打上灯光一弄都红光满面，都快成李玉和了，那么样板戏，还是矿工吗？

他们的房子里特别的灰暗，太黑了，拉一个灯还是那么暗。那种面色的苍白，那种虚弱，那个和它的本质是匹配的，你的影像风格一定和你的生活 and 这些人物是匹配的，你脱离了这种生活真实的所谓的技术性的完美，纯粹是扯淡，对不对？那玩意和它完全不相关，它就是不准确的。我看有些拍摄的那种影像语言是很好的，但不太匹配。

影像的粗糙对于这样一部题材来说，不完全是缺点。就像我拍《寇德卡》的入侵，完全是粗砺的，你要支个三脚架稳稳拍了，完全是不准的，所以我们还得臣服于生活的逻辑。它的本质是什么样，生活，它本来的面目，我们还是在尽可能忠实的去转换。《三里洞》这个片子可能就是在这个时候给我带来思考。

《三里洞》拍完了，同样是这些观众纳闷，林鑫怎么变成这样了？他看不懂，然后我就不明白了——我认为我的《三里洞》比《陈炉》总体来说好太多了。

我想做一个矿工肖像系列，我让他们每个人都是完整的，我一个一个地罗列，真的是不简洁。

重复、重复，它里头有着大量的重复，比如从上海怎么来，每个人都在讲，实际上我剪辑的时候已经非常注意到不要重复了，剪人物的讲述是错开的，每个人讲的是不同的侧面。比如说先讲戚国其，这几个人一块回忆，第一个死亡的人就是他。

曹恺说，诗人岛子把《三里洞》的叙事方法命名为“四福音书叙事模式”，你看好的理论家就是厉害，他本身是个文化基督徒，四福音书都是在讲耶稣的死，就是从不同角度，所以他用词挺准的。

这个事儿一个人讲是个案，不同的人分头都在讲这个事儿，从法律上来说，就是确证，可以作为证据，说明这个事儿是真实发生的，是没法否定的。

所以说这个东西它就具有见证历史的能力，你算老几？有什么资格在这说三道四？你没资格的，这是两代人完成了这个影像记录。老一代用他50年的生命史，然后加上矿工之子的记录。你伟大吗？你是导演，你牛逼吗？没有这些拍摄对象你在空地方牛逼是吗？生活本身是博大的，他给予了我们。我们谦卑地俯下身去记录下来。

这种力量超越了艺术作品，超越了纪录片，超越了电影的概念，我从来没有把它当电影做的，一开始就没有。后来所有的国际电影节不要，我也很坦然，因为我只面对我的父辈，我觉得得用影像的方式将他们的生命保存下来。

《三里洞》是我的第一部长片，我到现在都不能看，每次在展映现场看都会泪流满面。

我发出了我自己的声音，那是我的主观镜头看到的烟火

陈华：为什么第二部长片拍摄了你的高中同学们？

林鑫：拍完《三里洞》之后，再拍他们的下一代——我和我的同学们，就是顺理成章的事情。

因为我平常上班，只能利用周末去拍。一开始恐怕拍成同学们的星期天，后来发现没有一个人在那歇着，每一个人都精彩纷呈。生活啊，它远远不是你坐在房间里能想象的。你坐在屋里想的和生活完全不一样。

我们生活在老城区，被称为10里长街，只有一条主马路，另外修了一条副马路，是一个没有十字路口的城市，也被认为是卫星上看不到的城市。只有一个丁字路口的城市，这么大点地方，我和大部分同学却在30年中竟没有见过一面。

大家都为了生存，都奔波中，很难遇见。其实我们银行就在街上，我上下班就是在马路边走的，在最繁华段走过的。但是大部分人是没碰到过的。

拍矿工的第二代，那就拍我和我的同学，基本上选和我在一个班呆过的。因为我们高七八级，从小学开始，班级就不停地在调整在打散，所以说大部分年级的人都是认识的，我也忘了谁和谁是一班的。

你像我和刘全安——就是第一个人物，我们俩是发小。我们俩是邻居，在一块长大的，我们又在一块玩，到最后我们成为精神的那种同路人。在一块这么多年，到后来我找出毕业照发现，俺们俩照合影竟然还挨着。我忘掉了。

我们聚会是年级聚会，因为说老实话，到底换了几个班我是记不住的。最后他们说你是老5班的，我说是吗？我不知道。因为我后来发现那些人我全都认识，他们把我拉到群里头，所有人我都知道，长成啥样我全部都认识，但他们毕业照没有我的，我二三年级就换班了。

我拍和我同班过的。这样你还是有个进入的契机，我还是希望找和我生命有关联的人，拍《三里洞》工友们是我父亲这一代人，既然写的是同学，不能拍校友，就拍同学。好，我就去找。在找的过程中实际上也是和三里洞一样，这些人依然是找不到的。

那么先拍谁？我有的同学在做生意的，他们在马路边好找。你看我第一个拍的作家，那个人是开影楼的，第二个在卖奶茶，先拍他们。我和作家哥们关系特别好，我说先拿你开刀，第一个先试验。

但是我当时拍的特别绝望，他的事我什么都知道，他的婚姻，他那种波澜壮阔的恋爱史，那些乱七八糟的事儿，他的生活跟他的小说一样，但是他完全没讲。

我跟拍了一整天，他的一天，然后晚上去他家，他的宝宝要睡觉，他老婆陪着睡觉，虽然在另外一个房子就隔了一堵墙，也不敢大声说话，就把门关着，他完全坐在那里处于一种失语状，曾经口若悬河的人完全变掉，变成另外一个人，那是他生存压力最大的时候，就像他讲，他不跟别人谈文学，别人从来都不知道他是搞过写作，书从来没出版过。

他是野心非常大一个人。他认为中国没有当代思想家，他准备做，而且当代的小说他根本是不屑一顾的，他的长篇小说《阉人之歌》讲的是中国的知识分子精神被阉割史，他也非常的诚实，他后来有好多文学构思都没实现。他一直熬到40岁才结婚，完全独自的，她妈养活他，其实也很不容易，但结了婚，生了孩子总不能让你姐姐帮你，很艰难地去卖鞋，摆摊，发明专利，然后就一步步最后去做影楼，儿童影楼，这是他最艰难的时候。也是压力最大的时候，也挺悲壮。

他对他作品依然自负，认为现在没有一部作品能和他PK的，他的《阉人之歌》是他用心最力的一部作品，写了大概有10年，他另外一部作品，因为生存压力没有机会再写了，他认为也不次于第一部，但没有机会再写了。就像一个想攀登珠峰的人，爬到8千米却被雪崩埋葬了。我和他又是这么多年的朋友，他大年除夕时候，都是在我那度过的。我们晚上就坐客厅，在黑暗中有时弄个电炉子，我们就能聊一夜不睡。

我那时候的绘画还是狭隘，他视野比我宽得多的，我从他那还得到了很多东西。买书他比我买的猛的多，我那时收入也低。

他和他妻子的结婚也是有各种各样的压力，爱人很年轻，她比他小14岁。也经历了复杂曲折的过程，但是我在拍他，它竟然都没有讲，本来是特别有戏剧性故事性，然后我有点失望，就拍完走了。去拍第二个拍第三个。

想登珠峰的人他登了8千米被埋葬了，我在这个时候进入的。我后来明白我拍的他是准确的，我拍摄到他在特定的时候，他精神压力最大的时候，几乎失语状，艰难地向商人转变的过程，各种痛苦挣扎，各方面痛苦，他要再夸夸其谈他的文学理想也不现实，他已经被挤压到这种状况了。

他原来是给我讲过文学，原来不是现在。它已经成功转型成了一个商人，而且做得很好。我说我现在重拍还能拍到当年的你吗？最困难的时候把一双皮鞋都想卖掉。因为我拍到了他最挣扎的那一段，到后来他有钱了，又买了几套房子，过得很好，老板一样，然后跟我说你需要钱吭声，他还说商人是对世界上贡献最大的，我默默笑笑，他成功地转型了，给他的生活带来了改变，祝福他。

当时我们聚会的时候，他说他有写日记的习惯，我们聚会每个人的海阔天空的谈论，他说我记下来了，说真正我们到最后谁能坚持走呢？他说我们当中不会剩下两个人，我在想大家都那么样勤奋努力，会把谁刷掉？当我多年以后告诉他这一句话的时候，他已

经忘掉了，我们没有一个人走在原路上，都会被生活和命运所改变，脚踏实地，为生存奔波。我也不再画画，只是拍纪录片。这是我的第一个人物。

第二个董发义，他儿子的名字是我起的，那么可爱的一个孩子，在影片中他在西安美院读书，他不想交学费，最后不要毕业证了，家长为你上大学那么艰难的去挣钱，想做一个投资又被骗，那么样地挣扎。

孩子是一个孝顺的儿子，和我儿子是同龄人，毕业以后就到兰州去了，因为他爸爸身体不好，又回到西安。他一个美院老师的儿子和他是同学，向铜川送货，送完货晚上深更半夜带着他，说你没来过铜川，带着你转一转，然后晚上他俩喝点酒，一起转，就转到三里洞。一个拐弯，速度太快了，摩托车飞起来打到电线杆上。两个人都没了。那是他25岁的生日。

我儿子结婚我没通知他的，没敢打电话。但他妹妹和我媳妇是同学，还是知道的。还是来了，最后走的时候，我握他的手，他满眼泪水，我没办法再面对他，他没有未来，这是中国失独家庭所必须面对的事情。

他们夫妇两口子那么样艰难的卖奶茶，收入那么少。我那天晚上没有走，我和同学睡在顶上，他老婆睡在底下，底下一个床上面搭一个棚，在那儿过日子。

那么艰难地把儿子培养起来，那么优秀，最后孩子没了。《同学》拍到的是他们生命中还满怀着希望，儿子读大学了，他们在盼望着，很快就渡过难关了，他把儿子供出来就好了。片子没有拍到后面，后面会更加绝望。

这都是我们当时画会的成员，我后来《三里洞》书里头都写进去了。没有写进去的是我另外一个哥们。

他在西安美院读书时候，勾引了一个挺漂亮的西安女孩，来到这儿跟着他，单位开不下工资，生了个双胞胎，也没人管。后来整天饭都吃不到，都是饿的，老婆坚决要走。我们撵到火车站去做工作，她说她没办法，经常是一天吃不上一顿饭，没办法再坚持下去了。她要离开这儿，我们怎么样说她也无动于衷，他丈夫说她红杏出墙，可不管怎么的，他还是希望能挽回家庭，毕竟有个龙凤胎，我们做工作也没起任何的作用。

后来过了很多年了，这个朋友后来也离开了，到金矿成矿老板，他在卖黄金，写作朋友刘全安也帮他去倒，无意中在西安的北门天桥看见下面过去一个女的，是她。

尽管离婚，他还是很难忘，毕竟初恋，情感那么深。刘全安说我帮你去找她，他就找到她姐姐家，人家就说我这个朋友把她一辈子害惨了，她在给别人看摊，找了个穷的过不下去，找一个有钱的，后来老公又被关起来了，现在身体又不好，他让刘全安给她拿了1万块钱，她说她从来没有见过这么多的钱，他还嘱咐她要好好的，别再打工了，自己开个店干吧。也等于是帮她一下，还当年的债。

他也很有钱，像我们在一块吃饭永远是他请客，人家是土豪，他有钱，让我们花钱他就没面子了。所以说基本上他请客的，他生意做得也很大。

还曾经对我说，你的画我帮你去运作，我说算了，你好好做你的。别人都很羡慕他，我就说你不知道他背后经历了什么，用他的经历来换你的，你不愿意换的，你根本都不知道他的生命中经历了什么。后来很久也不联系，偶尔说你在做什么，我说在做我老师的纪录片，他说陈老师？我说是的，他说拍完让我看看，我说可以。

一个人叫淡茶加我微信。我不知道是谁，但我断定是他，别人都不知道我这么多事，只有这个名字加我，加了以后，也没有说是谁，但我知道没有别人，只有他。很久没他的信息，他微信在那我一直留着没有删掉。

后来一个朋友，《沉默的风景》中的中年男主人公告诉我，他说你知道不知道？知道不知道他的事？我说不知道咋了。他说陕西都市快报都播了。西安太白路那个22楼，用煤气罐爆炸没炸死，煤气罐崩下去把一个车砸坏了，他坐在窗台上犹豫了好几分钟，就跳下去了。三角债拖欠他们担保，连环担保，他最后没钱还，人家到他家看着他老婆，让他去找钱，他走投无路。其实他和他老婆已经离婚了，他是到他女友那房子里跳下去的……我们这一代人都开始慢慢的退场了。

我拍同学的时候，800多人已经有一个班的人报销掉了，都开始了退场。但他的退场那么激烈，那么样壮烈，我无法面对。我在微信中偶尔看到他……其实我们当时还聊了几句，我始终不忍心删掉。去年我就觉得这就都过去了，已经是不存在了，算了。把他的微信号删掉了。事实上我那个书里头我依然不忍心写进去。曾经有个那么美好的恋爱故事，最后的收尾是那样的惨烈。

我们这代人的命运，1978年高中毕业到2008年我拍摄，也是改革开放的30年，和改革开放是同步的。我们在学校都坐在一个班里头时候没法想象，30年后每个人的命运落差非常大。

有些完全是撞到的。那次撞到个同学看看我，我不敢吭，完全不认识的苍老的面容。最后别人说她和你在—排住的，后来一想到我们的公房在—排住的女同学就两三个，我根据她脸型想了下，我说你姓高，她说你想起来了，我没想起来，我只是化解了我自己的尴尬——连同学都不认识了。

后来过了好几天，晚上我才想起他，我们同班时候她那么清秀的女孩，完全变得面目全非，就是片子里头卖卫生纸那一个，甚至在我拍摄的时候，从远处走过来一个人，是我们班主任，我还打招呼给他介绍，说这是我们同学，老师看了看也没说啥，后来她说，有时候卖卫生纸的时候会看到老师，就笑一笑，也不说话，可能觉得他培养出这样的学生，也不好意思了，是很落魄的生活，天天卖卫生纸，辛苦得一塌糊涂。

每个人有每个人命运的轨迹，拍到最后一个人物，清洁工的时候，我打个出租车，凌晨3点打到矿上，到山脚下，她在山上住。出租车不愿意上，有路司机也不愿意上，说啥都不上，你给多少钱都不行。我们就爬上去，然后从她屋里出来，这一路跟着拍，全部是黑夜，在黑夜中走了半个多小时，马路上全是黑暗的，然后就一辆车过来，灯光打着她的背影，车过去她又湮没在黑暗中。这个镜头我用到了同学的片尾。

参加展映有个日本摄影师评委极力推这部片子，他说这是一部关于生存本质的电影，说西方也有人试图这样的做，但都达不到《同学》这部影片的说服力。他说这是一个即将登上人生顶峰的作者在山顶与同龄人相遇，并眺望危机四伏的人生下坡路时的感慨。

我当时听了很震惊，赶快去查评委的简历，他已经60多岁了，他有这样的感慨，我还没到他那个人年龄，现在我就体会到他的话了，他认为最后镜头美轮美奂，体现了我对同学的深深的一种爱，那种镜头都不是我给的。那时候就不能想光太暗了，是不是能安排个车给我打个灯，生活就是那样的给了你。

还有一些过得很好的同学特别有钱，生活没意思，天天打牌天天输钱，她输那么多钱，和丈夫说，要是我不输钱不是显得你没本事吗。就是天天打牌，特别地无聊。

实际上反而是那些我刚讲到卑微生活的人，对生活满足感特强，怀着希望。那么什么是幸福呢？这有房有车就幸福吗？它把你惯常认为的那些东西都颠覆了。那天拍清洁工的时候，我爱人直接就冻感冒了。因为我拿的机子在拍清洁工扫地，冬天特别冷，刚过完年不久，我爱人回来说以后再也不敢随便往地下扔东西了。你扔一下，人家就要弯一下腰。我后来很久走到街上，不管坐车走到哪，我只要扭头看到一个女清洁工就会想到我这个同学。

人都在戴着面具生活，你不得不这样生活，不然没办法。很感谢他们把他们内心柔软的一面，向我的镜头展开，让我们记录下这些人，在他们的日常之下他们的内心也有的那么丰富的跌宕，这可能就是这影片的力量，纪录片的力量。

这两年的后期剪辑，我每天每时每刻全部在他们的生活中，他们的生活压垮了我的生活，成为我生命的全部，成为我生活的支撑，和信仰差不多。每一部片子拍完了，突然就会陷入一种真空状态，人状态就不对了，完全是失重状，然后直到你又一次拼命的投入下一部影片，觉得你的生活才真实起来，才正常起来。

这些东西已经成为我生命中没办法分割的一部分，成为我生命的支撑。说到信仰也不为过。20多个人，拍了260多盘带子，这个量一下比三里洞就多了很多了，这20多个人全部用在片子里了，有的短一些，有的长一些而已。

陈华：你们每个人都跟拍了一天是吧？

林鑫：跟拍随机的一天，是随机跟的。没有去专门设计什么。然后我就觉得这种采访口述，是他30年自己生命的回顾，而随机拍摄的一天就是当下生活的切片。

在拍摄的过程中，每个人会给我提供另几个同学的电话，你打电话经常是打一个打不通，打两个打不通，打三个就打通了。你就采访第三个，采访了第三个，他又给你另几个电话。就完全是滚雪球效应，假如说你第一个打通了，可能你的拍摄路径会完全改变，不同的同学形成不同的命运。

四季，拍了四个季度，从夏季拍到冬天，它就是顺着这个季节走的。这些人物的顺序也是不能调的，因为啥？因为刚开始拍摄是初夏，人穿着短袖，后来是长袖、穿毛衣、穿棉袄，一直拍到冬天，2008年最大的那一场雪，生活给你的那么一场大雪。

然后我竟然发现这些人物的顺序，形成了一个由小起伏到高点的那种节奏，人物之间的情绪的节奏，像黄金分割的戏剧率一样，高潮在结束略微靠前一点点。我觉得生活本身有它自己的节奏和韵律，你也没办法去调顺序。你调整顺序，季节都不对了。所以说这样蛮好的，蛮准确，到最后你看到最后一个人物清洁工，刚好她的长镜头就用在片尾，也蛮好的。

陈华：有的同学你会多跟几天吗？

林鑫：没有，所有人就一天。因为我就觉得这调查采样就应该随机，就是切片，就一天跟就完了。基本上都是完整的，从早跟到晚，一大早去跟着到天黑，深更半夜。

陈华：不关机吗？

林鑫：很少关。基本上我长期开着，要不也拍不了那么多带子，因为纪录片你不知道会发生啥，根本不知道。你没办法预断，你不知道生活在发生什么。所以我一般都是跟很长时间不关机，偶然性太多了，生活的戏剧时刻在发生着，你也不能导演它。所以说为啥背影多了，我有时候撵不上他，我只能拍背影，我不能说你停下等等，等我走到你前面拍个正面，我不能那样说的。

陈华：有个特点，从《陈炉》到《三里洞》到《同学》，你的摄影技术上呈现出来一种越来越“粗糙”的趋势。然而我非常欣赏《同学》的粗糙。

林鑫：晃得一塌糊涂了，那些都不管。曝光这种缺陷也不管，你没办法。我那个《同学》完全是用的是全自动档，为啥景别大？我放在最广角端，它基本上全是清晰的。手动调焦不可能。你采访这个好我调好，你再跑了我跟出来怎么办？像我在大巴上拍，我都举不动手，一天拎机器酸的一塌糊涂，我没办法把握，也来不及调整，我怕跑焦厉害，那么我就放在全自动，放在广角端。

我不换镜头，转到广角就完了。我就觉得刻意了是伤气的，对，它浑然一体的气，必须要保留那种血脉相连、回肠荡气、一气呵成的感觉。你来回折腾？你精心地算计？你又不是剧情片。

纪录片它有它内在的逻辑，有时候他们说技术瑕疵，我说没有什么技术是纪录片必须具备的，在技术之上再来谈纪录片，你剧情片把它主人突出了，怎么虚焦什么的，我说纪录片那些东西你都不要给我谈，纪录片，从生活转化为影像，看你的准确度和深度，我认为是考量纪录片和对纪录片的一个判断，你的镜头是否胡乱歪斜这仅仅是肤浅表面，重要的是你是否准确地将生活转化为影像。

很重要一点：拒绝花招。

所以我的东西基本上是质朴的，没有什么多余的修辞，《同学》就最后几个行走的镜头，算修辞镜头，所有的同学都行走在他自己的路上，生活在继续，大家都还是同学，同框一下，是不是？不然话他们都没有相交，甚至在清洁工扫路的时候，后面有辆车停下来，江湖上的二哥从后面下车，从她身边走过，在一个画面中出现，他两个人并没有相交，我是拍摄者我都没看到，我老婆发现了，说长有刚刚从那过去的，我说是不是，等我回来看素材，真的是他在画面中，同学他们在电影中相遇了，但彼此并没有看见。生活它总是这样子。

陈华：这个是对的，其实按说你原来搞美术搞这么多年。画面稍微追求一下，所谓学院派的“讲究”，绝对没问题，可以做得非常工整漂亮，从《陈炉》就能看出来，想追求“美”，毫不费力。

林鑫：是的，我后来拒绝。从《三里洞》就开始拒绝的。拍完《陈炉》以后，我有个自觉的转变，从《三里洞》就开始改变，到《同学》，我完全是不考虑那些东西，毅然臣服于生活的逻辑。本来我是拿着摄像机跟着我的同学，我和他们是一起的，我走在我同学的身边，就像在生活中一样，我们在一块聊天，我走到他们生活旁边。

陈华：你的“铜川地方志”的概念是从什么时候开始形成的？

林鑫：刚开始没有的。后来慢慢形成的，《同学》拍完以后，接下来拍《瓦斯》——这部片子构思还早。当时瓦斯发生的现场，我就有拍的愿望，但那个时候《三里洞》还没拍。当时我就觉得要拍三部曲，我不知道叫啥名字。

“生存三部曲”是后来命名的。当时我想拍的三部曲框架在我脑海中形成了，陈家山矿难发生时我想拍，但是觉得我没办法去拍，那次矿难整个的现场是非常轰动的，温家宝总理也去了，新闻效应非常大，那时也很难去。就觉得应该等一等，也没想拍新闻，他们喜欢拍的“现场”对我来说也不重要，再则你去了也拍不到。有的电视台拍到的素材，都被保卫科的车追回去收掉了。

矿难是一个事件吧，我更想关注的是煤矿的生态，我等了5年，《三里洞》拍完，《同学》拍完，我想这个时间也很长，大家慢慢的淡忘了。然后我才进去，但还是拍的很艰难。一般没人敢接受你采访。你就看路上的人，你一问他们有的不敢说。

陈华：在拍摄《瓦斯》过程中你受到了哪些阻力？怎么克服？

林鑫：想登珠峰需要向导，没有那些人你是不可能的。陈家山我没有去过，在三里洞煤矿我是矿工的儿子，可到一个陌生的地方你就没有说服力了，他们不认识你。也是经历了种种困难才拍成。

矿难为什么一直不断，这到底是怎么回事？我提供了这个文本，我想假如国家发改委看到这片，你们在安全等各方面会不会采取些措施？这行业为什么如此高危？

《瓦斯》也拍得很痛苦，那个东西确实很艰难，有很多东西你真正是进去才知道，那些矿工的生活，让人觉得没法形容。这个题材比较敏感，老给我带来麻烦。主要的麻烦就是这个。没办法，人还要继续生活。你面对的是个坚硬的现实，我们都很明白现实的坚硬，我们必须面对。

《瓦斯》完全是针对现实的。后来有一个线上放映交流，只有7位观众，你知道最后发生了啥？只有7位观众，说了几句话就没人说了。在沉默当中，突然有个人说话了，他说我就是那场矿难中死去矿工的儿子，他说他知道当时在成都放，他知道得晚了过期了，西安放映他想去看，被叫停了。后来终于到这个地方说能看，要科学上网，他最终也搞不定，只看了三分钟片头，安全生产的倒影在水里的片头——大部分人是不会注意到的，是一个水中的倒影，上面打着安全生产几个字在水中倒过来。他就在讲他怎么样想看这部片子，费了多大的劲，在矿上生活的状况，然后我就说你们去帮他，你们去帮他帮他把这部片子看完，仅仅为了这样的一个关注，这个片子也是值得的。你做这样一种传递，给他们以安慰。

在西安放的时候公众号有好多网友留言，非常感谢。那次放映页面，浏览量下午3点多才300多人，但是很快可能上万了，后来放映就停电了，没放成。之后有关部门就找我了。

陈华：《瓦斯》给我印象最深刻的就是结尾，灿烂的烟花。

林鑫：当时广场上在放烟花，它是铜川建市75周年庆典，人都是拦着的，不让往跟前去，然后我就从树林里头钻过去，钻到那广场正中间。这个烟花的镜头拍在《瓦斯》之前。当时我突然就意识到了，拿了摄像机，我要去看一看，然后我就钻到了正中间，这些烟花放起来我刚好是在正中间，镜头全推上去给特写。我想到了瓦斯，我当时就决定这个

是我的片尾，给它足够的长度，见到瓦斯爆炸的人都死掉了，没办法向我们描述，这种庆典的烟花是《瓦斯》里头的唯一的一个主观镜头，那就是瓦斯，那种闪瞎你眼睛的那种火光。

镜头持续了那么长时间，曾有人说两分钟就够了。我就要那个时间，那是心理时间，令人崩溃的时间，我必须给够它时间。前面几乎是闷的。你看到前面采访几乎全部在一个封闭空间里头，他本身讲的是压抑的，他的镜头语言也是压抑，完全的封闭空间，直到最后一个大景拉开，陈家山整个的风景，这个时候人还是需要透一下气，太压抑了。

需要一个整个空间的镜头来介绍整体的环境，然后有一个人去坟地，他去给他哥们去上坟，然后又接到街头的采访，陈家山矿人记忆犹新，或者是不敢面对镜头，西安你在火车站拍大部分人不知道，一个人说，这瓦斯太多了的，这个那个我都记不起是哪一个是了。当时就是矿难太多……在一个非常质朴的一部影片中结尾，我发出了我自己的声音，那是我的主观镜头看到的烟火。

陈华：如何进行采访？你的采访非常厉害

林鑫：我的方法非常简单，我也分享给别人，谁问我都告诉他们，可不一定别人愿意采用——我从来不问关键性问题，关键性问题是不能问的。比如说在《瓦斯》当中矿难是不能问的，你问别人会很敏感，我总是从你生活讲起，我一般都是从你童年讲起，《瓦斯》就从你什么时候来矿的给我讲，但有些也会讲很早的时候，他们怎么来矿了？十几岁怎么来，我都是让他从很小的时候讲，因为我有足够的耐心，你的生命旅程会抵达到这一站，你没办法跳过去。

这也是为什么我所有的片子会留下那么多文本，每一个人物，他都有他一生的传记，他自己的自传，这也是我为啥拼命要把这些文本都整理出来，它和影片是互文的。我没有仅仅为这个片子做这个片子，再一个我还是想知道每个生命的故事，每个人生命的旅程是怎样的，它有个前因后果，一个人物他就是一个采样，没有那么急功近利，我不像电视台他会打断你的话。

当时凤凰卫视来的时候，我就想说，你们拍和我拍的方法完全是相反的，人家说话我从来不插嘴，我是听着的。等他说，我都在等，我都不吭声。他不说话我也不吭声。两个人沉默会尴尬的，他一会就得说。有时候实在没得说，我提一个词，问一个话题，我一般是不吭声的。凤凰卫视说我们是电视台我们是栏目，我们一个礼拜要播一个节目，不像我两年做一部，人家一个礼拜播一个节目，咋可能像我，所以他们完全是工业化制作。

那和我这种一个人的影像制作方式是完全不一样的。因为我不考虑成本的，因为我时间成本生命成本都不算的，我完全一个人，我愿意去做这样一个事，把我自己生命都搁进去，觉得对社会还有点用。觉得它要是做下来，毕竟是这个时代生活的记录，我们普通人生活的记录，所以说自己也愿意去投入，也尽可能想把它做好。

最初摄像机都没摸过，但你总不能永远不会吧，总得要学习，进步是必然的，这些对技术熟练掌握是必然的，但绝不以阉割生命的激情为代价。对待影片，我拍摄了大量的素材，我把困难留给我自己，主人公随便讲我是不吭声的，讲了那么多，你后期整理就非常的痛苦，工作量太大了，这个时候就不得不剥削我老婆成为我的志愿者，我们两个人都是义工，200多万字大部分是她打的。

最早40岁能打字，我一天能打28个字，或者打一首七绝的时候，我都惊呆了，我还能打字，一天都能打28个字，但后来我一天能打1万多字，听着影像能打1万多字，《三里洞》出版了，还有些没出版的，这些都会留下来。

陈华：铜川三部曲构成了一个完整的历史叙述，而10年到13年你拍《传道人》，它有一个转变，就是告别了这样的一个历史叙述，转换到了现实空间，小城铜川的精神空间，精神与信仰的世界，为什么会如此选择？

林鑫：实际上我的拍摄基本都是被动的，都不是主动的，就是说在拍同学的时候，我爱人她那时候成了基督徒，有一次拍摄就落空了，没联系到人，礼拜天有空，她就说我们在过圣诞节，你帮我们拍一下。

第一次去教会，完全没想到，特别共产主义的场景。用大锅煮面片，铁管子搭起来红蓝相间的塑料棚子。底下坐了满满的人排着队都去舀饭，大家排队打饭的场面非常壮观。给他们拍了个短片。

拍《传道人》还在拍《同学》之后，等了很久。拍完《同学》拍完《瓦斯》，然后再拍这个，我觉得，那是在一个完全社会现实的世俗层面，在现实中挣扎的东西。是不是信仰在当下会变得更加重要？我就去想拍信仰，这已经准备很久了。

事实上我拍他们圣诞节的短片，他们说林老师你不知道，你那个片子传到欧洲，他们在教会的系统里放，然后一看可感恩了，那么大的棚子，那么多人那么多大碗的面片在那放着，在欧洲是不可想象的，欧洲好多教会空空的都没人，教堂都卖掉了，这片子传的很远，这是我后来采访他们知道的。

真正的进入后你还是个局外人，我不是基督徒。登珠峰需要向导，进入这依然需要，我爱人是向导，她是基督徒，这一说是姊妹家的弟兄，就不是外人。我是慕道友，他们一般叫慕道友，虽然不是信徒，对他们很感兴趣，也愿意去和他们交通，他们一般都不像咱们叫对话，他们叫交通，聊天叫交通。

想拍信仰状况，我就选择拍传道人群体，因为我觉得一个是他们口才好能讲，再一个也希望通过这样的群体反映铜川基督教这几十年状况，前后已经4代人了，有80后的，也有那些创始人，朱牧师是最早的创始人。这个片子拍的时间很还很长，抽空就去，反正他们一般都是礼拜天去聚会。

你进入以后发现就不是那么回事，你想象的和现实完全不一样，生活永远比你高，艺术来源于生活，低于生活，怎么能高于生活，不可能的，然后你到那最后会发现三国演义、三角恋爱什么的都存在。他们也和现实生活中人有一样的情感。

有人说你这样拍下去别人会笑话我们基督教的，我说我们是人，上帝是全备的，我们人都是不完全的，我也是想着拍信仰来了，但我进来以后发现不是那么回事，如果只是光拍了大家可信主了，那个是假的，是没有意义的。我说在这个时代的这种基督教现状，他就是这样状况，这个是真的。我记录下真实，我们每个人都是不完善的，都是不全备的。那么即便是跌倒，他会慢慢的再爬起来，只有上帝是全备的。假如我们每个人都是完全的，根本就不需要上帝的存在。所以说我只是记录在当下这个时代、空间，这种信仰的状况。人生命在慢慢成长，后来也慢慢去说服他们接受采访。

有个拍摄对象可以聊，但是坚决不允许我开机，不允许我开机就算了。我就跟他沟通，后来我就准备都放弃了。我就说我好不容易有一个礼拜天，明天我要上班，你讲那么好不让我拍，那我就陪你聊吧。我都没想到聊到一两个小时以后，他说你现在可以开机了，我终于通过他的审查，他选择了信任我，然后一开机聊了8万多字，打下来文本是8万多字，非常厉害。

人进入信仰都是人生走到绝路，人的尽头是上帝的开始，这个曾经在社会街头多次进派出所的小混混，打架、流浪漂泊的一个人，最后成了个基督徒，成了个虔诚的传道人，最后在圣诞节晚会上跳街舞。我每次看到那段视频我都流泪，一个人，他自己如何拯救他的生命？我觉得他都是人，你不管有信仰也好没信仰也好，他都是现实生活中的人，他都会有各式各样的挣扎，每个人有不同的生命旅程，其实我也一直在拍着他们生命的故事，他们怎么样在现实中去走向信仰，他们的现实生活和信仰是怎么样改变了他们的生命，然后他们又会遇到怎么样困境，有一个牧师就曾经都想放弃了，又经历各种的挣扎。我还是一个纪录者，这又是一个群体，纪录的是信仰的群体。

我不会无故放下我手中的摄像机，能走多远谁也不知道

陈华：下一部作品《寇德卡》挺有意思的，感觉在你的序列之外的东西。显得非常地意外

林鑫：这个片子源于我对摄影的热爱，对寇德卡作品的热爱。我很喜欢他的摄影作品，就想买他的摄影集，原版摄影集又非常贵。我在拍纪录片，收入本来也不高，花的钱很多，自己就很惭愧，我老婆买个衣服都舍不得，在那算计过来算计过去，然后我又大手大脚的。仅仅是喜欢摄影，也还是很纠结，但很想也买，就在网上去盯京东打折，我那《混沌》怎么买下来的。是他把名字写错了，没有写寇德卡，然后打折的时候那本书就买了，400-100买下来的。就这样收集了他的主要画册。

那时西安发生了反日时砸自己同胞、砸日本车事件，然后就在网上看了大量的这样的图片，那个受害人现在还在医院里躺着，我们的爱国青年都出狱了，看那么多图片我厌倦了，对这样的图像真的是厌倦，我就不想买《入侵》这本画册了。

这个事情过了以后还是这不死心，我就在网上论坛去找，摄影论坛，终于找到了这本画册的全部电子图片，我都下载下来，就一张一张在看，我忽然发现那些脸是有尊严的，我就觉得这本画册我还是应该买，我买这些画册前前后后花了一年半时间，其实钱也不是太多，我要知道能拍一部纪录片我早就买了。

那时《流放》实在是太贵，买不到。到后来《寇德卡》在北京获奖，给了我奖金，我用那个钱立马买了《流放》的重印版，那会片子拍完，又买下这本画册成为一种完璧。

我当时买回来那些书，一边看一边听音乐，因为我前面也谈到我对肖斯塔科维奇的迷恋，他非常复杂的内心世界，非常深入的那种的表达，还是特触动我的。

他的钢琴三重奏和四重奏老在我这放着，那天画册在翻，音乐又在那放，一瞬间影片在我脑海中完成了，接下来仅仅是制作出来而已，非常主观的一部影片。

在深圳放的时候，有一个导演问策展人，林鑫这部片子是拍什么？他说他拍了他自己看书，他也立马蒙了。拍《三里洞》的导演，拍自己看书？能这么自恋吗？

4个乐章，就是他4部画册成为4个乐章，《吉卜赛人》是他第一部，就是完全在三角架上，镜头是我的眼光，从一个面孔上游过去凝视，去凝视。

我们看摄影是一张一张看的，那么我们用镜头推上去，它完全是局部，就重新构图了，重新用影像动态视觉去凝视一张脸，和你从照片看他的方式完全是不一样的感觉。

从一个人的脸游走到另外一个脸，一张张他的生命、他们的日常生活，他们出生到死亡，然后觉得肖斯塔科维奇钢琴三重奏和四重奏的音乐非常贴切，和这些画面匹配一致，非常吻合。

当时剪辑也是神了，我完全很沉迷状地疯狂地沉醉在当中，剪辑到后面我一度落泪。最后你剪完，觉得那个东西咋剪辑成这样，是不可思议的，因为你要跟音乐配，音乐配乐是不能改的，不能切的，画面可以切，就用画面去跟音乐的节奏，整体都要一致。

《吉普赛人》流浪地生活，用一种游移的眼光去观察他是可以的，一张张脸去游动，到《入侵》完全不一样了。当年肖斯塔科维奇在二战的时候，他带着消防头盔出现在时代周刊封面的时候，那个时候是由于德国入侵苏联吗？其实交响曲在此前，在德国入侵前已经写了，但后来把它誉为反法西斯交响曲，肖斯塔科维奇在《见证》中说，德国的入侵只是给了俄罗斯、给了苏联人民一个悲伤的权利，他自己一直在痛苦中。始终准备背包走，牙膏牙刷都准备好了，他的朋友们在不断地消失，他始终准备好深夜走，往往过了深夜第二天就有朋友消失，他时刻准备着，他的门始终也没有被敲响，真的被逮捕也就算了，他的门一直没被敲响。

他的一生是非常的痛苦的。所以说既然是个反法西斯交响曲，那么我把它用在苏联入侵布拉格，形成一种对位。寇德卡，仿佛那张照片在等着他。他本来是拍吉普赛人的，却在那7天当中达到了他一生中的最顶峰，他生命中的所有的最重要的体验就是在那期间，总有那张照片在等着他，那时候他已经忘记了危险，所有的西方记者在往后撤，他一个人拼命的在往前，他忘记了，而且他拍出了画面，构图那么样经典，完全是经典，构图绝不随意。

我也见过一些西方摄影记者拍到的东西，是新闻照片式的，但寇德卡的东西有一种经典性。像经典油画，它不是那种很一般的东西，这个东西是可以思考的。就像保罗·策兰写《死亡赋格》，他用像旋律一样优美的节奏在写奥斯维辛集中营。

这种感觉也总觉得怪怪的。虽然他用这么样一个完美的构图，那么经典的构图拍入侵，是不是对位，我一直在想这个事儿。但摄影师完全出自直觉，相机放在那快门一按，他的直觉就那么完美。那么我怎样对待他？我用手持摄影机，将照片重新还原为动态的影像，把它变成电影。手持完全是晃动的，《入侵》那种现场节奏你不可能支三角架拍，那个是不准确的。

那么我完全手持着拍，从一个恐惧的脸摇向另外一个脸，不稳定、晃动，我完全把它变成特写，这种镜头的游移是不确定的，然后第七交响曲永动机一样缓慢推进节奏，一步一步地去强化它。我试图通过他照片的局部特写来重新还原那活生生的动态场面。

当时我做这影片的一瞬间，我说，肖斯塔科维奇是为寇德卡而生的，没有人知道，他们通过我而相遇，因为我发现了，我把它放在一起，然后用他第七交响曲配布拉格之春的画面，太讽刺了。这些东西吊诡是不是？

看到那些枪瞄准他们，他们高高地昂起头对着枪口高唱，你看到的是一张张尊严的脸，和我们西安的街头那些同胞砸日本车的嘴脸是不一样。什么是爱国者？什么是真正的爱国呢？

把它动态化，让他们人物都活动起来，去还原布拉格，把静态的影像用手持的摄影的方法让他活过来，向寇德卡致敬，也向肖斯塔科维奇致敬，他们也是见证者。

《流放》采用定格，作为一个过渡，进入冗长的《混沌》，《混沌》它完全是横拉或者是竖摇的，这个时候不要肖斯塔科维奇了，就用我窗户外，深坑里的打桩机在打，他们说你结尾怎么这么长，我说我一年四季在这忍受，你就这几分钟，你不愿意可以离开，那是我的一部主观的纪录片，是我的真实的感受，我需要那个长度，它代表了我的感受。

所以全部是用打桩机工地上的噪音来匹配。这个是新建设。寇德卡那个《混沌》是废墟。新建设最终也会成为废墟。然后这种声音咋咋像拖拉机，就使你镜头的摇和移完全像坐在坦克车上，车上那种晃动和噪音是完全匹配的，是非常准确的。拍到最后我电池没电，他们收工，简直是天意。

拍完了往屋里一放，我说放进抽屉里，放映的时候应该是个春暖花开的季节，因为现在做的你都不知道什么时候有机会放。后来拿去宋庄，选片人还把它选择在竞赛单元里，最后还给了个优秀纪录奖。

后来我去北京当选片人的时候，工作人员告诉我，他们在评审的时候，评委们在争论，就说这个片子必须得拿奖，从来没有人这样的拍过，他完全是个新的东西。

他们说这是实验片，我说我片子一点都不实验，是纪录片。我说我拍摄的是我的观看，我的主观视角，我的主观的视角观察的本身依然是客观实在的一部分。那么这就是一部纪录片，不是一部实验片。

陈华：说说《陈箴咏》吧。我看这个片的时候不知道他是你的老师。这片子也很特别，它是一种“知识分子叙述”。如何看待独立纪录片里的“知识分子的历史叙述”？之前看过关于林昭、关于夹边沟等，胡杰、王兵等人也有许多重要作品，被大时代、被历史变革所摧毁的知识阶层他们值得被记住。这也是你作品中的唯一一部

林鑫：《陈箴咏》是我采访人数最多的，采访了将近40个人，这个片子拍得非常的艰难，因为这时候陈老师已经去世很多年了。当年我跟他学画画，学的时间很短，到后来他回西安一直去看望他，这种关系一直保持到他老两口去世。建立了很深的情感，陈老师和师母把我当成他家庭的一员看待，我去他家不见外的，完全和自己的家一样。他是有恩于我的老师，我知道他有“历史问题”，我从来没问过，直到拍这部片子的时候。我去拍他却已经不在，需要建构一个人物，芦苇拍过一些他生前的素材，我拿来直接用了。

既然做纪录片，就还得采访。陈老师也有患难一生的哥们，但他的哥们在北京已经得癌症住院了，很快不行了。

西安有一些老师的老朋友都在医院，我在车里头等着，买点牛奶提上去给人家约，人家同意拍，只是觉得在医院不好看，等出院回家拍。一个清明节过后，几个约的采访人

物都没了。然后我就觉得我这个片子拍不下了，拍啥呀？你要的历史都没有了，后来人就不知道了，相关的人物都没了。它最重要的一个朋友，他一生最好的哥们也没了，这个片子怎么拍？

后来我拿到档案，当我看到他的那些交代材料，那些口述资料有好多份。我老师我跟了那么多年，才第一次知道他的人生是这样的，我之前根本是不知道的。当我读到那些东西的时候，就觉得我的片子做成了。是那么大的反差。

他49年以前在国民党政府里干过，干了一年多，画一些宣传画，到后来就出了问题。其实他49年前参加革命的，石鲁当时非常器重他，把他弄到西北画报社，成立美协他都是元老，我看档案当时画画他都是主要人物，石鲁、赵望云这两个是元老，他是主力，是骨干。

但后来这个历史问题被提起来了，在国民党干活的历史问题他已经交代过的，没有犯新错误，就留下内部控制使用，是石鲁他们把他保护起来了，就没劳教他。

但是创作就不行了，他后来成了搞理论研究的。长安画派打响的时候，6个画家没有他，他后来就搞理论了。现在人们承认他是第七位画家，应该是有他的，完全被历史把他命运改变了。

他是个非常胆小，谨小慎微的一个人。76年以前快粉碎“四人帮”的时候，石鲁好像有预感，他谁都敢惹，这都是判了死刑的人，没人敢理他了，现行反革命，他去到陈老师那，在他屋里写字画画，可能有一些这样那样的寓意，最后石鲁走了，陈老师立马把石鲁画的全部拿过来，拿笔洗子里的水给全部泡掉了。他说这个东西不能留，那都是很要命的事儿。他很胆小的，石鲁的画他一张都没敢留，他都没石鲁的画。

我跟了几十年的恩师，我对他的生活，在我之前的那么漫长的生活，我完全是不知道的。他的厄运竟然那么吊诡地成了我的幸运。假如他不倒霉的话，我哪能跟到这样的老师。在他去世那么多年以后，我重新去寻找他，做一个纪录片，做一个信史。

我到陈炉，我重新找到当时的人，他说陈箴咏下放到陈炉住的不是别处就是我们家那个房子，房子现在还在好好的。就更正了一些被误传的历史事实。就这么近的历史都已经就很难辨析了，你要是不记录下来，这些事实都没有了。

他是铜川的一个过客，其实他不应该在铜川的，因为命运的这种偶然性把他摔到这里，和我相遇，对我生命带来那么大改变，我去做关于他一生这种非常中规中矩的纪录片，别人会觉得拍的没有力量，可能不如林昭或者其他。他不是英雄，他是非常普通的一个知识分子，被大时代裹挟了的一粒微尘，他是不是画家不重要，他是大时代变革中的知识分子的个案，是一个缩影。我要纪录的是这些，这样它就有了意义。不仅仅是他个人的传记，他是一个个案，是一个时代的缩影。

那么我既然去做，和他的生命发生过关联和接触的人尽可能全部找到。所有的空间地理，他的出生地，他在太原的生活，他在吉县的老家，他后来文革中被贬回到农村，和他相遇的人，他这些地方，他的出生地我都一一去实地去拍摄，前前后后拍了一年。

2014年整整的一年做下来，做到最后他的遗作展举办，整个做下来用了一年的时间。到后面我是剪辑和拍摄同步做的，一边剪，一边拍着，这一边口述的文字整理着。

这个片子拍完在我手里放了6年，他儿子、女儿有些不同看法。因为使用了那份交代材料，他们认为我爸完全不是他说的那样的。我说那个是给组织写的交代材料，是证据，是被迫害的证据。因为后来平反了，他是按老干部离休的，他干了一辈子那个东西，当年把他打成历史反革命是错误的，是纠正了的，那个是没问题的，而且最后是平反了的。

他家人有顾虑，最近整个气候在变左，他们也很担心，只是一个交代材料，把自己写得很坏很不堪，那个是迫害的见证。这是个知识分子的片子，又有了厚度，他经历了那么多迫害，最后依然画出那么充满青春的画。

而且他最后说在农村对我并不完全是坏处。我真正第一次体会到农民，真正的理解农民还是很重要的事。他依然那么阳光，他从来也没给我说过，也没抱怨过。我们遇到点啥，我们还要吐槽要说出来，对不对？他从来没给任何人说，从来都不说。他说，那就是那样的时代，又不是针对我一个人要整我的，所以说他很难得的淡定。

但是当时他神经也不太正常，就被整成那样了。包括我去跟他学画的时候，他要烧画，我说我弄个铁桶帮你烧。他说不用，他的画全部烧掉，他亲自看到了铁桶烧成灰烬，他不让我动的。

已经是七八年以后他回到美协了，我20多岁不到，去看他，他送给我一幅画，检查来检查去，他看了非常久，说你拿走吧。当时不理解，拍完片子才理解。他那个病还是有后遗症的，我和他关系都非常近了，他还是很小心的，很谨小慎微的。他那么大年纪，身体又不好，蹲在那画画，身体老不好老吃药，倒在那睡不着，一直靠安眠药入睡的。就这样。

我总是不定期去西安，总会去看他的。到最后昏迷了，就完全不认识了，后来他去世葬礼、我师母葬礼，我正在北京参加影展，立马坐飞机赶回来的，也觉得这么多年的情感，应该送他们最后的一次。

我和他儿子原来没有啥来往，我总是看我老师和师母，很少见到他，既然不在了，他就觉得这种关系不能散了，总是他主动联系我，总是过一段给我发个微信或者打个电话什么，他就希望上一代结下来这种友谊能接下来，所以当他说让我做片子时，我真的是很尽心很尽力，我觉得我没有办法去回报我老师，这是我唯一能做的。

他女儿劝芦苇来做我工作，让我修改的时候，我说我是纪录片，我没办法编，没办法说谎话。我理解他们，他们的担心我完全理解，我也不好去反驳他们，我保持沉默。

后来我在西安放《三里洞》，芦苇就问我那个片子，我说早做完了，他女儿不同意，他说你把片子发给我再看一遍，我帮你做工作，很感谢他。也非常感谢他女儿，最终认可同意这部片子面世。本来我已经放弃了，他儿子跟我说，等到我们都不在了，后代人就无所谓了。

为我老师做一个片子是我唯一能回馈他的，把他真实的一生记录下来，能不能放映我根本也不在意，我也不想伤害他们家人的情感，他们都不容易，他们经历的都很容易，但最后很感谢他们的家人，芦苇老师也帮着做工作，然后他们最终同意。

之前我曾经答应给他们做个简洁版，我说没办法改，我给你做个删减版，把这些档案全部删掉。删完了看看还是不能用，他一生就是这样子的，没办法把它抹黑涂红，这就是他的真实的一生。他就说你该咋用你咋用吧。多亏都给我记录下来了。

陈老师的弟弟也去世了，他大妹也去世了。我爱人哭得稀里哗啦，她说我们去给大姑买个棉袄，那么苦的一生。儿子丢那么多年终于找回来，儿子又要跟着她孙女到美国去，她86了，一个人逼着她儿子走，她不愿意离开西安，一辈子就为了一口饭太难了。她那么年轻，每天微信什么都会用，把诗歌往里头敲，就真是像某人说的，青春是一种品质，一旦拥有，永不失去，我们什么时候也像大姑这样的活着，经历了一生那么多坎，要活得那么阳光，你完全感觉不到她是一个86岁的老人，我觉得她是我们的楷模。

还是坚持把关于大姑的部分也剪辑到片子里，陈老师爱人不在，他弟妹们的生活也和他的生活一样，是他生活的一部分。所以我忠实的记录下来，等待春暖花开能放映，或者是不放，我们留下来，他会活在我们的心里，活在我们的记忆里，会留下来。

他是一个时代知识分子的个案，他不是林昭式的英雄人物，也没有那么波澜壮阔，他是一个非常普通的普通人，谨小慎微，非常胆小谨慎的一个人，历史也依然把他抛在洪流中，蹉跎一遍。

我觉得他要是一个英雄，就和我没太大关联。英雄是例外，是少数，是极个别，但他是普通人，是我们大众是我们每一个人，我们每一个人被放在这样的时空中，这种环境中一样不能幸免，所以说这可能就是这部片子的意义。

2014年就做了这样两部，两个艺术家的纪录片，摄影家寇德卡、画家陈箴咏。花了一年的时间，这两部片子推迟了我原本的计划，本来我原本计划拍《河床》的，因为陈老师片子说了，我责无旁贷，必须去做，我有义务和责任，为我老师做一个回馈，跟了他一辈子。后来我才突然意识到，他对我的影响是那样深。

在面对困境的时候，我选择随波逐流，逆来顺受，但依然不放弃。他也一样，这些品质本来是我老师的，甚至没有意识到他把它传给我了，直到我现在才突然意识到。

它是一部中规中矩的传记片。没有什么花哨的技巧，全部是实地采访，口述实录，去建构这样一个人物和他的时代，和他周围的亲人们朋友们。这里头拍摄的人物很多慢慢都不在了。然后你留下这样的影像，作为一份见证。我跟他儿子说，假如说我们不拍，你看看这些亲人就都拍不到了。

陈老师是我艺术的领路人，又给我一生那么大影响，现在才明白他的影响远远超出我所想象。作为一个过客，它是存在的。他是铜川的过客，应该列入铜川方志系列。

陈华：如何开始拍摄你和你家人的《河床》的？

林鑫：《三里洞》《同学》拍了一些群像。那么我想竖着去拍其中的一个家庭，我怎样进入？拍谁？拍我的父亲朱永生和他的后人。他们是1955年11月18号从上海坐一列火车支援到大西北，然后50年，他们这一代人大部分留在这里，死在这里。

我反向踏上南下的列车，回到朱永生的故乡，朱永生、吴玉英，我的爸爸妈妈，回到他们的故乡，寻找他们的青少年时代，他们生存的痕迹，他们的空气，寻找和他们相识的人，我甚至找到我爸爸当年在上海学木工的师母，她给我讲的话我听不懂，录完了我问她儿媳妇她讲的啥？她说我们也听不懂。

最后我把视频发给我弟弟，我说你帮忙做翻译，他说是完全上海土话，一般人根本听不懂，很老的话，很少有人懂，得找那些很老的人，我不知道他给我咋翻译过来了，反

正他最后给我翻译成普通话打下来了。我弟弟也在上海生活了很久，考大学留在上海，也等于是很地道的上海人。他17岁就到上海了，大半生都在上海过了。

这种寻找事实上是面临着不同的迁徙。我父母从上海迁徙到西北，他的儿女们又迁徙到南方，我的孩子又迁徙到深圳，这是个不断迁徙的故事。

我为什么要拍这个片子？在我的诗歌里，我当时《噢！——黑色的记忆》就要完成的时候，我把诗发给我弟弟，然后我大妹去了，立马把电话打过来，她说看到诗，马上哭了，我们情感完全是一样的，我们从来都不提，我们在一块我们姊妹特别好，但从来都不提及父母。

我们20多岁时父母没了，当我们还在靠着父母的时候，父母在10个月内相继地离开了，我们内心永远没办法的痛，伤疤不愿意去解开。

我爸是55岁去世的，拍这个片子时候我也55岁，是我父亲去世的年龄，我非常小心，过马路非常小心，我怕出车祸，我一定要活着把这部片子拍完，希望我们弟弟妹妹的内心得以安放，有个交代，我们把这种痛苦不能带到棺材里去，需要得到释放。料峭春寒，到南方穿薄了，冻的一塌糊涂，还有个导演要跟着拍我，我说怎么可能？我都没办法面对，我都不知道怎么去拍他们。

我大妹的婚礼和我母亲的葬礼只隔了一天，我怎么能问出这样的话？我不敢看她，我盯着摄像机的监视屏，我也没问，她给我讲就完了。非常的缓慢，停顿，沉默，非常的漫长。

我的弟弟妹妹知道哥哥是拍纪录片的，我在说拍我的家庭，他们也知道我想拍啥，那么痛苦，那么艰难地讲述，特别难以面对，真的，我很感谢他们对哥哥的信任。那种痛苦，她在讲到她婚礼的时候，当时在什么地方办那种场景是啥？她完全都不记得了。这脑子完全都格式化掉了。真正的痛苦不是哭喊。

我妈妈葬礼的时候，我觉得我是长子，我走在前面我应该哭，但我没眼泪，我那哭是装的，我必须吼叫起来，然后眼泪流着，像演戏一样去演出来，然后回来一个人就不敢呆在屋里。

我母亲整天在梦里谴责我，觉得我不尽孝，我没有告诉她真实的病，我告诉她会压垮她全部求生的愿望，我不告诉她，我承担起所有的责难和苦痛，我对不起妈妈，我一生的负疚、愧疚，我没办法说出来，我不敢一个人呆在屋里，我会躲到外面去，等我爱人回来了我才能回来。我连我爱人也不敢告诉，那是我人生中最软弱的时刻。

去长海医院排队，深夜中我一个人去挂号，黑暗中我觉得没有一个人，只有淡淡的一些影子。到挂号开了，肝胆外科没有号，一个年轻人喊道你救救我吧，我很年轻，护士甩开他的手，人还没有死，一个床位上一个人死了才能腾一个床位。那个时候你感觉到我不是自己，就觉得人的生命怎么会那么轻，那么样微不足道，在黑暗中我完全是麻木的，也感觉不到痛苦，然后在那儿排队，当终于排到队，我妈在那吃不了的米饭，她回到故乡。

当我抽上号的时候，拼命的往回赶，赶快坐上车回去接她，过来的时候床位都被别人占掉了，说肝胆外科的床位那么紧，咋还能允许空半天？后来我找到肝胆外科专家吴孟

超教授，他说我们只是在做研究，没有办法，肝癌没办法攻克，我们只是在做研究，她已经错过了手术期了，黄疸出来了没办法做手术的。

你的所有希望没有了。然后又回到太仓中医院，保守点是在等，她说她会怎么样？谁也不知道，医院也没有办法。我给她讲宇宙总星系，讲很多银河系以外，讲那些很遥远的东西，拉开她的记忆，去淡化她的一种焦虑，她没有说出来，我感到她很明白，她坚决不住院，要回到她的房子里。

她每月寄一点钱，我外公盖房子给她盖了一间，她住在她的新房里，她终于回到了她的故乡，所以说那对我们是非常痛苦的，像我弟弟也讲到，他就在听柴科夫斯基的悲怆，听了无数遍，姊妹们也没办法传递。

我小妹在问我，癌症会遗传吗？我坚定地说不会，其实我也不知道，因为有的时候会，有的时候医学上没确论，没有去定论，实际上我有一回做梦，梦见大夫告诉我，还没有确定，这个没确定。我心想不要骗我了，经历了父母的死亡我什么都明白了。我那会儿挺镇定，我说死到临头了，竟然没有恐惧，我才38岁就要死了。我想给我爱人说把我那些画要保管好，那个时候还在想着我的作品，这种阴影，父母的早逝的阴影真的给我们都很深很深。

我小妹就说我父母的一生是不值得的，我妈妈46岁就死了，我不知道我能不能活到46岁，当我终于活到46岁的时候，我就放下了，挣了钱就去旅游去玩。不想像爸爸妈妈整天辛苦，生活什么都没享受到，我挣点钱我就去旅游，我就消费，我绝不像爸爸妈妈那样地活着。

我大妹说，我某天突然觉得，假如要到最后的时候会怎么样，她没有说死，她老在想真快，我们忽然就到这个年龄了。我弟弟说，他学校很多青年教师都死去了，他说你看我身体不好，我们身体都不是很强壮，只能在保证身体健康情况下努力在做事。读到博士那么有理想，把所有的东西理想全部都放掉，只是当一个老师，努力的教学生，什么都不去想，就想做个普普通通的人，不想出名，也不想怎么样，坐公交车，连车都不买，坐在公交车手拉着把手，我把画面放在影片中，他就说我不是说我一定要遇到什么。我们在一起的时候，两口人在一起的时候，要珍惜，依然是对生命无常的不确定。就像我55岁拍我们的家庭，我连过马路都那么样谨慎，我们都不知道，未来谁也没办法确定。

终于我们姊妹4个的故事在影片中得以释放，也发给他们，每个家庭去保存一份。我弟媳妇就问我妹你跳舞跳的很好，我大妹说哪里，她那片子里有，你看看片子，她说看了片子我从头哭到尾，然后永生之家微信群沉默了，再也没有人说话。

每一代人有每一代人的命运，我的父母的命运不同于我们的命运，我们的命运又不同于我们孩子的命运。当我拍我儿子的时候，他小时候那么爱玩，又不好好学习，我以他不好好学习为理由把他做的泥娃娃全部踩碎，惩罚他。

其实做完了我内心很痛，很多年过去了依然没办法释怀，我没有机会去向他认错，你是个父亲，没办法张口，后来终于我到深圳去拍他，拍我下一代。我第一个就向他道歉，然后他一句话就抹过：那是成长，一切都是成长，他也经历了他自己非常艰难的成长。因为我知道他离开家一个人是很难的，你在哪个地方容易？生存在本质上都是一样，那种挣扎每个人都是一样的。

大学快毕业时，三个月实习，他到深圳租不来房子，都半年、一年起租，到处找不来房子。站在马路上车水马龙，上千万人的城市找不到一个住的地方。他和他女朋友在那特别地绝望。很久以后，他们都再也不会在那个桥跟前过，他们给家人是报喜不报忧，我清楚是不容易的。

最艰难的你必须撑下去。深更半夜一两点，老板一打电话又叫去了，干活，你刚去，没有讨价还价的余地，工资最低活最重，跟奴隶一样干吧，但你慢慢的成长起来，在那个地方扎下来，一点一点去走过，你只要能坚持下去，你就会站住脚。

两个人也闹过分手，后来我儿媳说一句话，我还挺感触的，因为分手过，后来就不轻易说放弃，后来终于走到婚礼，终于结了婚，有孩子就会面临更多的挣扎，就换岗位，为了更高的收入，你没办法。

所以说你看下一代，他也有他的成长历史，每个人都不一样，我小妹的孩子，在最灰暗的时候，他父母离婚，那么颓废和绝望的，然后他们都慢慢成长起来了。

影片最后我的孙女诺诺出生，然后说你怎么不给个她的特写呢？我说家庭史到这就结束了，她们有一个新的家庭产生，她的故事属于另外一个，不再由我来拍了，可能由我儿子来拍。这个已经都不是我的故事了，我的故事讲完了。但是生活永远会改变你，压根没有想到，因为新冠的疫情，又改变了我的生活和命运，我最后会拍一部我孙女的影片，那都是后话了。

《河床》完全是一个纵向的线条，从《三里洞》的朱永生一直到《河床》，几代人，一直拍到《诺诺》，构成了一部“家庭史”。

陈华：如何开始《单身女人》的？

林鑫：在拍《沉默的风景》的过程中，一个单身女人告诉我说，你可以拍单身女人，很有意思，我说我拍不了，我是个已婚男人，再者我和当事人就没交集，你是拍不了的，你很难进入，没办法进入。她是个作家，她是写情感问题的作家，人家整天说她是写黄书的。她也敢去说，人家是《色戒》，她写个《婚戒》。在当地来说，她的书也比较多，也比较受欢迎，基本上不赔本，都是挣钱的。

她把自己的婚姻经历写到她的书里头以后，引起了很多单身女人的共鸣，慢慢地建了个群，能交流的都成为朋友了，实际上这个片子完全拍的是她的朋友圈，基本上都是和她熟的人，后来也拍了个另外的，后来拍完了人家又不让用了，就取消了。

其实就简单的几场吃饭，但是特别有意思，她们就在那儿吃饭，吐槽男人人渣，吐槽着就忘了，看到我说，这还有个男人，我们没有说你哦。我说你们就当我不存在吧。

我拍摄的时候就看着设备，我也不看她们，说着说着都忘了还有个男的。这几个女的还都有一点文学功底，为啥她讲的那么样精彩？她们本身爱好写作，写个博客什么的，能和作家在一块交流，并不仅仅是因为离婚，还是有写作的爱好。都是熟人加朋友。

陈华：这个其实就是你铜川这种小地方的优势，人跟人的关系比在西安要近。

林鑫：和人物有关，一个是你很坦诚去介入，再一个她也有倾诉的欲望，也需要慢慢地接触，实际上还是老方法，你问她离婚这都很忌讳的。好，你从你童年讲，你能讲不到离婚，我都不信，最后都会讲到她生命的恋爱，婚姻，最后分手，找男朋友，孩子的段落我大部分都没放到片子里，我不忍心，孩子还要相处的，她们和孩子关系处的不好。

再一个单身女人主要是情感故事，没有那么大容量，也放不进去。所以说关于孩子，有些时候我都关机了，太残酷了，我不拍了。我在拍另外一个人时候，女一号直接发飙了，我直接把机子关掉了，没办法拍了。伤害太大了。

这些女人依然相信爱情，都被琼瑶害了，其中一个女人要离婚，为了爱情，男人还不愿意离，硬逼着离，你离得还财产都不要，啥都不要。以为在寻找爱情，结果跟下一个又分手了。分手了发现都是第一个男人对她最好，后来找了个穷的同居了，在一块待了两年，吃她的喝她的，她帮男人还房贷，最后弄了半天了，要分手的时候，人家是没离婚的，原配告她是第三者插足。本来离婚挺丢人再弄这种事，最后还是拿钱摆定，这爱情存在吗？

我曾经想写一篇关于单身女人的文章，研究她们说话的语词，到后来忙着就一直没状态，就是她们之间的语词特别好玩，因为她们说话都有文学性，所以说在语词的分寸把握上，那种尺度感非常有趣，女性本身她就有表达的意识，何况她们受过一些训练。

我本来想跟拍，我说我得换方式拍，直接跟拍后，发现彻底跟不了。那没办法跟，那种私密性，没办法跟，能把采访做下来已经很难很难了。

陈华：《沉默的风景》也有一些创新。为什么它会以空间为主导，把又一个的空间给剪辑在一起？当然也夹杂了一些人物的口述，但基本上它的主体是一个一个的景观

林鑫：刚开始无意识慢慢拍，后来你会慢慢走向自觉，意识到我拍的都是这片土地，慢慢地我就觉得我拍纪录片不重要了，就想记录这样的生活，想记录这一座城市，记录不同的人，可能慢慢地就会产生一种像类似地方志的那种东西。

后来我就觉得，其实我的影像和文本加起来就是一种现代的地方志，过去的地方志是文本加图片和地图，现在我们完全拿影像来做，影像加口述文本加素材库，那么就很全备。其实它是一个当代生活史的概念，是记录一座城市的生活史。

既然拍了那么多的人物，群像，那么它恐怕需要有一个地形图，我们也做一个影像，完全是关于铜川的地形或者地理空间这样一个概念。

有人说你就标上是哪儿是哪儿，我说地理概念它不是现实中的，它是用电影重新建构的空间，其实它不需要标记地点，就是铜川的空间，浓缩以后引用影像重新去建构起来的。

所以这样子就拍了非常多素材，这个东西有它的逻辑性必然性，前一阵和王小鲁谈的时候，我还没想到那么清晰，他就觉得春夏秋冬啥的能感觉到，而你那些细节的东西他感受不到。当时我也没想好。剪辑我觉得是直觉，因为凭我的直觉觉得不合适，镜头去掉，这两个画面摆在一块是合适的，你觉得是对位的，好，就留下。哪个和哪个拼接在一起它一定是有关联性的。

陈华：我觉得《沉默的风景》是非常好的。但是可能他有悖于一个就是纪录片的这种视觉经验，纪录片视觉经验，大家对纪录片跟剧情片要求是一样的，有人物有故事还得跟着走好看。如果它有悖于这样的一个叙事经验的话，有的观众就会非常苦恼。

林鑫：托尔斯泰《战争与和平》你觉得棒呆了，然后我换一本《尤利西斯》，几十页过去没有一个标点符号，你可能觉得不好看了。不要用篮球的规则去裁判橄榄球，完全不一样。

陈华：不管好看不好看，哪怕只是一个地理空间的档案性文件，不从什么好看不好看说，哪怕只从文献性这一点来讲，其实它是很重要的，正好填补了你的空白。他完全塑造了这座城市的空间。

林鑫：对，而且是从城市到乡村，从新建的新区到煤矿的废墟。

这些镜头的摆置和放置都是有细心的考虑，它有心理，有各种的依托，他不是用语言在讲故事，他用影像在陈述这些。事实上那个时候开始拍时，当时我就觉得那种陈旧的影像语言应该改一改，不管是情绪也好，空间也好，空间的转换也好。其实像美国的爱格斯顿、斯蒂芬·肖尔都已经变成了经典了。

陈华：是不是因为你也会受到你喜欢的美国新彩色这些影响？

林鑫：它会改变你，爱格斯顿拍一个灯泡，拍床底下撂几个烂鞋，拍几个用过的烂塑料瓶瓶，他能把那么日常的东西搜罗到摄影里头，像爱格斯顿这些东西我都会注意他们，我对摄影一直很关注的，摄影史从头读到尾的，我纪录的是生活的日常，那更不需要决定性瞬间了，戏剧的冲突总是偶然，我既然去纪录这个城市的空间，它当然也会有戏剧性的东西发生。人家摄影都能拍到那个份上，我们怎么样用影像去传递？我怎么样去找到它的关联？

其实我有这种意识，但是我没办法用语言来形容，当时和王小鲁在讨论的时候，我还没找到恰当用语言去传递出来，刚我举那个例子，我只能回答我是靠直觉，假如镜头是不合适的，我会去掉，我一定要找到它一种必然性，是靠直觉带领的，那种方式是有效。其实它也不是你愿意怎样就怎样地。包括那种构图，假如一帧切下来，我希望作为一个当代摄影是能够成立的。所以好多构图，比如说一个柱子正中间两个人交叉走过，我早就想过。

所以我当时就对自己提了个要求，既然读摄影读了那么多，既然有这种营养，做沉默的风景的时候，我也希望往前走一步，冒着失去所有观众的风险也不在意，哪怕没一个人喜欢，我决然地往前走了。

你想看的故事没了，虽然是有几个段落，我依然把它当风景对待。那些人物的口述，把它当做内心的风景，和自然的社会的风景区形成一种对位。我是这样来考虑建构的。他们的故事非常的复杂，然后我会压缩得非常的极简，人物都不再重要，重要是空间，是风景，沉默的风景。

自然的四季，春夏秋冬，完全和生命的四季相呼应，从小孩、青年、中年到老年。老年人已经云淡风清了，在现实中最无奈最挣扎的是两个中年人，中年女性是我爱人的车友，从新区到老区的女友，她成功地把基督教传给她，她成为一个基督徒，原来是政府的公务员，还是科长，她成功地成为一个基督徒，而且去读了一年的神学，回来成为一个传道人。

我一直在寻找，因为剪得非常的缓慢，我一定要寻找他们之间的必然性，他们之间的影像逻辑和必然性。非如此不可，积极努力。

还非常意外地在秋天拍到了一个爱情故事，就在我旁边的小树林，我无数次去过，但那天我非常意外地发现有一行字，我一看周围还有。后来我重新建构起一个文本，那两个17岁的少年，他们绝望的爱情故事，那个男孩那么绝望地拿刀子刻在树上，刻了那么多

树，把他的故事刻下来，情感上充满了张力，他们离开了，我不知道是谁，然后一年年，年轮在改变，那些裂缝在变大，字已经变得非常粗，还竟然有春夏秋冬，我单独拍下来，作为我四个章节春夏秋冬分隔。冬天到了，这一群女孩儿在那雪地里打闹，没有人发现那些树林上刻下的那些爱情诗句，没有人意识到他们的存在，我也只是在偶然中发现了，将这个东​​西记录下来，我尽量低沉的读，我用我身上的小蜜蜂录的，但我读的声音太低，噪点太大，放大以后发现特别的浑浊，我完全可以重录，因为我不想高声朗读，我觉得感觉不对，他就是私语，然后放进去以后我就觉得对了，模糊不要紧的，这种声音的混沌模糊和后面树林中那种唱秦腔，她声音那么低那么清晰，形成一种对比，我觉得放的挺好。然后在那画面中竟然还出现一个男孩和一个女孩，分别出现在不同的镜头中，都不是安排的，就仿佛是那个男孩和那个女孩。但其实不是，已经过了很多年以后。

拍了一年，整整的一年。从春天拍到冬天，然后你会发现有一些标志物，十字路口的一个大楼，然后我们家窗户看出去的外景，然后一个荷花池，然后是一个戏台，会在每个季节反反复复的出现，作为一个路标。

陈华：拍了多少素材？有多长？

林鑫：我都没看，拍的量很大，就4k的已经将近8个t。我要给我后期剪辑留余地。我拍的非常多，90%都删掉了，没用，最后用的是非常少的，我要求的感觉就是画面的空间过渡是完全自然的，看不到一点生硬的痕迹，我希望重建电影的空间，这个空间是完全自洽和自足的。哪怕镜头再棒，放到这里头不合适，我是去掉的，大部分都拿掉了。

拍的量非常大，你才能剪这么好，不然话你没素材用的，烂素材没法用。

拍完《沉默的风景》以后，我接下来一部是《记忆的风景》。我做影像分类学，因为你知道贝歇夫妇拍冷却塔、谷仓拍了很多。我用我的素材，比如说关于死亡，关于童年，200多万字的口述，素材90%以上是没用过的，那么我用这些素材，重新结构一部关于人类的影片，和拍空间风景不一样，它是一部完全关于记忆的影片，后续可能需要很漫长的时间，它文本量太大。

我已经想到了肯定是从童年开始，因为我每个人都让他从童年讲，我有那么多童年，所以说童年我去从里头抽样选是非常容易的，每个人大部分时候从童年讲起的，他都有童年的故事，好，这样的是一个类。

还有爱情，然后我的影片的结尾是死亡，各式各样的关于死亡的分类学，会归类到一块。做影像分类，这个是我前面也没有过的，我试图把影片再往前推一步，甚至我还想做“沉默三部曲”，最后做一部“主观的风景”，也想过很多，但还没有成型，我不知道未来是什么，也不知道何年何月能完成。生命是不是给我机会，让我去做完它我都不知道，甚至我又重新回到书法，回到线条。本来毫无意义的生命，你赋予它一种丰厚或者是一种填充，或者叫充实。所以说我拍到《沉默风景》的时候，我就感觉到我已经画圆了，这个圈画圆了。

陈华：讲讲你上映之后，这些片子放映之后遇到的这些阻力，各种方面的阻力。

林鑫：纪录片有两面性，一是我自己先给我一层枷锁，因为它有它很多私人的内容，我不能把它流到互联网上去，所以说我就非常的谨慎。后来放映以后，面向社会以后，又带来另外一种不可抗力，作为个人你没办法抵抗。这就是双重锁链。

最早是《三里洞》引起的，《三里洞》在南方周末登了个头条，引起很多的关注，然后凤凰卫视也来做节目，好多报纸，像《经济观察报》整版在登，好多的刊物也在说这个事儿，我觉得对一个社会进步是有意义的。那些老人们也因此拿到了更多一点的退休金。这些事儿曾经存在过的，你不能把它给忘掉，你说没有就没有了？这个是史实，这一代产业工人，这一代人的付出，你不能说不存在，后来慢慢地可能单位也压力大，考核给我打不称职，后来我老婆就恼了，带我去找领导，她说你这个事不说清楚，我今天都没办法睡觉。后来领导说，你知道他让我多少个晚上没睡好觉了？我一想也不容易，他们爬到这份上真不容易，能当个行长，还要提升，因为我的事影响他了，真的都无冤无仇，领导也说自己倒了霉了。其实我的考评应该是称职，他给我打不称职，他说我们就这样定的，给你这个结果，就是要敲一下你，看你还拍不拍纪录片，那就没办法了。他们也不容易，我也不恨他们。

现在觉得，正是这种阻力把你推倒了，你仅仅靠你自身的力量爬不到的生命高度，它成全了你。

有一段时间，我留了二十多年的胡子都被单位勒令刮掉了。我在我生活了几十年的小城市，重新成为一个陌生人，没有人理我。我给我的熟人打招呼，大家就愣一下，握一下手，也不敢说不认识，就点个头就过去了。我在食堂吃饭，没有一个人敢跟我说话。我给他们打招呼，没人理我。王小鲁在法制周报上还写文章，说纪录片的力量，让人把导演的胡子都刮掉了。

所有人都不认识我了，你完全成为一个陌生人。

后来我们有一个女同事，本来见我可热情了，有几个人来单位找我谈话，她后来见到我立马不理我，装没看见，觉得我是个坏人。我不怕被误解，也不做任何解释。

2012年我52岁退了，本应该60退休。我老婆就说，用你的经济损失赎回你8年的生命时光，即便从做生意的角度也是划算的。我说感谢领导，谢谢他们。

我们退休金够，我们有的花不拖累儿女就行了。拍片主要是体力活，靠我们的劳动，我们都是义工，我爱人在帮助我，我不能剥削别人，只有我们俩在干。我们俩挣的钱都是让我一个人花了，她应该是老板，片子里就署名为制片人。

之前的作品都是上班之余拍摄的，我是拼了命拍的，每部都是拍病倒的，我工作不能耽搁的，那么忙，全部利用周末、节假日去拍的，直到我退休以后。拍完《传道人》以后就退休了，也刚好。

我腰椎间盘突出没办法坐，我上班坐不下来，我立马请病假。其实给我打不称职，因为你把话说到那了，我就不上班了，我请病假，然后就提交了。其实我32年工龄够退休资格了。但我依然说因病，也给领导一个台阶，给他们点借口，公告就说我因病不能工作退休，让领导也解脱吧，犯不着。他也没得罪我，大家都不容易。

我觉得很坦然，对我来说真正能鼓励我的就是白银时代那些人物，他们是我的支柱，既然想为社会做一点有意义的事，你愿意去做这些事儿，你就做好准备，承担它的代价，也承担它带来的寂寞和荣光。也有人认同，会给你安慰。当然，也有人会给你制造困境，坦然活着。

我得先活着，只要还有可能，我不会无故放下我手中的摄像机，能走多远谁也不知道。能走到现在我觉得已经很好了，给我的已经够多了。现代文明给我们带来的都是享受，我们短暂几十年后离去，能不能为后来人回馈一点？哪怕有一点点，也是不白白的活着一次吧？那么自己义无反顾地去做，也因为喜欢，愿意去做这样的事，也有这样的企图和努力记录下我们当代的这些普通人的生活。

给未来想了解这个时代的人，我拍了这样的一座城市和大量的文本，成为一种参照，它有用，会留下来。他没用，湮灭了也无所谓。我已经得着了。纪录片改变了我的生命，它让我从一个非常自负的艺术家变成一个非常谦卑的生活的影像记录者，我已经得着了，还要求什么？