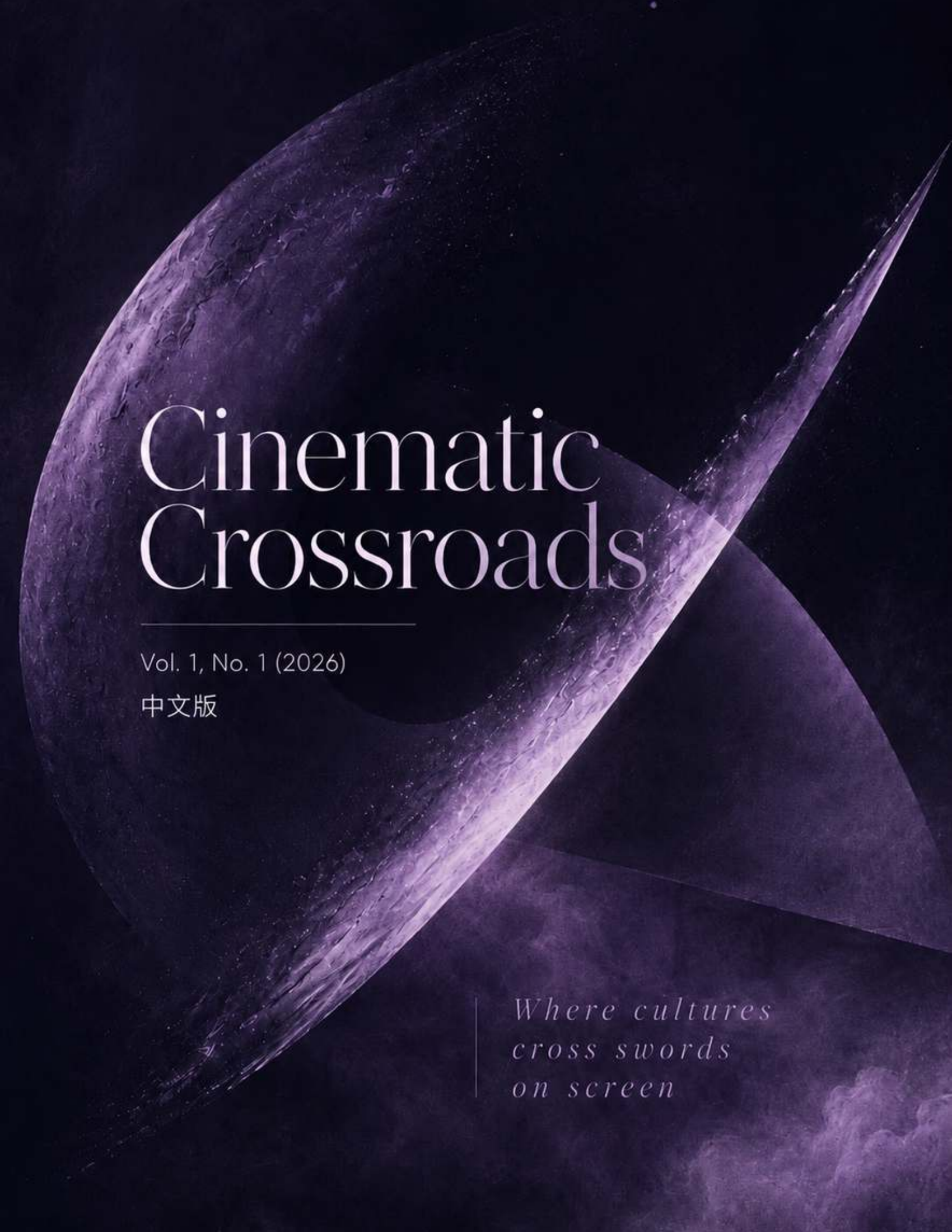




Cinematic Crossroads

Vol. 1, No. 1 (2026)

中文版

*Where cultures
cross swords
on screen*

CINEMATIC CROSSROADS

电影 十字路口

文化在银幕上的交剑之处

第1卷 · 第1期 (2026)

主编

阴暗

主编

老贺

加拿大 · 非营利学术期刊

编者按

创刊号所宣示的，远不只是一个研究领域；它同时确立了一种关注的方法。《电影十字路口》基于这样一种信念：当电影被置于相邻艺术形式、社会历史和技术体制的压力之下，它才会显露最深层的性质。刊名中的“十字路口”，不是轻易达成和解的地点，而是摩擦发生之处：既有定义在此变得不稳定，承袭已久的范畴受到追问，新的可能由此出现。

流动影像从未像今天这样丰富，而我们赖以信任它们的基础却日益脆弱。本期正是在这一条件之中发声。贯穿各篇文章的核心问题，不再停留于电影“再现了什么”，而转向影像如何建立权威：它们如何保存记忆、生产知识、构成关系，并承担伦理责任。

数篇文章重新回到影像与现实的关系。纪录片实践在这里被理解为创作者、拍摄对象与被记录世界之间的一次复杂相遇，不能简化为透明的实录。林鑫访谈把电影呈现为地方记忆与个人档案的一种形式：记录一个地方，也意味着承认记录者在场，并承担责任。对于未经修饰的影像、纪录片边界和电影见证的思考，同样说明真相并不因靠近所谓客观现实便自动获得。它在时间的持续、身体的接近、偶然事件，以及对绝对控制的自觉放弃中逐渐显现。

诗，是本期的另一条核心线索。它不再只是附着在美丽影像上的装饰，而成为电影进行思考的一条路径。从诗与电影的纠缠，到第六代电影的碎片化结构，相关文章考察影像如何越出惯常叙事形式，重新组织历史、情感、记忆与思想。关于诗电影的讨论进一步表明，诗性电影拒绝被锁定为固定类型；它恰恰存在于各种范畴之间的缝隙里，意义保持开放并持续生成。十字路口不给出终极答案，它维持不同可能之间不断展开的对话。

编者按（续）

本期也考察艺术创作与制度条件之间的张力。类型、作者与产业并非从外部施加于电影的力量，而是电影意义得以生产的内部条件。西部片类型的本土化与转变、《顽主》背后的集体作者机制，以及好莱坞、华语电影与观众关系的变化，都揭示了电影形式与支撑它的系统之间如何彼此缠绕。创造力的问题，最终也关乎生产、流通、信任与历史变迁。

跨文化的探讨，并不止于对交流与对话的表面赞美，它要求具体的历史意识和批判的敏感。关于藏地电影、澳门移民史、女性行动主体与区域身份的研究说明，再现并不只是“让谁被看见”。它更关乎电影如何进入仍在生活的共同体，如何协商“发言”与“被观看”之间不平等的关系，也关乎既有概念如何回应正在变化的当代经验。

最后，本期把目光投向影像的计算化转型。从物质记录转向数字影像与人工智能生成影像，并没有消除电影长期面对的现实、作者与证据问题，反而使这些问题更加尖锐。当影像日益脱离被物理记录的事件，信任危机便愈发迫切。电影创作者的疆域也因此扩展，与系统、数据集、界面以及新型人机协作网络深度交织。

《电影十字路口》不试图预先化解这些张力。它的目的，是让裂缝变得可见，建立一个公共空间，使学术研究、批评、见证与创作实践能够彼此相遇，同时保留各自的差异。创刊号不宣告一种教义，而提出一个工作命题：只要电影的边界继续经受检验，它的历史不断被重新开启，它的语言持续在摩擦中被翻译，电影就仍然具有思想生命。

01	林鑫访谈：一个西北小城的地方志 陈华（采访）／林鑫（受访）	1
02	诗人电影——从《长安三万里》到帕索里尼的诗影世界 戴潍娜	33
03	来自真相的惊鸿一瞥 黎小锋	39
04	李沧东：这崩坏的世界，这倚立的支点 孙小宁	44
05	缠绕《三味线》 唐大年（图／文）	52
06	作为类型电影的西部片研究 全晓锋	62
07	当代电影的可能——中国传媒大学戏剧影视学院／电影创作·名师大讲堂系列二 王超	66

08	好莱坞回暖，中国遇冷：为什么三十年前我们仰望大片，三十年后观众不再相信电影？ 王枫	78
09	共同写作与时代精神——关于《顽主》的一场小型考古 王小鲁	87
10	最后的作者电影——第六代电影中的诗意表达 杨碧薇	96
11	对“人民性”的拓展——万玛才旦《气球》的情感传达 张晚禾	103
12	女性导演视域下的东亚海岛移民和澳门末路黑道 张亦楠	106
13	以像素为基础的虚拟成像的演变——从实体影像的数字化处理到数字艺术的虚拟影像 朱其	122
14	第一届“未命名”诗电影研讨会 与会嘉宾（按发言顺序）	127

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，我到现在都不能看。

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。我老师陈笏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。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。然后这种声音咔咔像拖拉机，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，他们经历的都很不容易，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，后来我儿媳妇说一句话，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，从新区到老区的车友，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？

诗人电影——从《长安三万里》到帕索里尼的诗影世界

戴潍娜

简介

戴潍娜，毕业于牛津大学，中国社会科学院副研究员。致力于智性与灵性相结合的写作与研究。她将诗歌写作作为一种“灵魂体操”，做梦和救助流浪狗是她的日常主业。出版诗集《灵魂体操》（2016）《以万物为情人》（2024）《我的降落伞坏了》（2016）《面盾》（2014）等，戏剧《侵犯》《水泥玫瑰》，文论《未完成的悲剧》（2018），随笔集《学坏》（2025）；译有《天鹅绒监狱》（2015）等，主编翻译诗刊《光年》。

诗人电影——从《长安三万里》到帕索里尼的诗影世界

戴潍娜（中国社会科学院外国文学研究所副研究员）

电影《长安三万里》在上映后获得了口碑和票房的双丰收，甚至有很多小朋友在观影结束后，自发的有感情地背诵起李白的《将进酒》，而此前上映的电影《满江红》，同样是以一首诗歌《满江红》作为其电影的诗核。当观众们一起吟诵将进酒、满江红的那一刻，那是一种穿越时空的同频共振，是一首诗歌可以爆发出的巨大能量。作为一个写诗的人，这个时候忍不住露出姨母笑：你看，谁说现在的人都不读诗的，这一刻终究还是来了吧！你跟诗歌总会有生命交汇的那一瞬。诗歌，本就是中国人的信仰。过去几千年来我们依赖的是诗的教育，所谓“厚人伦、美教化、移风俗”。俄罗斯有一句谚语：“每一行诗里都滴进了一滴血。”我更相信，每首诗里都住着一个神！《满江红》里住着的就是岳飞的魂，当大家一齐用心用情用生命去吟诵满江红时，每个人就走进了一次岳飞，每个人也都成为了一次岳飞。

在中国这样一个以诗歌为信仰，以诗歌为时尚，以诗歌为生活方式的几千年的诗歌文明中，每个人跟诗歌的关系都是隐秘且绝对亲密的！可能一个人平时不读诗不写诗，但只要时机来临，这种基因一触即发，诗歌精美绝伦、成熟无比的文学范式就住在中华文明的躯体里。可以说，它承载了我们最古老的抒情和最坚固的人性。

《长安三万里》电影片尾有一句台词叫人回味无穷：“只要诗在、书在，长安就会在”。这里提供了一种超越的历史观，让我们去思考诗歌所承载的中华历史。事实上牟复礼对中国历史观曾经有一段有意思的评价，他认为中国的历史观非常吊诡——作为全世界唯一从未中断过的古老文明，一方面中国有千年未间断的史学传统，另一方面，我们唐朝以前的建筑保留下来的不超过五座。可见在中国承载历史的不是建筑不是物质，相反所有有形的物质都被作为祭品献给了时间。真正承载中国人历史和记忆的容器是文字，是诗歌。只要诗在、书在，长安就会在。我们的历史，我们共同的过去，通过诗书传颂，附着在一代代人心上。

《长安三万里》可以说是一部动画版的《唐诗三百首》，其中直接引用或暗中埋藏的诗词非常多，大概多达42首，足以让观众感受一场电影院中的《中国诗词大会》，电影用超现实的手法描绘出“诗中世界”，高适、李白、杜甫等一群诗人们对酒当歌，追逐人生理想的状态也映照出当代人的种种心态。比如洒脱如李白也和今天一些年轻人一样，想要通过结婚来实现阶层跨越，两任妻子都是前丞相之女。电影中写出了莫愁前路无知己，天下谁人不识君的高适和写出大鹏一日同风起，扶摇直上九万里李白就像一枚硬币的两面，两个年轻人内心深处是同构的，都渴望一飞冲天，建功立业。论资排辈升职加薪的生活对他俩都毫无吸引力，但历史却把他们引向了不同的命运。宏伟的报复，在这里内化变成了沉重的文化包袱，生命不能承受之重。观众看这些会心有戚戚，传奇诗人奋进和躺平的人

生，似乎和当代人也并无不同。但他们在作为普通人的人生之上，还有一层更超拔的诗人的的人生，那是将进酒中黄河之水天上来奔流到海不复回的穿越千古的锦绣与气魄！那个盛产诗人的盛唐值得我们一而再而三的穿越。

回头再看《满江红》，电影里那么多刺杀秦桧的义士，那么多条命，那么多年，那么惨烈的死间计划，最后要的不是秦桧的脑袋，而是让他背诵岳飞的《满江红》。我认为这是这部电影的神来之笔，体现了这种高明的历史观。奸臣是死是活，都不重要，重要的是历史如何书写、如何被记忆；重要的是我们今天如何进入这段历史。关于这一点，汉学家李克曼讲的更加清楚——“过去比起依附在石头上，仿佛更是依附在人心”。中华文化的延续性并非通过物质的不朽来被确认，而只能在一代一代不断的传承中被实现。诗歌早已成为了中国人心灵的底色。三十功名尘与土，八千里路云和月。诗人的烈血在一辈辈人血液中流淌。诗之大美渗透到千千万万人的心灵当中，塑造了这个民族的性情。

诗词虽短，却保有了民族的基因。不仅是《将进酒》《满江红》等名作，事实上有不少影视作品中运用了古诗词，比如电影《妖猫传》中也出现了白居易的《长恨歌》，电影《新龙门客栈》里引用了辛弃疾的《破阵子·为陈同甫赋壮词以寄之》，电视剧《觉醒年代》中引用杜甫《春日忆李白》，电视剧《甄嬛传》中使用了唐代崔道融的《梅花》等。同时我们也能看到古代著名诗人被作为电影主角，比如电影《柳如是》《王勃之死》《辛弃疾铁血传奇》等。

那么有人可能要问“前有岳飞，后有李白，下一位激起大银幕文化激荡的是谁？”我前段时间参与了央视六套《今日影评》关于诗歌电影的几期节目，当时节目组也在微博和b站发起了投票：你最期待哪位诗人的故事被搬上银幕？不出所料，苏轼票数首当其冲，其次是李清照和辛弃疾。苏轼和李清照可以说是历代文人同行心目中的完美男人和完美女人的典范。先说苏轼，大家都知道苏轼的诗词豁达恣肆，好一个大自在！作为一个无可救药的乐天派，但凡能有什么烦心事，在他那儿看都是格局不够高。他一生都在跨界，能诗能文能词能书画，甚至还是个美食家、造酒试验家、还是一个了不起的工程师。关键是，不论跨到哪行，他一出手就是极致。我记得多年前读林语堂的《苏东坡传》，林语堂在行文中对他的仰慕之情如滔滔江水。我也是大为感慨，怎么会有这么精彩的人！他是一个好兄长、好丈夫、好法官，甚至还是个好对手。光是他和王安石这对儿既是政治上的死敌，又是精神上的知己，双男主剧情，拍成影视作品，就足够吸引人狂追好几季。说完了第一名苏轼，再说榜单上第二名的李清照。纵观中国古代文学史，几乎就是就一部男性文学史。能发出自己声音的女性少之又少。普通家庭女子完全被封印在家庭里，就算写出来绝妙诗歌都出不了闺阁。偶尔有那么几个才女点缀在历史中，要么就是像鱼玄机、柳如是这样的交际花，要么如李清照卓文君这般出身名门。李清照家学渊源深厚，家庭氛围还相当宽松自由，用今天的观点看，几乎是把她当假小子养大，培养了她任意妄为的大大咧咧的性格。李清照的“我的前半生”可以说拿到了一手王炸好牌。她和赵明诚的赌酒泼茶琴瑟和调，也是那个时代最好磕的爱情cp。小两口家经常玩一个只有学霸才能玩的游戏：先沏上

一壶好茶，然后两人开始比赛，猜某个典故在哪本书哪一卷哪一页哪一行，猜对了才能喝茶。李清照她赢了之后就开始嘚瑟，一不留神就把茶杯都打翻了。这个场景几百年后被一位纳兰性德写进了一首旷世名作当中：“赌书消得泼茶香，当时只道是寻常”。历史变脸风云诡谲，金兵南下，李清照也开了自己人生的困难模式，从一个假小子变成了写出至今思项羽不肯过江东的充满丈夫气的真豪杰。此后又经历了丧夫之痛。赵明诚死时，李清照才46岁。国仇家恨缠绕着中年李清照。但独立女性李清照的故事从不会平庸。到晚年她和第二任丈夫的离婚案打得惊天动地，那个年代再婚百日就离婚，付出的代价和勇气都是惊人的。看千古第一才女李清照手撕渣男也是相当过瘾。李清照的人生拿到的是大女主的剧本。

除了这两位以外，我个人更期待一些现代诗人被搬上银屏，比如海子。值得注意的是，早已进入中国当代诗歌史，同时飞入寻常百姓家的诗人海子，至今居然还没有一部关于他的影视作品问世。我格外期待中国的电影能够勇敢表达出更加现代、更加锋利的诗人形象和诗人思想。毫不客气的说，中国实在缺乏像帕索里尼这类的现代诗人影像。对于帕索里尼这样一个精神能力非凡的诗人，无论是他的诗还是他的电影，始终都是在处理现代人的精神困境，抵抗现代人精神上的堕落。可以说他在用影像的方式在作诗，也可以说他在用诗的方式去推进影像。这些可能对帕索里尼而言，都是他不同的换妆，是他不同的武器。作为一个一早就预知了自己命运的诗人，一个预定了火刑柱的诗人，他在游戏里的最根本的Id还是诗人，影像可能只是他的武器或者他新购买的皮肤，他的战袍。

这个世界上爱帕索里尼的人，跟恨帕索里尼的人一样多。好多年前我第一次看那部《索多玛120天》，我理解了为什么这个世界上恨他的人有那么多，之后接触到帕索里尼的诗歌，他的长诗《胜利》，以及那本惊人的《回声之潮》，我转而理解了为什么爱他的人会那么多！帕索里尼是一个拥有着非常可怕的精神强度的诗人，他是一个具有压迫感的诗人，哪怕是还没有读他的书，没有读他的诗，没有看他的电影，哪怕就仅仅翻看一下他的生平著作年表都会被压迫到窒息，特别是对于同样是创作者的人而言，看到他那么高产，真的是会被压迫到抬不起头来。帕索里尼7岁开始写诗，13岁的时候已经自认为是一个“史诗诗人”了，他的作品不是以页码来计算，而是以公斤在计算，如果力气小一点根本没办法拎得起来。他的诗句，都像是刚刚被刑满释放的恶棍，手上操着家伙，充满了愤怒焦灼，还有那种如芒在背的不知名的恐惧，以及不知从哪里感染上的充满悲悯的悲情色彩。帕索里尼自己的一个名句，完美解释了他自己——“我热爱这痛我痛恨的世界”。

你会感到他随时随地都要发动一场新的斗争，读他的诗歌的时候，最先能感知到的是那种压倒性的痛苦——这痛苦不仅仅是一种知觉，它更加是一种力量，就像帕索里尼他自己曾经说过，他所有的梦想其实就是他始终拥有绝对的力量，一种精神强度，就好像他在进行自我疏离，但是事实又并非如此，用他自己的话说，“这是一种普遍的令人沮丧的痛苦感”。这样一种压迫性的普遍的痛苦感，把我们深深地连接在一起，使得帕索里尼突然就变成了我们的同时代人，他的痛苦连接着我们的此刻。如他自己所言，他是一股“来自于过去的力量”，他唯一的爱根植于传统，但他又不是所谓的传统原教旨主义者；对于

他，过去可能跟未来是一样的——我们谁都没有见过古代，或者说，过去对于我们而言，就跟未来一样不可测。

这种时间上充满了平行跟悖论的关系，贯彻在帕索里尼的创作之中。他的心理精神结构，跟20世纪的整个历史进程之间都有很微妙的，同时很默契的同构关系。他们同样都是被一种力量所诱惑，所捕捉，然后带着一种狂喜恐惧去跟世界争斗，最后深深地陷入扭曲，甚至血肉模糊。帕索里尼所呈现出的那种激昂，不是我们高唱的那种激昂，而是一种充满了悲谬音调的激昂；它也不是那种扁平的，仅仅有高音调的英雄主义，而是一种能够触动更多灵魂底色的扭曲纹理，一种分裂的知觉，撕裂的信念、姿态、话语……他在精神领域，复现整个世界不断坠落的复杂过程。他所有的诗都看似很清晰，但如果读者有心细读，就能倾听到——他诉诸于一种看似理性的非理性声音，在现实当中理解现实，在信仰当中去怀疑信仰。

于是乎，帕索里尼的语言拥有了一种魔鬼般的张力，这种魔力跟20世纪的历史革命几乎就可以说是一个身体的不同面具。他用一种暴风骤雨般的个人精神，呼应了时代的变革动乱。我读帕索里尼的很多篇章时都经常能够感觉到，他是一个一早就预知了自己命运的诗人，甚至是一个预定了火刑柱的诗人。很多人关于他的印象就是他英年暴毙，死因成谜。一个诗人不仅由他的写作构成，也由他的生活，他的恋爱，甚至他的死亡一同构成。帕索里尼的命运似乎是他自己写好的剧本，他不仅预言了人类将要面临的精神困境和精神堕落，他同时好像一早就找到了自己的命运。他在诗歌当中写到清晰地目睹自己被屠杀的过程——好像命运始终在他的诗歌当中排练。他大概是这样写，“我的一生都在躲藏，追捕和极度的恐惧中度过，因为那时我对死亡有一种病态的确凿无疑的恐惧，我一直被用钩子钩住自己了结生命的念头所困扰……”好像他一早就被预定好的悲惨结局，他的逃避和对抗都是在为这一结局做预备。必须要强调的是，这个诗人是一个坚决不和解的诗人。这也是他在中文世界里的一个巨大的难度——就像他的中文译者宣称的那样，他是诗歌世界里的独一份，自成一个风格！因为他有意无意拒绝了一切形式的和解。那么在我们此刻的汉语语境当中，要去传达孕育如此决绝的拒绝，去否定一切形式的和解，它必然也是一个受刑的过程，一场非常艰难而伟大的抗争。

国人对帕索里尼的观影，大致也是分几个阶段。拿我自己举例，好多年前最初看到他的电影是出于对禁忌的好奇，那个时候我还不知道这么出格的电影是出自一个诗人之手。最早是在那些卖盗版碟片的小摊上购入《索多玛的120天》，然后看他改编的圣经故事，看他的综合性艺术……不得不说，帕索里尼真是一个正能量终结者。但直到多年以后读到了他的诗歌，我再重新去看那些电影，这才真正的理解了帕索里尼的电影世界。

帕索里尼的创作其实是一个整体，他最撼动我的还不是个别的诗篇或者创作碎片，而是他整个人的工作方式。他如何去工作，如何去生活，如何去休息，如何用帕索里尼的方式去思考世界，用他的方式去感知世界——这一整套他跟这个世界的相处方式，恰恰是诗人电影的核心诱惑。甚至可以说，体现了一种现代人和世界的虐恋关系。我期待未来能看到更多的中国的诗人电影。

诗不是现实的追逐者。相反，从屈原的《天问》到今天，它始终以一种叫人惊叹不已的方式创造现实，完成现实。我依然在期待，诗会用一种隐秘之力，夺回这个日益感知枯萎的世界。过去艺术家身上非常重要的一个动能是“寻找”，因为世界的材料有限，世界是匮乏的。千里江山图的青绿色尤其精妙，原因是青金石材料昂贵；文艺复兴之前很少能看到蓝色的画作，源于蓝色材料稀缺。由于世界缺少生产力，艺术家始终在寻找稀罕的材料去建造独一无二的艺术世界。但如今我们已经进入到产能过剩的压迫之中，各种信息、材料扑面而来，而我们需要的“真”和“美”却似乎丝毫没有增加。未来是人人都是艺术家的时代。未来艺术家最重要的工作，可能就是在一大堆无论人造还是AI制造的垃圾中，拣选出真正有益的营养——从后现代的“拼贴艺术”，进入到后人类时代的“拣选艺术”。庞大到窒息的精致垃圾堆，迅速埋平了我的零碎时间，抵消掉了我们原本的无聊、困惑，而人生的很多价值和反思，恰恰来源于这些无聊和困惑。碎片信息消耗掉了我们的注意力和情感浓度。互联网改变了这代人的认知模式，人们不再与事物直接发生接触，而是通过信息，建立逻辑联系，随之丧失了对世界的“触觉”。然而诗歌直接对存在讲话，它是“存在”的触角，亦构成对互联网认知模式的反叛。面对无尽的埋没、消逝与损耗，淬炼之诗，正在擦亮我们日益锈蚀磨损的知觉，恢复人类心灵的亲密。诗人们用最脆弱的笔触，在至为坚硬的信息大海中挖掘生命和历史的真相。文学始终要让在现实生活中沉默的部分，被削弱的部分，被压抑的部分，还有那些难以道明，微妙的，不可言状的部分去发出自己的声音。尽管这些年，诗歌自身的声音，也几乎沦为沉默一种。我们最终还是会发现，诗与美都是人性里最坚固的基本需求。

诗对此刻的“拣选”，也绝非即刻奏效，兴许数年后才被领会。许多年以后，人们会看到诗人们拣选的历史，其中的荒谬和激荡，以及这些预言在未来持续的生长。在凝聚人类群体的那些纽带已然发生断裂的今天，诗人仍试图对我们这个时代的情感和道德经验做出广阔的历史回应。在诗歌中，我们辨认出爱人与自己，并选择了自己度过这场战争的方式。

来自真相的惊鸿一瞥

黎小锋

简介

黎小锋，纪录片导演、诗人、海上影展暨论坛策展人。2003年开始纪录片创作，长期关注个体生命经验、社会变迁与现实影像表达。纪录片作品包括《夜行人》（2005）、《我最后的秘密》（2008）、《遍地乌金》（2011）、《昨日狂想曲》（2015）、《游神考》（2019）等，曾入围并获得日本山形国际纪录片节（YIDFF）、丹麦哥本哈根国际纪录片节（CPH:DOX）、荷兰阿姆斯特丹国际纪录片节（IDFA）等国内外影展奖项。出版诗集《安第斯山的月亮》（2024）、《梦中的洪水猛兽》（2015）。

来自真相的惊鸿一瞥

黎小锋

后真相的问题，就我理解，就是在社交媒体时代，网民很可能借助政治寓言、道德训诫、娱乐脚本，对某些暂时暧昧不明的新闻事件自行脑补故事，增加戏码，只是最后剧情往往逆转，真相与事实相去甚远。

在后真相时代，对于在视频网站和电视频道广泛传播的、作为一种媒介形态的纪录影像，主创人员如何克制自己编造故事的欲望，在纷繁乱象中保持清醒认识、独立判断？

须知，对事实视而不见，却自作聪明地根据观众偏好去编织故事与戏剧，是导致纪录片很可能被“人造真相”劫持的基本原因。

我的理解：当代纪录片不应该朝向戏剧和故事，应该朝向诗。

一“素人”：做一个非专业作者

对于一个以拍纪录片为最高幸福的人来说，做一个素人，保持一种非专业心态至关重要。这有可能是一个有意投身独立制片的人最为合理的选择。

只有非专业，你才会不计付出，才会殚精竭虑，穷尽各种可能做到最好。你不追求工业化的整齐划一，你追求的是弥足珍贵的手工质感。

颇有趣味的是，2012年前后，七十七位一线纪录片同行给我的调查回卷中，当我问到，“在纪录片方面，你认为自己专业吗？”超过半数以上的人都选择了“不确定”。其中纪录片导演季丹的回答颇具代表性：“既非‘专业’，也非‘业余’。没有专业的职业骄傲，职业派头。又没有别的本业，所以不在那业之余。但是从手段和表达的不确定性、不圆熟上看，接近生手。宁可生下去，也不变得专业。”

季丹的观点让我心有戚戚。

面对被摄对象，你不是什么专家，不是什么导演，你就是一个将自己放在尘埃里，与你的被摄对象一样，有着同样真情实感的普通人。你要做的，就是以你的时间交换被摄对象的时间，以你的生命感应被摄对象的生命。

弗拉哈迪所推崇的“纯真之眼”，不就是要求自己在拍摄现场放弃成见，抵制既有秩序，接纳无限未来？

二“素材”：捕获当下现实

首先，什么是现实？

我比较赞同麦茨的看法：“现实的意思就是当场（la presence），包含两个要素：空间与时间。只有此地此时(hic et nunc,当场及立刻)，才是完全真实的现实。”¹

1927年，伊文思在阿姆斯特丹拍摄《桥》时，完全沉浸到了对桥的疯狂拍摄中，以至于位操作工对他惊叹：“你想把这座桥给吃了吗？你在那轮子周围爬来摸去的像只老虎。”而伊文思则感慨：“我用摄影机抓住那关键性的瞬间——也就是我找到恰当的拍摄位置那一瞬间……必须是此时此地。”通过《桥》的拍摄，伊文思懂得了，“要想从眼前的丰富现实中有把握地选择、突出和攫取一切可能得到的东西。唯一的办法就是长时间的和创造性的工作。”²

2000年，我在苏州一条粉墙黛瓦的百步老街上，尝试对“此地此时”的现实进行观察与纪录，开始拍摄老街上一位老奶奶和她保姆的日常生活，从此歪打正着，进入了纪录片这片充满苦涩艰辛而又让人欲罢不能的领域。一晃二十年过去了，在苏州、北京、陕北等地先后完成了六、七个作品。

我可以分享一下我们获取素材的方式，供读者批评：

1.尽可能多地与被摄对象生活在一起，最好能够朝夕相处，即使不开机拍摄，也能保持密切接触，近身观察。

2001-2003，为了方便拍摄北京香山一对盲人母女，我们在主家附近租农民房，整整住了两年，就是为了时时有与她们的生活遭遇的机会。后来做不到了，也在努力进行长期跟踪、定点拍摄。

2.尽可能少地缩小团队规模。除非特殊题材，在数字影像时代，大多数独立纪录片，一两个人，不超过三人，在现场穿梭出入足矣。线缆交错，又是打灯，又是推轨，大队人马，很可能只会干预现场氛围，造成彼此隔膜疏离。

因此，我非常赞同，在工作现场，导演要么在前期身兼摄影或录音，要么在后期身兼剪辑，必须亲手掌握机器，百分之百地近身投入，做的才有可能是真正属于自己的作品。

我永远期待那些弥漫着新鲜生活气息的、焕发着朴素生命质感的素材，反之，对陈腐的、虚假的素材总是难以忍受，敬而远之。

三 “素像”：朝向本真的现象世界

作为纪录片作者，我们孜孜以求的，还是朝向本真的纪录片。尽管本真这个词，常常让人困惑。

¹ Christian Metz著，《电影语言：电影符号学导论》，刘森尧译，远流出版社，2000年，P43

² 伊文思著，《摄影机和我》，中国电影出版社，1977年，P21

容我借用一下海德格尔的说法。他在谈到真理与艺术的关系时指出，“作为存在者之澄明和遮蔽，真理乃是通过诗意创造而发生的……一切艺术本质上都是诗

(Dichtung)”³在《存在与时间》中，海氏以光线变化，描绘真理的明暗转换。真理就像一片林中空地：那里枝叶摇曳，光斑交织，从而将周围的事物，合成一幅生动变幻的图景。⁴

就我理解，作为一种艺术探索的纪录片创作实践，借用海德格尔的说法，其目的就是揭示“真理”如同林中“光亮”一般的动态显现过程。

回顾自己纪录片工作的起点，虽然步态笨拙，但倒也不是完全徒劳无功：

首先，放弃预设，让内心向着不可预知打开。2000年，在苏州百步街上，我本来打算拍摄一条老街的拆迁，以为一个月就结束全部工作，结果拆迁迟迟未来，一拖就是数年，而我的主题和主人公都发生了重大调整。四季不断轮回，人事缓缓变迁。拍摄前期，老人还在小院走动、逗鸟，到了中期，只能轮椅进出，接近后期时，老人已经陷身在一张床上。而窗外，芭蕉绿了又枯，枯了又绿。附近钟楼传来的悠扬钟声，床头柜上在静默中滴答滴答的闹钟声，都有一种提示日常时间之外的“符号自指性”。老人能够走动时，常常亲手校对客厅墙上的老式挂钟，在时间之流努力打捞记忆；当她躺倒床上，客厅挂钟也产生感应似的停摆了，仿佛在无意中提示某种难以言传的神秘。

当一个人放弃必须立即完成一个作品的迫切性，怀着足够的耐心去凝望、倾听时，他的工作或许才真正开始。

其次，在即兴拍摄中，那种不期而来的“真相浮现”时刻，往往伴随某种意外惊喜。

我非常乐意分享纪录新片《游神考》拍摄期间，一次不可思议的体验：

盛大花会即将召开，老农牵着精心喂养了大半年的两头“神羊”，前往屠宰地点，完成“献牲”。始料未及的是，当一头羊看到看到同伴在远处被屠宰，突然耸起脊背，退缩着不肯再往前迈步……而我看着与老农朝夕相处了大半年，如今即将成为无辜“牺牲品”的神羊，拍着拍着，竟然有些精神恍惚起来，举起镜头，摇向身边人群，摇向身后的花会筹备现场，然后，神使鬼差地，摇向自己那张近乎呆滞的脸……

这是一次至今仍让我觉得不可思议的“出神”拍摄经历。在某种程度上，我放弃了一个“导演”的控制欲，无意中进入一种近乎本能的自动写作状态，但是，也就在这种状态中，我似乎捕捉到了来自真相的惊鸿一瞥。

有那么一瞬间，我觉得诗的纪录片，也许离自己并不遥远。

作者简介：

³ 马丁·海德格尔《林中路》，孙周兴译，上海译文出版社，2004，P59

⁴ 赵一凡《西方文论讲稿》，三联书店，2007年，P143

黎小锋，纪录片导演，诗人，海上影展暨论坛策展人。纪录片代表作品《游神考》（2019）《昨日狂想曲》（2015）《遍地乌金》（2011）《我最后的秘密》（2008）《夜行人》（2005）曾在日本山形国际纪录片节（YIDFF）、丹麦哥本哈根国际纪录片节（CPH: DOX）、荷兰阿姆斯特丹国际纪录片节（IDFA）等数十个海内外影展入围获奖；诗集有《安第斯山的月亮》（2024）、《梦中的洪水猛兽》（2015）。

李沧东：这崩坏的世界，这倚立的支点

孙小宁

简介

孙小宁，前媒体人、作家、电影评论作者。曾长期从事纸媒副刊编辑工作，关注文学、文化与思想领域。她曾与台湾文化学者林谷芳进行多年对谈，围绕大陆社会文化变迁以及“人何以安顿”等精神问题展开持续观察与思考。合作出版访谈录《归零》《十年去来：一个台湾文化人眼中的大陆（1988—2003）》《又十年去来（2003—2016）》《观照——一个知识分子的禅问》等；另出版随笔集《看得见风景，望不见爱情》《印心》。

李沧东：这崩坏的世界，这倚立的支点

孙小宁

李沧东这个量级的导演，如果出现在电影史考卷上，可能是道非常友好的送分题——不用拼命记忆，依次就可以码出他的作品——加上2025年的《可能的爱情》，不到十部，新片尚未得机会看，前面那几部，不说都历历如绘，但百度下剧情，便会有一些画面浮现。普通观众第一遍看过，也能即兴感言几句。只是当你想进一步言说的时候，下意识会觉得，他的电影，没你所能道出的那么简单。

很长时间，观看李沧东，就伴随着这样的言说困境。甚至到他2010年的《诗》问世，达到了一个小高峰。当它以一种另外的力道，将人重新推回到生活当中时，我下意识地发现，片中那位富有诗心却总不能穷尽表达的老太太，其实就是生活中的我们。生活漫漶杂乱而不断横生枝节，什么样的表达，可以让内心情愫与外在的言语等值？做不到而又不甘心，这一点也像她一样，于是就寻寻觅觅。当然，这中间也非没有收获，也包括对李沧东作品的重看。李沧东每一部新作品问世，都像是同时在启开对前期电影的理解之门。让你对岁月珍存的李沧东牌“薄荷糖”，做着时代、作品与自身生命三者之间的回看与掘进。

以风格来论，有些导演大张旗鼓因此很有辨识度，有些属于隐而不察。李沧东偏于后者，这一点，他和几乎是同时期跃入国人视野的另一位导演金基德不同。金基德偏绘画思维，其影像叙事，在其创作发力期，确实有着某种先声夺人的视觉征服力。但作品一路拍下去，就能看出叙事与影像之间的断裂。人物的耽溺感造成的疏离，更增加普通人的理解障碍。韩国有影评人形象地将之概括为：金基德的人物气质与普通人“八字不合”。而以小说家起家的李沧东，这方面显得善解人意，他的叙事之桥从来都搭得稳健，中间有无数细节让人能心领神会。以李沧东电影作为韩国社会之窗，肯定要比金基德靠谱得多。渐渐地，它之指涉已不仅是韩国社会，也是我们这个行进中变得更加莫名所以的世界。李沧东让人共鸣的还有片中的人物，非常有代入感。同样可以是边缘气质的人，微小而不足论，但谁都能觉得，他们是“普通人”中的一员，经历着你我可能都会有的遭际与困惑，自然也寻着普通人遇事后所要抓取的答案。

从某种意义上，感知不到他强烈的风格，也恰恰因为，他在影像与叙事之间达到了一种均衡，让你顺利地就进入了他要言说的世界。以它为实相，多少还感知到某种方向性的隐喻。这在其新作《燃烧》意味更鲜明。继《诗》之后，时隔十年再次面对他的电影，我大概永远难忘那个观剧之夜，恐惧被慢慢撕开的剧情与人物命运揪扯出来，随着想象而加剧，音效细弱游丝但又敲骨吸髓，让心脆弱如破鼓面，一种东西从破洞口无限在坠落，雪一样消逝，亦听不到回声。第二天醒来，依然被这种感觉攫住。不觉得这是幻相，而觉得这正是我们身处的世界。而那个女主，坠在了我们不可见的这个洞里，谁都捞不出来。尽管电影后面，刘亚仁饰演的小说家有为观众快意恩仇的那一刺，但我在反复回味之后，

愿意将那致命一举，视为片中年轻小说家笔下的想象——一个被神秘的力量加持着，自在地生活，轻松就能决定他人的存在与消失的人，大概不会如此天真地就此毙命。这是我的判断。而某种崩坏之力，一直在李沧东电影中存在，作用于现实进程之中，并推着它朝某个方向坠落。《燃烧》再次让我看到了这股力量。这一次，差不多是以一种加速度方式。

一、以大桥为隔，那些远远近近的火车声

乘着老式的绿皮火车回家，让一阵风把前一节车箱女乘客的红纱巾，吹到男主人公脸上。这一电影初起人物命运的连接法，以及道具使用，出现在1997年李沧东“绿色三部曲”首部的《绿鱼》当中。如今看，已是满满的怀旧风。不仅因为这样的老式火车在绝迹，也因为，那样的红纱巾，让中国观众差不多一气能回到路遥的《人生》当中。而它们出现在《绿鱼》当中时，火车起到的是接泊作用。它把这个服役多年的退伍兵末东，载回已然发生了变化的现实时空。

火车/铁轨的意象，在三部曲的第二部《薄荷糖》里得到强化，因为正是它的反复出现，连接了主人公倒带似的七段人生。每一段铁轨从洞口蜿蜒出去，都通向更早一段记忆。这是李沧东电影中时代记忆最强的一部。1999、1994、1987、1984，乃至1980、1979，对于韩国人来说，都是非同寻常的时间刻度。关于韩国的民主运动、军事政变、全斗焕修宪、金融危机，不少韩国电影都属于正面死磕，但李沧东只在他的小说里，有具体而微的相关描画，电影中，它们只是人物后面隐约的背景。李沧东宁愿让主人公更普通一些，普通得像对这些大事都浑然不觉。然而，时代之浪一头打来时，照样打在这些看似外围的人物身上。他们不堪一击，还因为，这里面的每一位男主人公，或由于服兵役（《绿鱼》），或者监狱服刑（《绿洲》中的男主人公），都与现实有过暂时几年的隔绝，重新踏入，心理上已经呈某种脱轨状。

带着某个旧世代培植起的纯真与正义，末东（《绿鱼》）在火车上路见不平，出手施救了一个遭流氓混混骚扰的风尘女，从此命运被带到家乡以外的大城市首尔。在他看来，是一步步迎来新生活。而在观众眼中，这是一步步踏入新世界为他挖好的陷阱。爱上大哥的女人，又被大哥利用，这像港片《上海滩》一样的剧情走向，之所以没有滑入俗套，因为你已经感知到，这里初埋了李沧东对那个时代转变特征的敏锐抓取与苍茫隐忧：末东一退伍，先回到那个家，老树犹在，相邻的土马路另一侧，尚是一片田畴；而到了片子末尾，他离世，老树依旧，田畴上已然耸立起高楼大厦。这个紧邻着土马路一侧的家，虽然如他所愿地成为一个家庭餐馆，一家人也貌似“平静”地继续生活着。但几声隐约的火车声，传到耳际，令人不禁想，在新的铁轨上跑的，怕不是原来的绿皮火车。再想想刚退伍之初，末东坐着二哥的鸡蛋车，到一处小区叫卖。末东环顾周围，曾叹过一句：“这是我们的土地”。这一家接下来会遭遇什么，大概已经是细思极恐。

“新”世界是金钱资本堆起的世界，而末东所遇的阶段，还是野蛮收割。那种谁成为障碍便清除谁的力量，需要原始的黑帮火并、秀肌肉比狠完成。末东是退伍兵，还有年轻

可用得上的体格与忠诚。但失去价值便被牺牲，末东注定属于李沧东电影中最早被从现实世界“消失”的人。如果我们将李沧东电影做历时观看，这个消失的过程，观众还是所能目见的。

同样能目见这毁灭过程的，是《薄荷糖》里的主人公永浩。世界的分野在他这里，是桥上与桥下。桥下可以有欢乐融融的聚餐，桥上有飞驰而过的列车，而这个孤狼一样绝望的男人，只能站在桥架中间，发现生命最后的嚎叫：“我想回去。”

与《绿鱼》中单纯的末东不同，《薄荷糖》中的永浩人生角色几度转换。先工厂做工，后当兵，之后做警察，又改行做生意。有初恋、有妻子，有外遇，家搬迁几次，最后落脚于桥下面搭建的塑料窝棚——大概也是新作《燃烧》中BEN轻松一把火就能让其消失的那种。一个男人在社会上的跌宕起伏，和几个标志性的时间点相互嵌套，便依然属于李沧东的时代叙事。

末东与永浩，说到底都是与“新”世界格格不入的人。他们是工作伙伴眼中的掣肘者，是友情聚会中的搅局者，最根柢，是羞愧的道德不安者。之所以不能顺势而为，滑入某个既定轨道，还因为，他们心里都珍存着某些纯真的物象。

二、悲剧，就从那些物象的消失开始

《绿鱼》中，末东准备替老板杀人之前，先用打火机烧掉了火车上相遇女子的红头巾——他原本有一次想还给本人但没成。同样，《薄荷糖》中的永浩，在他审完犯人之后与初恋女友见面，就已不再是原来的自己。所以他故作轻慢地，将女友相赠的照相机还回。这是他们生命中纯真丧失的一刻，也已是毁灭性行为的前奏。

李沧东的电影人物惹人疼惜，也因为，他给他的人物，都附赠了观众可以感知共鸣的纯真物象。薄荷糖、红头巾，还有《绿洲》里挂在屋墙上的绿洲画。《绿鱼》中还有个“绿鱼”，但只出现于末东替老板杀人后打给大哥的电话中。替老板完成任务，一般来说，完事后是汇报给老板，但他拨通的是大哥的电话。这贫困家庭中的大哥，也患着《绿洲》里女主人公那种身眼歪斜口不能言的疾病。但在末东与大哥久别重逢的欢乐互动中，他可能是家中惟一让末东全身心信赖的本质没变的亲人。末东在电话中提起一首儿歌，里面就有绿鱼的意象。同样和大桥有关：小时候，大桥下，我钓绿头鱼，结果掉了拖鞋，找拖鞋，找了半天。显然，在生命的倒计时，末东比任何时候都知道，绿鱼固然想求，鞋子更根本。但人们就是为了好物而忘了根本，到头来徒劳往回找。这和《薄荷糖》中永浩那声“我想回去”一样。

李沧东的小人物，就这样在时代进程中，被飞驰的列车碾压，正是他们身上留有的未被磨损殆尽的道德感，令我们无限唏嘘。

仿佛是体谅观众对前两部的观看，品尝了太多苦涩，李沧东以《绿洲》为“绿色三部曲”收尾，递给观众的是一枚真纯爱情的清橄榄。男主人公同样从隔绝的时空重返现实。但他似乎先天接受信息迟钝且我行我素。善良、单纯的他，出狱时没通知家人，冬天着一件单衣就晃到了大街上。身无多财，却还用仅有的钱在街摊为妈妈买了件外套。找到工作开工前，首先想到去那家出车祸而被压死的人家里探望，因为感到内疚。而事实又是，这起车祸由他弟弟引起，他在顶弟弟的包。弟弟有妻有娃有工作。而他三无且有案底，顶包最像。

内疚将两个命运不相干的男女连接在一起，也在他与最相干的亲人之间，划出了明显的界限。“谁让你内疚了？”这是哥哥看到他还与出事一方家人有来往时的反应。而另一方面，残障女哥哥用了妹妹名额住进新房，丢下残障女在老屋，同样不觉得愧疚。反而在撞见这一对恋人行男女之事，就大张旗鼓，悲愤得不要不要，估计也是想借此再敲一笔。欲望社会中的道德之残，正好颠倒了正常人与残障人这一组概念。这里同样透出李沧东对这个时代的道德隐忧，只不过，这部里最光辉灿然的仍是边缘人这一曲爱情童话。有《薄荷糖》在前，文素丽与薛景求这一对CP在《绿洲》中的演技，更加夺目。因为完全认不出本来面目。饰演残障女的文素丽，只有在幻化的场景中，才显出本有的清丽。收音机与屋外被折断的树枝，是可见的两个爱情表征。外人读不懂也无意读懂。连接到警讯去抓捕嫌疑人的警察，抓到后也是一串想当然的盖棺论定。是非不重要，他们还有爱情。

一度时间，韩国电影就是悦影心动的代名词，里面俊男靓女，欲恋欲痴，好像世上惟韩国导演最拿手。但是将一场外人看来的畸恋表现得入情入理，就又不是随便一位都能水到渠成。《绿洲》里的人物，情感其实做了非常细微的推进，细微得如同，屋外的树枝投在屋内画布上的暗影。审讯室中男主角的逃逸，之所以惊心动魄，因为这里面提前就已埋好暗影一样的隐语：一个是爬上那棵高树，据掉枝叶的驱魔人。一个是移动身体，将收音机音量开到最大的呼应者。

这一场绿洲童话，放在电影史上都堪称极致，除了独特的暗码设置，也因为其它并不建立在尘世的高蹈之上。除了几场想象中的戏，两个人物与周围环境都丝丝入扣，亲戚、警察、邻居，食品店老板，他们的歧视、冷遇、误解，以及偶尔流露的善意，所代表的，也不过是既定轨道中的“正常”人的反应。与之相比，男女主人公又是一种脱轨的存在，只不过，李沧东给人物结局设了一个童话般的结局，与前两部正好成一个反打关系。不能与人正常交流，加上道德内疚，反而成为保护自身的盔甲。拥有爱，并守护它，绿洲便与他们同在。

三、“意义”才是“秘密的阳光”

关于《密阳》、关于《诗》，我在不同阶段各写过一篇文章。因为这里的主人公都是女性，她们的境遇、思考，颇能让我共鸣。我们喜欢李沧东电影中的女性，总是多于金基德片中的，原谅我总是做这样的对比。尽管野生的金基德，也曾让我非常喜欢。他以执

拗的存在主义方式，展现着他的人物的行为，不管你解与不解，有些评家愿意将它理解为舞台式的禁锢。但我想说，李沧东的人物，即使同样展现于舞台，演员也是能向人群发出邀约的那种，很可能，某个瞬间他们就会冲向台下，问某个观众：要是你，该怎么办？

是的。《密阳》与《诗》中的女性，都是遇着了人生“大事”要向自己与别人发问的人。一个是优雅年轻的钢琴女教师，因为丈夫去世，而从首尔搬移到小城密阳，想要重新开始生活。“密阳”二字被她一厢情愿从字面拆解认为是有“秘密阳光”的地方，但恰在这里她遭遇了身边人劫杀孩子的重创。《诗》里是一位优雅并有着少女心怀的老太太，本以为照顾小外孙之余，还可以到诗歌课堂听听课，捡起年轻时的诗心。偏偏校园女生强奸案事发，孙子参与其中，导致女孩跳河自杀。而涉事家长与学校都不想真正面对，他们只商量如何大事化小。

前者是如何从自己的生命重创中走出，要不要对狱中服刑者进行宽恕；后者是眼看亲人给一位无辜少女带来了致命伤害，该如何面对，在这种情况下还继续写诗，是否道德？

从时代的印记来看，《密阳》中的小城人，已经热衷于一片空地的规划。而《诗》中老太太家中的小孩，明显属于主要劳力在大城市打工的留守儿童。但是，从两位女性的思考着力点来说，她们基于现实情境而生的怀疑并不同于末东与永浩，“生命是美好的吗？”，永浩问出这一句时，差不多要从生命的受挫中滑向毁灭。而女人遭遇打击时，本能地就在祈祷与皈依中寻求支点，慢慢拓展到与他人生命联结的层面。男人是存在的物种果真不假，女人则更多为意义而生。这是李沧东电影中道出的真相。连《燃烧》中看起来最物质的那个女孩，模仿起非洲旅行时看到的舞蹈时，仍反复提及大饥饿不同于小饥饿。“小饥饿是生理上饥饿的人，伟大的饥饿者是饥渴地寻找生存意义的人。”而《诗》中的老太太，之所以让人敬重叹惋，不仅因为她诚实地面对了生活中的难题，而且以诗的追寻与体验，进入到了他人生命层面，体味其苦，终以生命成诗，补偿自己的道德亏欠。钢琴女教师的问题，其实卡在上帝所寓示的宽恕层面，她后续的行为，虽然看着是针对“我都没说原谅，他说上帝已经宽恕”而起，但最终，这仍像是在“破”中，求一条生路。

四、要不要试着赞美这残缺的世界

最新一次重看《密阳》，让我还注意到这样的事实：女主人公从首尔迁到密阳，理由是这里是丈夫的家乡。但是，在孩子出事之前，影片中并没有她和婆婆互动的戏码。惟一见面，是在孩子死了的火化炉旁。作为儿媳，她在这里被婆婆大骂。也显见，她和丈夫的原生家庭，关系并不好。这里且不说婆婆是否此时也和她，同住一座小城，更深的疑问是：丈夫到底爱不爱她？她的弟弟言语直示：不爱。但她固执地认为爱。从性格与职业论，钢琴女老师都有她易感而率性的一面，习惯于自我暗示，一旦暗示成功，便朝着这方面死守。认知被打破，反击就强烈。看她刚融入教会不久，就好像幸福洋溢，作为观众的我们，都觉得此处可疑。而到她天真地以为自己已经做好了宽恕施害者的准备，而对方表

现得根本不在乎时，她发起的一连串对上帝的反抗，就在她的情理当中：买CD不付钱，勾引男牧师——药店女店员之夫，再继续找爱她的金老板示爱。大概就是冲着教条里的七宗罪来犯的，延续到割腕，被送进医院。

出院后第一次剪发，她碰到的理发师正好是杀人犯的女儿。于是再一次爆脾气，愤愤离席。此时又路遇服装店老板，对方因为她曾经的建议改变了店颜色，果真顾客增多，因此向她言谢，并随口说了一句：“再怎么都不能这样从理发店出来啊。”偏是这一句，落到了她心里。最后是她为自己理发——这一次真正有了重头再来的意味。而金老板恰好也赶到，适时为她扶好镜子。最后这一幕在院落中进行，镜头慢慢从镜子移向地面，那里有一丛乱草，一小片积水，一抹阳光映在那里。以前撰文写到此，认为是一种命运的悬置。但这次，我更偏向认为她在这里若有所思。当初，药店的信教女人为了安慰她，向她讲述上帝，指向药柜一处——“你看就那一层阳光里，都深藏着主的意思。”而她不以为然：“不就是阳光吗？除了阳光，什么都没有。”当时觉得没有，中间百转千回。有没有，或许都不需要与上帝辩论。套一句中国古诗：此中有真意，欲辨已忘言。过来人，总是更相信生活这位伟大的导师。

从钢琴教师，到诗人，再到小说家。李沧东后几部作品，正把如他一样的文艺“创作者”，引到他片中来。他们不能左右事情的进程，却比普通人更善于体悟、观察与表达，因而更能显示自己的态度与力量。

从机场接机到后面咖啡厅、自家门口聚会，李沧东让《燃烧》中的小说家钟秀，一点点从自认的女孩男友身份，退到男闺蜜，乃至现场旁观的身份。我们并不为其尴尬，这一方面有赖于年轻的刘亚仁的可信表演。另一方面，也因为我们和他一样意识到，他作为小说家的定位。小说家希望探测到这世界的深层秘密，是这样以及为什么这样，举止优雅、身材健美的BEN就被他爱的女孩带到了面前。“他是怎么年纪轻轻就走到这一步。”这是未来小说家的疑问，也是我们的疑问。自此，有了小说家的在场，我们就进入了BEN的世界。无比鲜明地，李沧东的世界分野又向前跃出一大步，使得过去那个通过秀肌肉打天下的世界，同样被抛到消逝的深谷当中。而眼前所目见的这个，正在被神秘的力量掌控，但又罩着没有杀伐气的柔和光晕。暴力只在谈论中，只是每两个月就去烧一些无用的塑料大棚，一切只为了有趣。不会引起轩然大波，因为警察无暇顾及这些边边角角的事。我们所能从电影中窥到的BEN的行为逻辑，轻飘如梦呓。但恰是这个，让我们无限恐惧。但小说家并不惊慌失措，他还在追踪推理。连带探求女孩口中小时候有没有落入井里的真相。

这部电影中若选镜头回味，大部分人可能会选女孩在黄昏院落的裸舞。美妙而飘忽，亦如这个世界的某一瞬。但我想留住的是小说家坐于女孩的小屋写作的那一幕，发生在女孩消失之后。远景，只能看到他面对电脑写着什么。但言说即存在，即意义本身。或许这就是我们对不确定世界惟一的掌握与回应。未来可期的年轻小说家，生命与诗一同完成的老太太，通过李沧东的两部影片，仿佛在遥相致意。而另一个院落，还有一位为自己

剪发的女钢琴教师。她接着教孩子，会弹出怎样的乐音？无论如何，还是让我念出扎加耶夫斯基一句诗行：“试着赞美这损毁的世界。”因为美好的影像里，还有证明我们力量的东西存在。

缠绕《三味线》

唐大年（图／文）

简介

唐大年，导演、编剧、制片人。1989年毕业于北京电影学院，主修电影剧作。编剧作品包括《北京，你早》（1990）、《北京杂种》（1993）、《都市天堂》（2001）、《十七岁单车》（2001）、《搜索》（2012）等；导演作品包括《玉》（2000）、《都市天堂》（2001）、《青春期》（2006）、《寻汉计》（2020）、《三味线——寻找太宰治》（2022）等；曾担任电影《隐藏在黑暗中》（2016）的制片人。

缠绕《三味线》

图/文：唐大年

一

说是“寻找太宰治”，也就是个由头。哪找去呀，都死七十年了。无非是去他待过的地方转悠，肯定也是物是人非，连物也都变样儿了，变味儿了。也不想拍成太宰治的生平，不是太宰治的专家，又不懂日文，生平事迹这类的片子，肯定有人做过不少，我们这些二把刀就别起哄了。

其实还是拍狗子。狗子这样一个形状的人，头次去日本，出现在日本的大街小巷，吃吃喝喝，聊聊太宰治，聊聊他整天追问的各种终极问题，死亡啦、自杀啦、男女关系，等等。人在陌生环境，异国对本国，作家对作家，现在对过去，这些种种若有若无的联系，一定会好玩。

老狼和狗子是发小，和我认识也近三十年，一起混过很多日子。熟、放松、知根儿知底儿、无话不谈。我和老狼一起出游过很多次，是好旅伴，旅途上善照顾人，随和、周到。他和狗子是两种生活状态，既然是拍片，正好有个对比。

也不要什么摄制组，也不怕糙，最精简的设备，一台索尼相机、一只外接话筒，就拍了。也预备了小蜜蜂、稳定器、三角架，很快发现全用不上。

去之前订行程，本来我想在东京住几天胶囊旅馆，胶囊旅馆除了睡觉，活动都在公共区域，住胶囊的人形形色色，说不定会发生什么好玩的事，视觉上也会有新鲜感。没想到狗子一口拒绝，必须酒店，单间，怕休息不好。



（狼狗牛，三味线——唐大年摄）

在老弛的描述里狗子早上起来有一套仪轨，不完成是不出门的。烟得抽足，茶得喝透，屎拉痛快了，并且发呆、读报、听广播，按部就班之后，方才开始一天的生活。虽然略有夸张，据我们在日本的起居看，情况大致如此。

这是怎么样的习性呢？眼耳鼻舌身意都得活动开了才见人，才开始一天的生活，这种节奏和习气，如果是前世带来的，说明狗子前世很可能是一位贵族，身世应该不在太宰治之下。

二

说起来，太宰治知道，但并不熟悉。

中学的时候，方文曾经推荐过我读《斜阳》，读不进去。十年前，又买了一本，上厕所时断断续续地读完，心想中学时怎么能读懂这种书呢，要不是见过一些象草一样费力活过的人，怎么会读懂书里那些人物的痛苦呢。

这次为了拍片，买了一堆太宰治的书。把《人间失格》读了，半自传的小说。又读了他战时写的《津轻》，关于他老家的事，最后与奶妈见面的一章令人感动。还读了《维庸的妻子》，等等。很受益的是《知日》的“太宰治专集”，对于太宰治有了一个概貌的了解。

太宰治活的时间不长，生活经历简单，生活过的地方也不多。

我对太宰治有个佛教式的看法。佛教讲轮回，每个生命都曾经有过无数世的投生和死亡。又认为有六道，天道、修罗道、人道、畜牲道、鬼道、地狱道。就太宰治的个性和心理看，这家伙大概是初次投生人道，至少次数不多。生活里可以见到很多“人味”很足的人，他们对人的生活、人的关系很适应，应付自如，自然而然，与人相处熟练、融洽、得体。但有的人，象太宰治这样的，人的生活对于他们来说是负担，天生就吃力，各种担心、恐惧、不适应。对于一般人很正常的情况，对他来说都是极大的不自在，莫名的困扰，怯懦。总的来说，他的人生主题就是想“逃离”。按狗子的话说，他手边老有一个自杀的按钮，或者一手牌里的大猫叫自杀。

太宰治一生最有名的就是他的“自杀”吧。至少有五次是出名的，据说还有若干次半玩笑式的，或说不清的。更独特的是，五次中，有三次是拉一个女的“陪绑”，其中两个女的死了。因此我猜他是鬼道来的，一个“机灵鬼”。“生而为人我很抱歉”，鬼说出这样的话不是很自然么？——虽然是借用别的人话，因为太恰当，成了他的不二标签。

上个世纪亚美尼亚的神秘主义大师葛吉夫说过，人的生命是一笔借来的钱，你每花掉一笔，就必须立即偿还，否则你就会欠一屁股债，总是不得安宁。太宰治就属于欠债太多的人，最后他以自杀的方式来偿还，对于他，多少挽回了一点尊严。难以想像他这个整天把自杀挂嘴边的人，耗到七老八十。

太宰治的文风，跟中国三、四十年代那些作家差不多，线索、结构和技巧都简单，颇散文化。我觉得，他出名不是因为写的好，是因为他独具一种病病快快的情绪，被他坦

白地展露出来。这种坦白里还有一丝狡猾，他多少知道坦白是别人所不敢的，并能够赢得好感。

拍片，总得挑点事、发生点冲突才好玩。所以常常故意和狗子唱反调，讽刺太宰治不道德，老是拉着女人陪丫自杀。《向着光明》里写太宰治勾搭太田静子，又矫情，又酸腐。除此之外，也不时贬低太宰治的作品，说他写的不够好。狗子总是奋力为太宰治辩护。

慢慢我明白狗子对太宰治不是喜欢，是爱情。爱情可能没有说的通的理由，那是一种内在深处的共震，超越了理性和语言。通常人们读太宰治都会觉得丧、颓、拧巴，但狗子跟我说，读太宰治，给他以力量。

后来我们在日本很多场合，也都听到日本人说，太宰治之所以引起共鸣，是因为有许多和他一样怯懦的人，他们从太宰治的作品里看到自己而感到安慰。

太宰治的老家金木是偏僻的农村，从东京到金木，至少要倒三次火车才到。

青森还出了一位文化名人，画家栋方志功。他有很多和佛教有关的作品。火车站大厅里展示着一套他的大型木刻。菩萨的立像。

通往金木的那趟小火车叫“梅勒斯号”。因太宰治的小说《奔跑吧梅勒斯》命名。在车头，放着一套太宰治全集供乘客阅读。

金木不仅偏僻，也衰败，街上冷冷清清，几乎见不到人，极少商业，很多房子都大门紧闭，似久没人住。整个镇上只有两部出租车，得打电话约。

太宰治出生的地方，津岛家的祖宅，现在改名叫做“斜阳馆”，是太宰治故居，也是纪念馆。太宰治是笔名，他姓津岛，名修治。当年津岛家是当地土豪，大地主、还开着银行。这个宅子，前面是收租、办公，后面一家人居住，有花园，房间有和式，有西式——这和很多那个年代的中国土豪一样，东西结合。

大名鼎鼎的“斜阳馆”，建筑本身没多少美感，与京都的那些大宅比，可说是比较土的。

太宰治颇以自家老宅得意，据太宰治夫人美知子的回忆录里写，战争期间第一次随夫回“斜阳馆”，太宰治问美知子感觉如何？美知子说道：“比过去听说的还要豪华好几倍。可就算回答惊讶，他似乎还是很满意，或许该说吓到腰都软了比较好吧。”——听这说法，想必太宰治没少跟媳妇吹牛逼。

据讲解员介绍，在这个祖宅里，太宰治也是压抑的，他只是众多孩子中的一个，吃饭都上不了主桌，长子才是继承家业的。

从青森到金木，各种太宰治——太宰治便当、太宰治饼干、太宰治手绢、太宰治火柴……狗子很失落，心目中的文豪，怎么成旅游名片了。然而世事常如此，甭管家乡养没养育你，出了名，总得为家乡做贡献，连潘金莲都被好几个地方争呢。

我们在金木订了一家和式酒店，在镇子外，离镇子有十五钟的车程。

拉开酒店的窗户，是一大片水稻田，刚插完秧，齐齐的秧苗浸在水中，倒映着天光云影，一派乡间美景。

第二天在去镇子的路上，我们挤在出租车里，狗子说，这天也太他妈好了，早上一拉开窗，响晴薄日，我靠真受不了，腿都软了，赶紧拉上窗户。

为什么呀，我问他。

狗子连说受不了，什么他妈的晴天，他妈的阳光明媚，受不了，怕晴，喜欢阴天，最好还下点雨，那就踏实了。

看到蜷川实花（她刚新拍了一部电影《人间失格》）写自己听到父亲去世的那一刻，正上出租车，无意中抬头向天上看了一眼，“天空犹如想把人杀死一样的美丽”。

狗子也是这样吗，要被好天儿杀死的感觉。

自己随着岁数越来越大，对天气也变得敏感，早上醒来若是阴天，会隐隐不快，晴天就舒畅的多。可是有一阵在南加州待了几个月，天天怒晴、无处不是阳光耀眼，也有种要令人发疯的感觉。



（金木和式旅店窗外——唐大年摄）

狗子的胃已经喝坏了，啤酒也要烫了喝，这已经成为狗子传奇的一部分。狗子自己的说法是他年轻时候他无法跟人说话，必须要喝点酒才张的开嘴。还说他跟姥姥长大，在家里从不叫爸，也不叫妈，也不叫姐。爸爸、妈妈、姐姐这样的称谓是不可想像的，叫不出口。

跟狗子见面多是酒桌上，通常都是狗子来了，坐下，没话，然后迅速干了很多杯，开始兴奋，端着酒杯准备说话，站起来坐下，坐下站起来，一句话始终说不完，酒又喝了好多，然后迅速醉倒，人事不省，又无话了。

拍摄中，会随机逮着人问一些问题。狗子常备的问题中最重要的是“你认为太宰治为什么自杀”。

日本人回答这个问题时，立即变得迟疑起来，嗯嗯呀呀地陷入思考，似乎要将自己代入到某个情景去感受一下，回答也多半是带着猜测、吞吞吐吐的语气，很少有张嘴就来，大大咧咧信口开河的。这个给我留下挺深的印象，这大概是一种生死大事上有敬畏之心的表现吧。

说到采访，狗子采访也象他平时说话，断断续续，支支唔唔，不成整句。而思路也信马由缰，不知是他独门的采访策略还是说话习惯使然。拍摄头几天无所谓，过了一星期之后，身体开始越来越累，整天端着照相机浑身酸疼，就对狗子采访时那种莫名的游离、发愣、失语很恼火。以前知道，恐惧会让人不自觉的愤怒，这次发现身体累了也会。心里明白是怎么回事，倒也没什么了，并没有为这些事真的生气。

三

有必要来一段罗嗦的，交待一下这次日本的拍摄。真是说来话长。

因为这年是太宰治去世七十周年，狗子不知打哪听说太宰治之女太田治子写了本书，叫《向着光明》，于是由“西局书局”出面和新星出版社联系，翻译出版了这本书。为新星出版社联系版权的人叫李昊，他联系了朝日出版社，并且通过朝日出版社联系了作者，去日本有可能做一个视频采访。

《向着光明》这本书是怎么回事呢？先说作者太田治子，她是太宰治和太田静子的私生女，也是一位作家。这本书写的是关于父亲太宰治和母亲太田静子的故事。

太田静子是一个文学女青年，被太宰治搭上了。这位文学女青年是末落贵族之后，非常单纯。太宰治一边和静子勾搭，同时鼓励她写日记，把自己的生活、境遇、心情记录下来。静子认认真真地记了日记，然后交给了太宰治，于是太宰治以日记为蓝本，写了他的杰作《斜阳》。因为这部小说，太宰治登上了自己的文学之巅，在战后日本颓丧氛围中，赢得了大批粉丝，称为“斜阳族”。太田静子这本日记很久之后也出版了，叫《斜阳日记》，中国没有翻译。太宰治和静子之女太田治子也被称作“斜阳之女”。其实就在静子写《斜阳日记》的时候，太宰治已经搭上另一个文艺女青年——后来与他一起投水的山崎富荣。太田治子出生时，太宰治早已经无心与静子继续，所以新生的女儿从没见过太宰治。好在太宰治生前还是写信认了这个女儿，并给她取名叫“治子”。

如我们所知，《斜阳》没有属太田静子的名，也没有提到过这本日记，《斜阳》的版税也没分给过太田静子分文。太宰治死后，津岛家曾经拜访过太田静子，给了很小的一笔钱，表示关系的切割，以后再与津岛家没有关系了。

张弛和狗子都很重视这个采访，我一直不以为意。到我们出发之前，也没有确定采访的日期，新星出版社书也没印出来。狗子发给我《向着光明》的电子版，一路上，开始断断续续地读，慢慢生起了对作者的敬意。一个从未见过父亲的私生女写父母交往的故事，以及母亲被遗弃后的生活，真切，坦率，没有怨恨。

到了东京，采访的日期还是确定不了。原本打算把东京拍完，再去青森那边，然后就回国了。因为采访日期不定，只好先拍三鹰和吉祥寺，中途去青森，然后再折返东京。一路上我、狗子、老狼一直在聊这本书。

本来以为会约在朝日出版社采访，没想到是约在太田治子家，这让我们喜出望外，家的氛围当然要比乏味的会议室好多了。

太田治子住的地方离东京市中心很远，我忘了叫什么城市，要坐一个多小时火车。那天难得我们几个都换了稍正式一点的衣服，还临时约了另外一台摄影机，双机拍摄。下了火车，在站前和朝日出版社的编辑接上头，他领着我们去作者家。

街边的一座普通的公寓楼，到门口的时候比约定的提前了十分钟。朝日的编辑按门禁，传来太田治子的声音，说了几句日文。翻译告诉我们，她说不好意思，还在收拾，还是过十分钟再上来。

没想到屋子那么小。本来我心里猜想，离东京这么远，又约到家里采访，想必房子很大吧。我们三个人，加编辑、翻译、另一个摄影师，屋里已无下脚的地方了。窄窄的过道，客厅中间摆了一张餐桌，摆了两盘待客的点心，餐桌边有一台落地复印机，墙边一些柜子，杂乱的堆着一些书和镜框。窗边，一个小沙发，一个小茶机，和一把藤椅。这些家具之间，勉强可以站一两个人。隔着推拉门，可以看到还有两个小房间，踢踢米，堆满了书。事隔一年多，记忆肯定有挺多偏差，但是，简朴、杂乱的印象是不会错的。刚才门禁里说在收拾，并没有看出收拾的迹象——当然肯定是收拾了。

和太宰治是有几分像的。六十岁？乱蓬蓬的头发，语速很快。坐下先跟我们讲了半天她正在写一篇抨击军国主义的文章，说日本现在有人鼓吹修宪，要建立军队，她自己是和平主义者，不能同意这些主张。

采访中，她说母亲常常说最对不起的是夫人（指美知子，太宰治的夫人）。但是母亲一直没有嫁人，独自把她抚养成人。表示她与太宰治也是真正的情感。小时候，她们曾经生活非常困苦，饿急了的时候甚至会去翻垃圾桶。她捡了一些贝壳，母亲天真地认为这些美丽的贝壳可以卖钱，她记得她们挨家挨户敲门卖这些贝壳时，那些人的表情。

聊到写作的时候，她说除了写作之外，她还授课，还写美术评论，或去美术馆为人讲解艺术作品，因此她可以自由的写作，不必去迎合编辑或读者。

采访中提到她的女儿曾和她一起住。从屋里看，象是一个人住的，女儿也许已经出嫁，也许独立住了。从没提到丈夫，又一个单身母亲和女儿的故事吗？——这些只是我的瞎猜而已。

从太田治子家出来，不知为啥，我们三人都很被这位女作家所感动。



（与太田治子女士告别——唐大年摄）

四

在三鹰的某晚，我们意外的发现了一块牌子，是太宰治自杀前待的地方的旧址。太宰治租了一个鳗鱼店的二楼当写作间，70年前，那个雨夜，他和山崎富荣在这儿喝了酒，溜达到玉川上水，投河了。玉川上水现在的水很浅，目测连腰也没不过吧，但那天晚上，据说因为下雨，水很大，山崎富荣又很决绝，用一根红绳将两人绑在一起，这次太宰治真的就完成了他的心愿。

鳗鱼店已经不复存在，泥土小路也变成了大街上的一座过街天桥。我说，这是太宰治人生的最后之地，狗子你得来一段吧。狗子头上裹着印有太宰治字样的头巾，拎着一听啤酒，跳上台阶，象哈姆雷特一样，开始了：要活着，死你保证不了尊严啊……狗子冲着虚空，好象太宰治就在那儿，像是同坐一桌的两个醉鬼，聊了起来。

银座四丁目附近有个酒吧，是太宰治生前常去的，叫鲁宾。Lupin，酒吧的招牌形象是带着高礼帽，表情点邪恶的独眼先生，出自于法国侦探小说中的人物怪盗绅士“Arsène Lupin”。

酒吧二十年代开张，老板是位女士，现在吧台后面的墙上仍挂着她的素描像。酒吧现在已经是女士的儿子在经营，儿子也已经比我们这几个年过半百的老头还老了。

据说当年这里名人云集，川端康城、直木三十五、小津安二郎等常常在此出没。太宰治当年顶多算个崭露头角的小字辈。他那张的坐在吧凳上的著名照片就是在这家酒吧拍的，但据说也是因为拍别人，太宰治主动要求自己 also 来一张，蹭拍的，竟成了名作。



（复刻太宰治——唐大年摄）

银座四丁目和中央通交汇处，应该算是世界上最繁华的街口之一吧，差不多每次来东京我都会来这里溜达，在街角的小店里买两个豆大福吃。

狗子站在街口念了《斜阳》里的一些段落。夜里九、十点钟，街上还是人来人往，有不少是中国游客，没有什么人停下来围观，我们不象卖艺的，所以也没人给钱。狗子投入地念了很长时间，文字变成了声音，和街上的声音混杂在一起，意思变得模糊，文字中的情感却还在，象音乐一样。太宰治无论如何也想不到，七十年后，会有一个来自中国的叫狗子的作家在这里用中文念他的小说吧？那个叫太宰治的人，已经在七十年前在水里和情人一起逝去了，由他引起的涟漪还在时间中攀爬扩散。这是不是他所期待的呢？反正他是无法为此而得意了，恰如老杜说李白：“千秋万代名，寂寞身后事。”

五

这篇小文写了很长时间，老弛一直在骂我写的慢，耽误了西局的各种百年大计。一九年开始写了一部分，一直没收尾，直到了二零年席卷全球的新冠开始，我滞留在美国。

每天人们都在恐慌、焦虑、谣言、思考和对未来的担忧中……毫无结论。

一直在写纽约疫情系列的“纽约兰兰”在街上散步时被卡车撞死了。

西班牙医生在手机上哭诉不得不给六十五岁的老人撤掉呼吸机让给年轻人，只打一些镇静药减轻痛苦，等死。

老黑率老婆、岳父、岳母从澳洲转道夏威夷来洛杉矶，在这个节骨眼上，他请人代孕的两个孩子要出生了，一个男孩，一个女孩。

纽约州长因为隔几天就用好莱坞大片般的演讲，鼓舞居民、警察、国民卫队、医生与疫情斗争，迅速蹿红。

教皇在大教堂门前的阶梯上举行祈祷仪式，对着雨中空无一人的圣保罗广场发表“致全城与全球”的布道。他身后是一个特殊的十字架，罗马1522年瘟疫时，这个十字架被举着在各街道上巡游16天后疫情好转。

宗萨钦哲仁波切在周末至周一举行三天的法会，祈祷瘟疫平息。

来美国随身带了一本叫《日本色气》的书，里面写江户时期男女风情：

那些“因恋爱而变得憔悴、可怜乃至愚痴”并且不能自拔的男女，就像绚烂开放的樱花一样，双双情死，香消玉殒。他们满足于一边听着三味线伴奏一边沉缅于死亡的想象中，他们在恋爱与生命的中途消失了。

不知为什么这些话让我对太宰治又多了一点“理解”——不是，是“想象”。

好吧，到此为止。

附记：

太宰治曾经说过：“我的半生是喝闷酒的历史。为什么非喝不可呢？因为我是软弱的人，如果不喝酒，就这样一本正经地与人交谈，三十来分钟就会累得要命，卑屈地惴惴不安起来，觉得受不了。但一喝酒，就得以遮掩心情，即使胡说，内心也不那么反省了，于是大有帮助。”

这段和酒有关的话不知是什么时候记下来的，不知该往文章里哪段塞，就留这儿了。

作为类型电影的西部片研究

全晓锋

简介

全晓锋，诗人、作家、电影导演、编剧。1963年生于西安，毕业于西安交通大学。1985年开始发表文学作品，长期从事诗歌、文学创作及影视艺术实践；1993年起从事电影导演、编剧及影视策划工作。2005年至2015年任中央美术学院城市设计学院电影与影像艺术系客座教授。诗歌发表于《诗刊》《飞天》《诗林》《当代青年》等刊物，并收入多种选本；诗作《想起冬天》获1990年《当代青年》诗歌大奖赛一等奖。电影作品包括《童年游戏》（2005）与《长安藏宝图》（2017），其中《童年游戏》获第六届电影频道数字电影百合奖最佳儿童片奖。

作为类型电影的西部片研究

仝晓锋

1. 类型电影的概念及模式

类型电影盛行于上世纪三、四十年代美国好莱坞，是电影艺术创作商品化的一种表现形式。类型片是按照不同类型(或称样式)的规定和要求制作出来的影片，它们在主题思想，故事情节，人物类型，影片场景和电影技巧等方面具有明显相似性，它强调的是电影制作的共性和重复操作性。其基本要素或特征：1) 公式化的情节；2) 定性化的人物；3) 图解式的视觉形象。好莱坞盛行的八大类型片种：西部片、歌舞片、喜剧片、家庭伦理片、黑色片、恐怖片、科幻片、战争片，其中西部片是最能代表美国本土文化的类型电影，它以戏剧化的故事结构，类型化的人物形象和自然流畅的连续性剪辑而被电影观众广为称道。

2. 作为类型片的西部电影发展历史

第一阶段：20世纪初到二次世界大战结束的形成完善期（也称经典西部片时期）

自从1903年埃德温·包特的《火车大劫案》开始，西部片就成为一种独特的类型在美国电影中流行。到了三、四十年代，进入好莱坞的黄金时代，西部片更是成为美国电影的代表，成为最受欢迎的电影类型。1939年，美国西部片大师约翰·福特执导的《关山飞渡》是经典西部片时期的代表作品。

第二阶段：二战后到五十年代初的僵化停滞期（也称心理西部片时期）

1946年，以《太阳浴血记》等新兴西部片出现为战后西部电影注入了新的血液。诞生于1948年《红河》，更是美国西部电影史上的不朽丰碑，它是美国类型片大师霍华德·霍克斯为四十年代西部电影乐章划上的最为辉煌的一笔休止符。《红河》的伟大，在于它把雄伟西部场景的展现和细腻人物心理的描绘相结合，表现了美国伟大的西部开拓时期，子一代对父一代的反叛和取代，它为西部片家族带来了一份革命意义上的光荣。而四十年代末和五十年代初，正是好莱坞臭名昭著的“麦卡锡时代”，大量的优秀电影人遭受驱逐和迫害。1952年，一部由津纳曼执导的伟大西部片《正午》诞生。这部电影以深刻的主题表达和完美的人物刻画而成为反“麦卡锡主义”的著名电影，也是心理西部片的里程碑。

第三阶段：六十年代初到七十年代中的变化发展期（也称职业西部片时期）

1960年改编自黑泽明《七武士》的《豪勇七蛟龙》虽然获得了相对意义上的成功，但它同时也标志着美国西部电影已经走向穷途末路。

1962年，萨姆·佩金帕执导的《下午的枪声》不仅标志着新好莱坞的先声，也是对传统西部电影的全面颠覆。

1964年意大利人赛尔乔·莱昂内开始了意大利式西部片的尝试。在他的西部片中，人物已不再善恶分明，而是沾染了“黑色电影”的脾性，反英雄，非主流，反乌托邦，颠覆传统。他的金钱三部曲：《荒野大镖客》（1964）《黄昏双镖客》（1965）《好的、坏的和丑的》（1966）获得了空前未有的成功，他把“通心粉西部片”和克林特·伊斯特伍德一起带给了喜欢西部电影的全世界观众。这一时期，赛尔乔·莱昂内的《西部往事》（1968）和《革命往事》（1972）和萨姆·佩金帕的《碧血黄沙》（1969）及乔治·罗伊·希尔执导的《虎豹小霸王》（1969）一起成为西部电影类型的巅峰。

此后西部电影渐渐式微，1972年由英国导演特伦斯·杨执导的《红太阳》，虽然集聚了欧、美、亚三大洲的电影巨星（阿兰·德龙、查尔斯·布朗森、三船敏郎）参与演出，但仍无法挽救西部片的悲壮衰落。

第四阶段：九十年代后西部片的复苏期（也称新西部片时期）

直到1990年，沉寂了十几年的西部片终于有了一次崭新的突波，科斯特纳的《与狼共舞》让几乎是已经告别历史舞台的西部片奇迹般的焕发了生机。这部获得六项奥斯卡奖的具有史诗气度的西部电影，以恢宏的气势重新描绘了美国西部开发的历史，重新认识美国印第安土族在美国西部历史上的主人位置，唤起人们对美国西部开拓史的反思和忏悔，同时为新时代美国西部电影的再度崛起树立了信心。

3.西部类型电影在中国影坛的表现和回响

1990出现的中国电影《双旗镇刀客》，被称为最具美国西部电影风范的作品。无论是剧作构成还是视觉表达，以及人物塑造和空间环境都很好地借鉴了作为类型电影的美国西部片模式。在1991年的日本夕张国际电影节上，电影节主席——美国著名电影导演罗伯特·怀斯，不仅把电影节大奖授予此片，还盛赞该片完全可以参加奥斯卡金像奖的角逐。

其实《双旗镇刀客》是完完全全本土化的一部关于男性成长的武侠西部电影，它表现了一个懵懂幼稚男孩如何在险峻生存空间里成长为独立自主的男人过程。影片的叙事封闭在一个荒蛮无序的西部小镇，这是一个适者生存的严酷世界，没有法律和公道，而当真正危险到来的时候，小镇居民集体暴露出怯懦和自私的民众劣根性，影片的矛盾也由英雄和恶势力的冲突转化为英雄和村民集体之间的对立。最后主人公孩哥只能独自面对强大敌手，用超凡武功拼杀胜出，拯救了爱人和危难中的小镇。

特别是影片的最后一场高潮戏，极具美国经典西部片的视听模式，纵深的空间调度，步步升级的动作铺垫，又在最惊心动魄的戏剧悬念中戛然而止，把故事和人物同时推到顶峰。

整个影片不但细腻准确地刻画了人物心理，从而把个性和人性展示得淋漓尽致，同时还用一种东方式的写意，把影像的视觉表达呈现的美轮美奂，高度体现出一种中国美学的意境。同时在武打动作的编排设计上，摒弃了港台武打所流行的威亚调打的夸张表现，以更简洁的超现实意念化处理，对传统武打动作进行了革命性变革。这部电影被认为是中国武侠电影在美国西部片模式借鉴下获得的空前成功，它主要得益于在类型处理上的高度

自觉和完善，并在叙事铺陈和视觉表达上的中国本土化处理，使类型元素和东方美学作了一次完美的融合。

当代电影的可能——中国传媒大学戏剧影视学院／电影创作·名师大讲堂系列二

王超

简介

王超，第六代电影导演、作家、编剧、制片人，毕业于北京电影学院导演系。主要电影作品包括《安阳婴儿》《日日夜夜》《江城夏日》《寻找罗麦》《孔秀》等，曾获第五十九届戛纳国际电影节“一种关注”单元最佳影片奖、南特三大洲国际电影节最佳影片与最佳导演奖、圣塞巴斯蒂安国际电影节最佳编剧奖、美国圣巴巴拉国际电影节最佳影片奖，以及芝加哥国际电影节费比西国际影评人联盟奖等。小说作品包括《安阳婴儿》《南方》《天堂有爱》《去了西藏》《红色水果刀》等。

当代电影的可能

——中国传媒大学戏剧影视学院/电影创作·名师大讲坛系列二

王超

真是很高兴，尽管今天天比较冷，但是阳光很好。刚才小潘带我转了一圈，我记得上次来还是因为魏书钧导演，他当时还是中传的学生，热爱电影，和他的小团队一块把我请过来。放了我哪部电影我都忘了，十几年前了。转眼间这几年我发现，中传毕业的一些导演进步都非常快，而且非常出色。他们呈现出一种跟之前电影学院——像我们这代人——以及中戏毕业的几个导演不一样的一种电影品质，就是有自己的特点。

电影很奇妙，似乎总有着自己顽强的生命力，任他人如何唱衰，总归是能不断活下去。比如，有声电影出来的时候，大家就说电影完蛋了。然后50年代电视普及的时候，也说电影要完蛋了。前几年3D电影出来的时候，我说这下电影肯定要完蛋了——3D的画幅也好，景深也好，完全不一样了。但是我说错了，电影依然没有完蛋。于是我就在思考，是因为什么呢？

之前，我大概在疫情期间，在同济大学做过一次演讲，我主要讲的是德勒兹。因为他写过《时间-影像》和《运动-影像》。他用他的哲学观念去看待电影，也在他的文本中回顾了一些先锋电影的大师。他得出的结论是，电影是有复兴当代哲学的可能的。这就是我给大家的鼓励。他们这些当代哲学家说概念是要完蛋的事情，尤其是语言——维特根斯坦都说，哲学要完蛋了，因为人类试图用语言这种本质上是一种符号的东西去探索与表征世界的本质。我们太依赖语言了，而人类的语言在不停地异化，人本身也不断地在被语言异化，如何冲破这个语言是很难的。

另外就是，电影——至少在上个世纪初——就相当于现在的AI。它是一个绝对的高科技。所以说上个世纪初所有的艺术创作者——无论是最一流的画家，还是最一流的诗人，都充满激情地扑在电影上面。只是说电影后来产生了分支：一个是由美国的格里菲斯将其发展成了一种以叙事为核心的电影形态——就是所谓的“叙事电影”。那“叙事电影”出来以后，那帮精英就不跟你玩了，说你太low了。而那帮精英依然保持着一种“实验精神”，走了一条艺术探索的道路，也就是所谓的“实验电影”。这条路子发展到今天，和当代艺术相结合。在当下——现在的当代艺术中最重要的部分，显然不是架上绘画了，最重要的是影像。

电影没有被淘汰，是因为作为电影艺术最核心的部分——那个所谓的“电影性”——它化身为实验电影，化身为当代艺术也好——非常活泼，并且它刺激了当代一流的哲学家，比如德勒兹、巴迪欧、朗西埃、鲍德里亚、利奥塔等重新去反思，去思考。电影可能是能够挽救很多东西的，因为电影是感性的，电影是具有狂欢性质的。它具有尼采所提出的那样一种狂欢性质，它没有任何的包袱，它只在当下这一刻：我拍下了，因此我存在。

另外，从柏拉图开始，他就在讲我们人类是在一个山洞里面，我们的生活无非是在观看我们自己的影子。由此出发，我认为，电影本质上就是在复述或重建柏拉图式的山洞。电影是个剧场。也因此能够回答那个巨大的问题——为什么电影永远不会消失？因为

电影与观看电影的形式之中，有一种人类性。人类习惯在一个剧场里观看我们自己的影子。当电影没有发明的时候，柏拉图的哲学还只是一个理性判断。而当电影出现了以后，一块银幕拉在一个意大利普通的小广场里面，大家围拢在一块，观看光影里人类的行为。终于，在那一刻，人类性有了一个根本的显现。

在这个关口，我们真是要重新给自己打气。我们要明白，电影的根本性跟人类的一个根本性，跟世界的本源是一体的。而且这个判断是当代这些一流的哲学家——比如德勒兹，还有巴迪欧——的思考。我记得，像萨特，当年看了塔可夫斯基的《伊万的童年》以后，非常激动地在《解放报》上写了长篇论文。萨特认为，这不止是反思了人性而已，他说，这个“看见”很重要，“被看见”、“被记住”很重要。

对于电影，如果要让我回顾最早我对电影的兴趣，还真是要回到少年时期。那是70年代后期。那会儿外国电影还没传来，能看到的是那种带有“文革”色彩的电影。那会儿有什么电影呢？有一部叫《创业》，我印象深刻。可能你们的父辈才知道这部电影。这部电影是讲石油工人王进喜的。如果要我讲，一个最早最能激动我的电影镜头是什么？我不会说出什么大师的镜头，我会诚实地讲，那应该是75年的时候——那会儿我是10岁、11岁的少年——在南京汽车制造厂礼堂里面看表现中国石油工人王进喜的那部叫《创业》的电影里，有一张激动的脸。整个电影我不清楚，我只记住银幕里面那张激动的脸，因为那时候的电影他们也喜欢搞特写，也喜欢搞那个激动，他们激动什么我都不理解，但是我一看人的激动能被放大到这种地步，被你看见，那真的是我至今不忘。

现在想想，就是特写。特写是最具电影性的。你要说全景，那就是戏剧，是吧？中景，早期电影就是中景。那真正代表现代电影诞生的，是一个特写镜头，就是布努埃尔的《一条安达卢狗》的那个刺开眼球的镜头。而对于我个人来讲，特写就是王进喜的脸。那个特写的脸我觉得非常非常刺激。

所以现在想想，真正的电影还是自律的。它自己升华自己，它不太会去依赖文学。从这一点说开去，连当代这些非常牛的哲学家，也从电影性上来汲取他们自己的精神，或者说复兴当代哲学，电影于此都是最佳的工具和手段。复兴哲学，从他们的意义来讲，就是复兴这个世界，就是拯救这个世界。他们真的是把电影当成拯救世界的一个手段。像德勒兹，在他的《时间-影像》里梳理了大量的电影。他认为好的电影，是被他称之为“晶体时间”的电影。在23年，我在同济大学做了个演讲，叫《成为精神之眼的摄影机》，在网上你们能搜到。在那里面我说，其实德勒兹他自己就是一个电影发烧友。他说他隔壁就是电影系，然后经常去看电影，他也是电影资料馆的常客。但他毕竟没拍过电影，所以我看他来解释那个“晶体时间”我就有点着急。因为我多少算是学习过电影、拍过电影，同时也是一个哲学爱好者，我是知道那个晶体是怎么产生的。不过他坚决拒绝用“诗意”两个字，我觉得特别正确。电影中“晶体”形成的那一刻，确实不只是诗意的。

德勒兹的电影理论出现之前的电影理论是符号学的天下——麦兹的电影符号学。而在德勒兹出现以后，他们开玩笑就说，麦兹自杀了。确实是，在德勒兹的理论出来以后，电影符号学没市场了。德勒兹确实是拒绝用电影象征性的东西来阐述电影本身的，或者说他反对用别的文学的手段、神话学的手段、解构艺术的手段来阐述电影。他完全立足在电影的本体，他认为那是“晶体时间”。电影中神秘的一刻出现了，你不知道它是什么意思，

它完全脱序了，它完全没有前后文、完全没有上下文，它完全只存在一个当下，它完全是现在心不可得、未来心不可得、过去心不可得之可得而已。那一种神秘的时刻，其实就是所谓时间的晶体。我觉得大家如果有兴趣的话，了解一下他的“晶体时间”这一理念，然后再回顾一下我们看见的那些经典电影的经典时刻，然后再去想这个时刻怎么产生的，会特别有意义。它的意义在于，我们对电影，无论是基于它的本性还是它的美，一定要让其成为一种宗教般的信念。电影的美要形成一种宗教般的信念，这样才会激励你：如果说我要在此生的创作里面能够诞生一个经典时刻，那就别管它奖项不奖项的，就把它当作一个信仰去追求，或当作一个有意思的游戏去玩要去享受。

不是说我们热爱电影，选择拍电影，然后整天因为坎坷，整天说这个钱也拿不到，审查也过不了，整天被一些形而下的东西打击得心灰意冷，最后就说，唉，算了，这时代可能容不了我拍电影——那就太可惜了。我们需要把信念建立起来。我认识几个建筑师，我发现电影导演和建筑师挺像的，都是搞项目。电影，其实也就是搞项目。要搞项目，它的挑战性也在这儿。你作为一个导演，表面上看它确实就是一个工作、一个项目，但内在里面所包含的那样一种信念、那样一种信心，才是这个东西最本质的。而且现在我觉得要是真正有才华的话，没有什么困难能吓到你。我前两天到嵩山，有一个很好的书画家，他躲到嵩山里，那里有一帮原本不会画画的孩子跟着他学画。我到那儿，就觉得说，哎，我说大不了跑到你这来嘛。我说你这些学生都可以给我当演员、当助手的——拿个手机不就拍了吗？没什么。现在，尤其是手机，iPhone 16 Pro现在不得了，拍的东西真的是很好的。所以说没什么能吓到我们的——你到你的家乡那些县城去看，其实也蛮有活力的，也花不了多少钱，我觉得就跟旅游一趟一样的。

所以说，热爱，是我觉得特别重要的东西。

另外就是，对电影史一定要有认知。这个对电影史的认知不是说好像我要增加史学知识，不是的，是你要给自己一点力量，你站在历史中和你站在历史之外是不一样的。对电影史、电影理论的学习，会让一个孤独的电影人拥有更多的内在力量，能支撑自己。学史论的意义在这里。没有这样的积累与视角，但凡遇到点事情，真的会挺难受的，会很容易放弃。有了这个积累，你就会想，我可是将来要在历史中的人，我能这么轻易就放弃吗？不能。这个很重要，真的很重要。

我认为，我们也不用害怕什么小视频时代。我真的觉得有些小视频拍得很棒很棒的。就前阵子，我还在一篇文章里讲过，有一男一女两个胖子模仿王家卫那个调调拍短视频。你们肯定看过的，应该是很有名的。穿的民国的服装，然后专门戏仿王家卫。他们俩非常有才华，我认为拍得绝对比王家卫的电影要好。王家卫的太文艺腔了，他们没有文艺腔，他们反讽文艺。我这话没事，公开也没事——他们绝对比王家卫强。你们比较就行了。因为都在嘛，王家卫电影也在，他们也在，一比较你就可以看出来。这不是什么敬与不敬。人家站在那就反讽你几句，我认为这也可以是电影。所以说，电影有的时候不是你多会玩镜头——你有本事像卓别林一样，一个固定镜头，他一出场，你就觉得电影感洋溢出来了。所以，我认为，我们要重新反思电影性本身，电影性不是说镜头玩得多炫。我觉得，恰恰相反，真正的大师往往都是很“笨”的。我很喜欢卓别林，他不是玩镜头的，他更重要的是热爱，是保持对电影的信任。

电影100年的历史，你当然可以说它的历史很丰富，它和很多东西都在一起。在其他的一些艺术门类式微、没有希望的情况下，电影异军突起了。拉美的文学大爆炸，大家都认为它了不起，很厉害，但你们看看这些代表作品——略萨的《酒吧长谈》、《绿房子》什么的，还有科塔萨尔的《南方高速》等这些所谓拉美文学大爆炸的作品，它们的结构意识、它们的叙事方式，绝对——而且他们自己也承认的——是学习自电影。当然，他们是学的另外一支，他们不是属于好莱坞那支，他们是爱森斯坦那支——就是表意蒙太奇、杂耍蒙太奇。蒙太奇的理论在叙事——尤其是庸俗化的、好莱坞式的叙事里面是越来越没有位置了，但是它一直刺激着艺术电影发生真正的内部变革。在拉美文学里——你都想象不到，爱森斯坦的理论，这种我们认为的关于真正纯粹的电影艺术的理论，其实是在拉美文学里面得到了淋漓尽致的发展和发挥。许多当代艺术电影与当代艺术也是一样的，但还没有文学在形式上自由。因为文学，说句实话，成本低——想到哪就写到哪去了。

总之，我觉得对电影史、电影理论的认知是很重要的。可能是我自己有这个偏好，所以我觉得很重要。我真心认为，电影史能让我们拥有面向未来的力量，让我们能坚持下去，让我们明白我们不是一个人在拍片子。一个人但凡拿起了摄影机，就不是一个人在拍片子。尤其是在所谓的电影艺术没落和商业化特别严重的现在，你依然还是可以再拿起摄影机或者手机拍摄一个属于你个人的叙事。因为你知道你是在延续一个品种、一个传统，你要有这样一种信心：不管拍什么东西，这个东西能激发你很多，能够激发你不停地去学习，能激发你的谦卑，能激发你的很多技能。

除此之外，电影肯定是要大量地看的。而且一定要去影院在大银幕上看。我很幸运，上世纪八十年代在南京时，在去电影学院之前，就在南京的电影院里看到了《德州巴黎》、《最后一班地铁》、《苔丝》、《莉莉玛莲》、《靡菲斯特》等一些大师电影的大银幕，这在我心里建立起了对于电影美的信念。我觉得看电影，首先不是说阅片量的问题，而是说一定要把看电影变成你的本能，要形成本能，就是要不停地看。我们那会儿在电影学院，每周两天下午洗印厂放胶片，下午放一次，晚上放同样的。我是下午也看，晚上也看。我记得那时候电影资料馆法斯宾德的一个巡展，我一天看了6部。我想说的是，你要有那么至少3到5年的时间，一天保持3到5部的电影阅片量。这个阅片量不是说你看多看少，而是说你要把电影语言看成你的本能，就这么简单。就像写毛笔字，我写了7年毛笔字了，我现在终于能自如地用毛笔。我原来用不了所谓“长锋”的。你们假如写毛笔字的话就知道了，越长的锋越难写，因为短锋一按就到底了，那是硬的。我写了七年毛笔字，到最近才能够使用长锋毛笔。

同理，掌握电影语言也跟写毛笔字一样，或者跟学英语是一样的。你要将它学习成像你的母语一样可以随时说出来。很多东西就是一点一滴建立起来的，首先从热爱，从兴趣把它变成习惯。你们年轻，你们都是三十不到的人，你们做什么都来得及，所以我在这里跟你们多聊。我自己是到36岁才拍《安阳婴儿》，你们不至于到36岁了吧？但是我晚拍也有晚拍的好处，我准备得充分，但是我准备得再充分也还不如你们，因为我们那时候不如现在的资源丰富。那时候我更多的是在文学上有准备工作。文学至少帮我在拍电影之前解决了一个叙事的问题。

谈及叙事——我们就先不讲那种纯的实验电影了，我们就讲院线放的，哪怕是大师的电影，无论如何都是叙事电影。所谓反叙事电影本质上也是一种叙事电影。关于叙事，那就得踏踏实实的。因为电影的叙事并不是自发地产生的。你要叙事一定是毫不含糊地向文学、向戏剧学习。所以说一个电影人——我就不说文学功底了，就说对于文学的这种爱好，我真的认为要多培养。如果说你想要当编剧——那就不用说了，那肯定得有文学功底，而假如你想当个好导演，我认为你也至少要有个读小说的习惯。一个电影导演如果没有读小说的习惯，那基本上他的创作道路是走不长的。

一流的好莱坞大片，比如获奥斯卡大奖的，或者是什么票房冠军的，它的文本一定是一流的。别看有些看上去好像俗了吧唧的，只要它是票房冠军，它再俗，你看它的文本，要不是《圣经》的核，要不就是古希腊神话的核，要不然就是《荷马史诗》的核，它都是有一个母题在的。包括像现在日本的动漫，最近有个日本动漫特别好看，我都害怕下映，赶快去看了。日本这些动漫的叙事核心很多都是文学经典的母题。我希望你们能养成一个习惯：看一部长片，把它凝练成100字或者200字的梗概。你会发现，这个影片的核心跟某一个你看过的神话很像。所以说，要懂文学。经典文学基本都要读。而且这些东西其实花费不了多长时间，大概一两个暑假你就能看完。

最早的那批人——最早的意思不是说无声片，是有声片开始以后——当电影的叙事刚刚初具规模，他们的剧本最初都是从文学中获得母题的。尤其是好莱坞最早的一帮编剧都是这样的。那些第一代编剧，绝对是文学发烧友，要不就是小说家，像福克纳就给好莱坞写过剧本。他们那时跟什么学呢？主要就是狄更斯，就是所谓的通俗化，又是最人道化，在宗教、人性与世俗三者之间处理得恰当、处理得非常日常化的作品。所谓古典文学、古典电影叙事的核心问题，就是这三者之间的矛盾。

我经常建议一些年轻人去看《大卫·科波菲尔》。整部小说不仅对一个拍电影的人有帮助，这本小说里的青春精神，对于一个年轻人他的人格的发展，以及一个年轻人第一次打量世界所带给他的触动和他可能的应对方式也有启发。另外，这部小说对于叙事的推动就更不用说了。除此之外，《荒凉山庄》这部小说对于当时的电影影响也很大——可能知道这本书的人相对少一些，但其实很多我们知道的好莱坞电影里的法庭戏，包括好莱坞黑色电影里面那些小人物跟体制之间的纠缠，在我看来全是在向《荒凉山庄》致敬。你们有兴趣的话可以看看，蛮厚的一本。你们在其中可以去看看小人物跟体制之间的关系。

但文学性进入电影，也常有阵痛，和不可调和的时刻。福克纳就是一个例子。他早期为好莱坞写过剧本，也拍成了，但后来就很不顺利，退出了电影界。文学性和电影性之间的矛盾，及如何调节二者就成为一个长久不灭的问题一直考量着电影编导们。其实福克纳遇到的问题可能跟我们现在所谓艺术片导演以及有抱负的年轻人遇到的问题是一样的，就是怎么调节好商业与艺术的关系。像我今年立项了一个商业电影，我就想着怎么把我的作者性放进去。如何调节二者关系，很难，但是要相信天无绝人之路。

其实近十年来，整个世界电影、国际电影都在转向。像《寄生虫》这样的作品，你说它是作者电影还是商业电影？其实是说不清的。我觉得我们也应该随时去调整自己的定位与方向，因为无论如何我们是时代的产物，无论如何我们是这一代的人，这点我们要谦卑，不要觉得我们就是时代的高人，我们只是“时代之子”。有些导演觉得，我也可以搞一

个《小丑》，搞一个《小偷家族》，搞这个搞那个，这里面需要特别小心自我的平庸化。

《小偷家族》我就觉得有点自我的平庸化，是枝裕和的系列里面最差的。当然，他可能也是在调整，但是我觉得就调整得没有《寄生虫》好。《寄生虫》调整成有商业元素了，但是它依然异常尖锐。再说《小丑》，我认为第二部比第一部好。第一部我还不太喜欢，到第二部我喜欢得不得了。

说回来这个对于成为一个电影人的准备。前面我讲到，这个准备一是电影史论的准备，一是大量阅片，还有一个就是文学方面的准备。我常在想你们这一代年轻人，你们是怎么认识世界的啊？现在那些碎片化的东西很多。我现在真的对年轻人有一些忧虑。因为我们80年代面对的世界，是一个未来丰盈的世界。但我现在真的是觉得世界往下发展是走向迷失的。不过，也可能恰恰在这时候，自我的抢救才变得特别重要。哪怕你说只是为了“我不枉为人一场”，那你也得把之前的经典装在脑子里，装在心里。你要是说你现在想要去抵抗这些东西，除非你就想跟这个时代一样毁灭算了，那你就混，那就不说了——如果你还意识到你是个人，那么现在对于你们来说，把一些人类艺术史上的经典装在脑子里就是很重要的，要把很多经典装在脑子里——甚至融入血脉里。说实话，你们现在面对的关卡和困难比我们那个时候要严重得多。

读经典，不是说我们为了拍电影才去读几本书的，而是越到后面你如何能够脱颖而出，如何在数字化时代还能保有鲜活人味、人性的问题。这些问题取决于你的思想和记忆，取决于我们人类曾经创造出来的那些带有人味的辉煌璀璨的东西，你记住了多少。别以为记在手机里面，就是记在了脑子里。不是说让你背出来，而是说它有没有熏陶过你。不用你背，一个被熏染过的人，他的气质是不一样的。

为什么有的人站在那就是一部电影？为什么卓别林他站在那里他就是个电影？他凭什么？因为在他的人生履历、在他的学习之中，他是被熏染过的。他有他的世界观，他有他的人性观，他对人与事物的分寸有所拿捏。他站在那，抖抖眉毛你就觉得那是电影。因为这个人是一个被熏染过的人，是被自我教育过的人，这个特别特别重要。

所以说，原创，在于你在历史中间你敢原创，你才能找到原创的张力。人是带着基因诞生的，史前的基因、祖先的基因、方方面面的基因，其实我们始终是在历史之中的。你要不断跟你的当下，也要跟你的历史、你的前世形成一种张力——你的创造力其实就是这种张力。

我当年在准备《安阳婴儿》的时候就是这样开始的。《安阳婴儿》不是基于一个真事改编的，尽管那会儿有那个所谓下岗潮。创作的时候，肯定是有有一个母题在刺激你，就是你前世的一个基因，这个前世的基因在某种意义上来看，至少三分之一是潜伏在现有的历史中的。我们人类的历史，多少归纳了一些人类的共同记忆和母题。这对创作者来说是非常重要的，我们要不停地对话，这样的方式其实是在刺激你现在当下的创作。

我当时写《安阳婴儿》，为什么故事要发生在安阳？安阳是殷墟的所在，是中国第一个有人类存在的集结地。我是个南京人，我干嘛要搞个安阳的故事？这完全是基于一种思考，这个故事是要有它的寓意性在的，是要有这个哲学判断在的。我想在当代给人性本身一个命题：如果说一个人下岗了，没钱了，在路上捡到一个婴儿，他本来想不管，但突然发现襁褓包裹里一张小纸条，说你要管的话，每个月能得到200块钱。这个时候你该怎

么办？这个事件是我跟前世，或者跟历史，甚至是跟人性的种种认知要形成一个悖论的。这个悖论的产生是从自我内部产生的，只有具备了一定的文学积淀、哲学积淀，以及对当代的思考、对人性的思考都到了一定程度以后，才能试着抛出这样一个课题。

做故事，就是不断对自己抛出一个又一个问题，抛出要解决的事情，然后才有影片。我相信每个导演都不一样，有的导演完全是靠生命经验来创作——像费里尼，包括我们国内的一些导演，也是在用生命经验做创作。有些导演不一样，像安东尼奥尼，就更加抽象。我也偏抽象，我不会一味地靠生命经验。在我已经拍摄的影片中，虽然大部分是所谓的“现实主义”电影，但并非全然来自我的生命经验。尤其有几部就完全是面对自我内心的理性探索。比如《重来》，比如《日日夜夜》。《日日夜夜》是我的第二部电影，尽管我拍的是内蒙古矿区的故事，但其实这个故事还是个关于我个人内心的故事。因为我也是个哲学爱好者，我当时就想拍一个中国版的《西西弗斯神话》，故事的核心是这样的：一个人犯了一个错误，他想改变这个错误，改变的结果是重新犯了一个错误。在这个观念的基础上，然后才有它所带动出来的很多东西，包括了现实生活中，那一代暴发户他们所面对的问题与困境。但是那不是我，那是我的表达——就是像《西西弗斯神话》里那样，我们不停地要推石上山，推到山顶之后一样还是要滚下来的，然后再推，然后再滚，如此不停的这样一个悲剧。这种思考不是说要你成为哲学家，而是说你要对哲学保持兴趣。

再说到叙事，说到文学。在文学面前，我们永远要保持谦虚。作为一个电影创作者，面对文学那千百年的历史，是要保持谦虚的。我们说契诃夫的小说，单纯从篇幅或者语言形式上来讲，是很简单的——人民文学出版社出的两本《契诃夫小说选》，一个星期就看完了。而在当代，特别是对现在搞电影的创作者来说，契诃夫是必读的。他的那些叙事，也不是完全反故事化，但他反情节化。但更重要的是，他的反情节化不是没情节，他反情节不是在那个绝对的意义上反对情节作为一种叙事要素在故事中的存在。他只是用诗意来阻断，来生成新的情节。他真正深入的这个部分，是他真正让人物自己生发前进的动作，而不是由作者拎着人物去开辟前进的空间。是基于一种对人物完全把握下的创作：你把人物想透了，人物该怎么走，他就应该怎么走。

从这一点上讲，我们还应该回到更早的托尔斯泰。

早在托尔斯泰写《安娜·卡列尼娜》的时候，他就遵从了安娜·卡列尼娜的内心世界与行动逻辑。托尔斯泰按照他之前的梗概情节推断，安娜·卡列尼娜是不会选择去死的，或者说安娜·卡列尼娜所遵从的那个所谓的伦理观，还是一个偏向于理性的伦理观。但是当他把安娜的心态与行动推入一个很深入的心理层面上去思考和论证的时候，他就发觉情况不一样了。那好，托尔斯泰不做任何判断，就选择继续深入安娜的内心。所以很多评论家——这个问题后来在文学史上引起了长久的争论——大家都觉得说，安娜是可以不死的，她不应该稍微给自己留点余地吗？为什么不能留呢？文学史上一直有这样的争论，直到现在。

最近，我微信上有一个朋友，他也是很爱读书的人，住在成都。他又提出了这个问题。他就提出说，他认为安娜完全可以不死，然后他惊讶地发现文学史上有过这个讨论。但是，我是认为，安娜是要死的。我也能理解安娜想死的那个瞬间，死亡的念头是一瞬间

的事，那一个瞬间就是安娜面对铁道的时候。尽管她那个赴死的趋向之前已经很明确了，但是在决定赴死的那一刻，多多少少也有它的偶然性存在。

这又让我想到某一年戛纳电影节，有安东尼奥尼的《奇遇》。这部电影讲了三个人——一对闺蜜和一个男人的故事。那一对闺蜜很要好，男的是其中一个的男友，三人一起去旅游。故事开始没多久，男人的女友突然失踪了。然后男人和女友的闺蜜一起找。那作为传统电影的观众，你肯定期待的是最后要告诉我找到或没找到？而这部电影不是这样的。到了中间部分，是第二次恋情的开始：男人和女友的闺蜜在寻找的过程中爱上了对方。这个结构对当代电影造成了很大的震动。所以说，有些时候电影是跑在文学前面的。再比如说安东尼奥尼的《蚀》，阿兰·德龙演的一部电影。那也是那种充满了迷茫的爱情——他们俩在那个古老的屋子里面的那种纠结，那种不确定感，是非常美妙的。除此之外，《蚀》里面有一段其实是非常重要的，就是他在交易大厅里面的一段戏。我一直在讲，那些你们眼中的“文艺片”大师，如果他们拍起商业片来，比谁都行。如果你们仔细拉片，看交易大厅买股票那个段落，那个段落作为一个商业片来讲，拍得太精确了，非常精确，而如果没有那一段的话，那个以交易所为载体所表现出的当时社会的不确定性就展现不出来。安东尼奥尼想说的是，这个世界就是这样的：我抛下去，通过一个手段我就能获得财富，但这些财富是被一个机器掌握的，并且连接彼此，以此成为了全世界。这就是他眼中世界的本质。他这段说的就是这个。如果说他不把这个拍得非常精准、精确的话，那个爱的不确定性就是一种无病呻吟。

这就是我所讲的，当你们在看大师电影的时候，如果不了解当下的人性，或者现代人的异化所带来的困境，以及在一个消费社会、消费的奇观下，我们人应该何去何从的问题，没有这方面的一种忧思的话，那你就没法看懂。

我成长在八十年代，应该说我们非常得益于80年代的改革开放，西方思潮大量涌入。那时我不仅是个文学青年，也是一个哲学青年。说句实话，我哲学和美学读得比文学还更多一点。也是因为那十年的一种对哲学的爱好，我能看明白很多电影。我后来到电影学院去——我是91年去的电影学院。那些同学，他们真看不懂一些电影。因为没有这样一种积累，没有对当代西方哲学、西方心理学，甚至人类学一些基础的积累——不是说多深，而是要了解——你要是不了解的话，是没法读懂所谓的当代西方电影的，是没法读懂现代派电影的，更没法读懂比如安东尼奥尼和费里尼的后期电影的——比如《八部半》，肯定是读不懂的，《甜蜜的生活》也不见得能懂，大概只能读懂它表面上的那个“故事”，比如父亲怎么样怎么样，他自己好像有点堕落等等，但其背后的深意不太能读懂。要知道，不是说好像那些电影题材和主题反正是60年代的东西，我们今后不拍这个东西。我跟你讲，就像蒙德里安那个冷抽象，他绘画出的那些个网格子，我们现在在好多热水瓶啊、床单上面都看见了。在本世纪初，那些东西就是真正的当代艺术。它过了四五十年以后，形成了一种流行趋势。而我在这里谈论的安东尼奥尼的电影、费里尼的电影这些其实到了80年代又为新好莱坞所用，深刻影响了科波拉他们这帮人。

我今天说的所有东西，都不可能教导你们拍好一个拿高票房的电影，这是我要明确的。我只是说，有可能我们一起努力，继续为中国还能够给世界意义上的电影艺术做一些小小的推动，该如何做？我今天只能谈这些。我相信，在中传，我是可以跟大家来

谈这些问题的，在其他的地方聊这些或许还要谨慎一点。作为20多岁的年轻人，你们在一个什么都来得及的年纪，确实应该了解一点哲学。那些在80年代对我来讲是当代哲学，那作为现在来讲的话，这些问题是作为法国中学生的一个基本的人生教育来普及的。他们都认为这是一个人生与人性的基本课题。就这么简单。

其实仔细想的话，我们当代中国所暴露出的人性问题，是一个非常好的切入点。怎么说呢？我跟西方他们接触的时候感觉，他们好多问题其实是被遮蔽了，而中国是一个大暴露的时代——它是个原始积累的时代，是原始积累的二次积累，而且是在一个变异式积累的时代。它所造成的人性冲击，以及人性在那个积累阶段所裂变出的种种面目，可能是其他国家的一些人没法获得的。

我们在当下——这也是对我自己讲——在当下我们要保持敏感。我们所能获得的东西是足以领先国际的，真的是这样。因为他们一个是好日子过多了，还有一个是他们会被另外一些问题带偏。比如说欧洲，现在的核心问题是怎么和伊斯兰打交道；而在纽约市，他们的民众选出来了一个社会主义者。他们在所谓的发展和解决问题的过程中又走回来了，他们也开始对人性的那个最敏感的、最尖锐的、最容易破防的部分进行观察。

而现在，人人都有手机，摄影机就在我的手上。就这么简单。电影在今天，就在我们的左右手之间。原来你说拍电影，我还要去租一个机器，但现在每个人都可以拿手机去拍。说实话，我对你们说了那么多，还不如你们真的去拍，去试着从一点小事的裂缝中进入这个世界的大问题。

我最近总是觉得，我们活回来了。我经历过90年代，你看我们现在，无论是世界还是身边的所有事情，都回来了。我们看美国也好，看欧洲也罢，正义是什么东西？我们看不清了。80年代，“正义”是亮堂堂的两个字，而现在看，我总觉得这两个字的上面灰蒙蒙的，我都看不清楚。“战争”、“人性”，80年代都是刷刷的几个和探照灯一样亮的字眼，这些字眼让我知道该怎么去做。但我现在看不清，我就算看见了，也不敢那么理直气壮地喊出来说我看见了。这个就是当代。

对于当代社会，我有个最悲观的看法，就是——我们有很多事情交出去了。购物什么的都交出去了，时时刻刻提醒你，你喜欢买这个喜欢买那个。现在又来了个AI。如果说，文明的发展与传承是一个点到一个点的演进，那从某种意义上我们也是有幸的——我觉得我们有幸能看见那个点的迷失，看见那个点终末的位置上，不是我们人站在那儿，而是我们创造的一个“非我”。这很有幸，但同时，这也很恐怖。

所以，从这一点的意义上看，我反复要回到与强调电影的重要性，以及我们重新记忆的重要性。这两年我总认为，越是古典的越要读一读。因为那个记忆是很重要的，不是说你该用的时候你才拿出来。在那个瞬间，所谓的“你该用的时候”，那不是你提出的“我该用”，而是别人逼迫你、要求你、诱惑你，让你说你该用，于是乎你去找别人提供这样的记忆。但真正的问题是，我们在当下如何再焕发出一种自发的对于文明记忆的使命？是我自己说我要看、我想看、我看到了，并且我用我看到的東西反照出人性与世界。

这个机会在我们当下来看越来越少了，那电影的意义就又出来了。为什么在这个时候，人类又再次关注到了“电影”这个很重要的艺术形式？为什么突然就得到这样的力量？因为电影没被“异化”。电影在技术上看，它就是一个记录——当代的这些问题会腐蚀我，

但腐蚀不了一个摄影机。我只要打开摄影机，它自己就能记录。你要想，腐蚀人是多么容易的一件事情。你要说我现在有没有也被什么操纵了，我想我只能说，我只是尽可能抓住自己的头发不被淹没而已。诸位都不能说，现在的“我”完全代表了“我”。

但摄影机的可贵之处就在于，不论如何，它都多多少少有其客观性——因为它客观地抓取。从这一点上来讲——这里真的是讲到根儿了——在现在，我觉得我们可能比上世纪初的时候更加急迫地需要去强调电影性。在当下，你是连语言都不能相信了——维特根斯坦讲过，语言是不可信的，尤其是日常语言，正需要我们去抵制。人类最初是通过声音和视觉跟世界接通的，后来是实在没办法了，想要灭掉要吃我们的野兽，再后来又想要灭掉从我们中间分划出的敌人，才发明了语言，创造出故事和组织。我不是想说我们要反文明，但是要让人获得解放，回到与世界的直接沟通之中。

还有，就是要适当放松。有的时候我们冒出来的东西太杂乱，因为你在这个世界，如果说读的经典不够多，然后大量地用手机代替阅读，那真的是有巨大的干扰性的。这样去获取信息，还不如一天有那么半小时放空自己。哪怕不想，你打坐的时候也会冒一点东西出来的，那些东西是经过平静的沉淀得到的，就会更加纯粹。

你要是真的对我刚才讲的有所了解，对哲学史、人类学、心理学，对该有的经典有所了解，那么你在叙事这个事情上，对于文学就会保持足够的谦虚。而真正的现代叙事的核心又是哲学，就这么简单。如果说你对叙事是感兴趣的，那么你就会思考，说，哎，他为什么这么叙事？在这里，你必将会对哲学感兴趣，会对心理学感兴趣。

我讲的这么多东西，请大家不要害怕。我说要读哲学、心理学，不见得非要去啃什么书。像我们80年代长大的这批人，我们其实是被小册子喂大的。大家要善于读一些小册子。因为我们不是搞哲学史的人，我们不需要看他的推导的逻辑过程。况且那些推导几乎百分之一——维特根斯坦的意义上讲就99.9%——是所谓“胡说八道”。每个人都是充满了偏见的。所以我也不是说让你去相信结论，而只是让你去思考一件事情：那些过去的人、那些现在的人，他们脑袋瓜里曾经最大的张力点在哪？这些东西是你要了解的。你要了解弗洛伊德的张力点，你要了解荣格的张力点，你要了解一下萨特的张力点，福柯的张力点。学习这些东西，小册子就行了。当然，要善于读好的小册子。我们80年代有很多好的小册子，马丁·布伯的《我和你》、保罗·蒂利希的《存在的勇气》等。谈及萨特，哪敢直接读他的《存在与虚无》，但你可以先去读《存在主义也是一种人道主义》——那是薄薄的一本书。或者你不读存在主义，直接读加缪的几本小说也可以，这些总好读吧。当然，加缪的哲学书也很薄。

总而言之，我希望大家能够保持一个兴趣，其实这些东西都不难获得。但是你接触跟不接触，你热爱不热爱，你有没有兴趣，其中的区分是太大太大了。我认为，干电影的门槛是极高的，为什么？你干文学——说句实话——你好好地把这些文学写作的语言练好，读几本文学名著，你真有可能发表小说。而电影不是的。电影真的是一个全方位的综合艺术。你叙事不好，视觉上缺乏适当的训练，或者认知层面上的哲学一点都不了解，在我看来，是没法拍好电影的。拍电影人人都会，但你想要拍好，还跟别人不一样——我还不是说跟别人比——就说你玩个游戏，比如围棋，你至少要知道围棋是有九段的，你才敢

从一段开始玩。同理，电影的最高级在哪里？这些东西是你要先去了解的，而这就有赖于对电影史的了解。不是说只是了解别人的历史，而是要把自己放进去琢磨。

我记得我读陀思妥耶夫斯基的《卡拉马佐夫兄弟》的时候，我真的是觉得那些文字是像我写的，就是感觉那些句子像是从我心里面流出来的一样。也就是说，你要把你的问题放进去揣摩，你就会有兴趣，无论是你对历史的思考还是你读的那些经典。经典不是一座大山，那些经典曾经在前世是你的“山”，只是别人先建在那儿了。它和你是有亲缘关系的——而且是“直属”的亲缘关系。你以这样的态度去看待所有的经典，你会觉得它们都是很亲切的。我们是经典的对话者。在读的时候，我就觉得《卡拉马佐夫兄弟》思考的都是一些很根本性的问题。你要跟经典有共情能力，只有达到这种感同身受，达到这样一个所谓的“共情能力”，你才算是真正阅读经典。与经典的共情能力是很重要的，因为这些经典讲的也是这个世界最本质的、最普通的、最日常的戏剧，是关于生命的真相、希望与绝望的戏剧。它没有多么的故弄玄虚。我们要先学会和经典作品里面那些人物形成共情，这样才能够激发你的创作。你没有这样一种跟经典的共情力，跟文学史、哲学史的共情力，怎么来激发你的创作？你创造出来的东西是不够的。但凡有——哪怕有一点点的共情与理解——你都会有超越性。

我现在六十出头了，我去年还做了一次青年短片电影节的评委。我们这些人，看年轻人的东西一看一个准。一个年轻创作者他的素质涵养，他有没有过自我教育？他有没有过完全属于自己的思考？这些东西是一眼就能看出来的。有的时候，一个作品它高就高在那里。所以说，经典应该是要被重读的，我最近也在重读一些经典。

我记得黑泽明——有件事情我始终是非常惭愧的——黑泽明说，《战争与和平》他读了七遍。我还是一个文学爱好者，我还号称是作家，我就读了一遍，我一直想读第二遍，都还没有打起精神去重读。但是黑泽明读了七遍，人家还不号称是个文学青年，人家“只是个画画的”。最早我就讲为什么黑泽明能成为这样的大师？我时不时在思考这个问题。你看看黑泽明拍的那几个基于俄罗斯文学原著改编的电影，都非常好。像《白痴》，拍得非常好。黑泽明翻拍的莎士比亚的作品都非常好，比如《乱》，比如《蛛网宫堡》。

电影，绝对是站在已有的各类艺术形式上，集大成所生发出来的崭新的艺术形态。这句话一百年前有人讲，现在依然这么讲。更有甚者，你看巴迪欧的说法更严重，他说我们要拯救世界，拯救哲学，就是要靠电影。

好莱坞回暖，中国遇冷：为什么三十年前我们仰望大片，三十年后观众不再相信电影？

王枫

简介

王枫，导演、编剧、译者、影评人。毕业于中央戏剧学院导演系，获博士学位；拥有加拿大约克大学舒力克商学院MBA学位及上海交通大学土建系学士学位。曾任乐视影业投资总经理、麒麟影业高级副总裁、国开金融地产基金执行董事。导演、编剧作品包括《邂逅》《阻断》《薪火》，编剧作品包括《三个十年》《司徒美堂》《巫山云》；曾参与《兰心大戏院》《风中有朵雨做的云》《奇门遁甲》《影》《生死语者》等电影项目。另创作多部舞台剧，译有《诺兰的影像世界：无限的想象力》，并长期发表戏剧与电影评论。

好莱坞回暖，中国遇冷：为什么三十年前我们仰望大片，三十年后观众不再相信电影？

王枫

2026年的电影市场出现了一个刺眼的反差。北美院线正在恢复到疫情以来最好的状态：《超级马力欧银河大电影》《迈克尔·杰克逊：巨星之路》《挽救计划》《玩具总动员5》连续拉动市场，Box Office Mojo的年度榜单上，多部影片北美票房已达数亿美元级别；《华尔街日报》报道，截至6月下旬，美国票房约44.6亿美元，是疫情后最强的年份之一。中国这边，上半年全国电影票房173.56亿元，观影人次超过4.2亿，表面看不难看。但放到2025年《哪吒之魔童脑海》一片拉动、全年票房重回518.32亿元的背景里，问题就出来了：市场不是没有爆点，而是越来越依赖爆点；观众也还在进影院，只是除了少数几部片，不肯再随便进了。

这不是一句“经济不好”“短视频冲击”“流媒体分流”能解释的。这些冲击北美全有。美国观众也刷短视频，也订流媒体，也经历过疫情，也被超级英雄宇宙轰炸到疲劳。但2026年，北美影院在修复，中国影院在焦虑。差别不在影院有没有开门，而在观众心里的那扇门有没有关上。北美院线在等好片回来，中国院线在等观众回心转意。

想要全面理解今天中美两国电影行业的冷暖反差，必须回到1994年。那一年，《亡命天涯》进入中国内地，成为改革开放后首部分账引进的好莱坞大片。首轮只在上海、北京、天津、广州、郑州、重庆六个城市放映，却让很多中国观众第一次感受到一种陌生而强悍的电影秩序：节奏紧，人物准，类型清楚，叙事干净，动作、悬疑、逃亡、反转像机器一样咬合。新民周刊回顾这段历史时提到，在电影平均票价不到十元的年代，它靠首轮有限城市放映就拿下2500多万元票房。

今天回头看，《亡命天涯》不算好莱坞很出色的电影。影片的意义在于让中国观众突然意识到：电影可以不是单位包场，不是政治任务，不是舞台腔的影像延伸，不是慢吞吞讲一个“意义正确”的故事。电影可以紧张，可以好看，可以单纯的视听娱乐，可以把观众牢牢按在座位上。中国观众第一次仰望好莱坞，看见的是电影作为工业产品的尊严。

随后几年，《真实的谎言》《狮子王》《生死时速》《勇敢者的游戏》《拯救大兵瑞恩》《黑客帝国》《珍珠港》陆续进入中国。那时的中国影院还没有现在这种再商场里的多厅影院，而是那种独立建筑，单个影院，高调控有二楼的那种，带着旧时代的灰尘味，银幕不大，座椅不舒服，音响常常失真。但影片本身的新鲜感太强了。好莱坞像一扇突然打开的窗，让一代观众第一次意识到，商业电影不是低级的，类型电影不是粗糙的，娱乐也可以有人物、结构、技术和情感调度。

真正实现全民级征服的是1998年的《泰坦尼克号》。影片在中国创下3.6亿元票房纪录，并保持了11年。具有划时代意义的事，这部电影让“进电影院”第一次变成一种集体情感事件。很多人不懂什么叫全球发行，也不知道卡梅隆如何调度视效、爱情、灾难、阶

级、音乐和明星，但他们知道一件事：电影院里所有人一起哭，这种经验，电视给不了，录像厅给不了，后来的硬盘下载和网盘上映也给不了。《泰坦尼克号》在中国观众心里打下了一根桩：大银幕里那种完整、饱满、巨大的现代叙事，值得专门赴约。

从1994到2001，中国电影面对好莱坞，基本处在一种复杂的仰视中。行业焦虑：狼来了，国产电影怎么办？观众兴奋：原来电影还能这么拍。到2002年，张艺谋的《英雄》上映，国产电影终于开始用“大片”姿态回应好莱坞。大导演、大明星、大场面、大色彩、大宣发、大档期，中国电影忽然有了自己的商业大片元年。尽管褒贬不一，《英雄》有其自身的美学创造和产业意义，但也开启了一个长期误会：中国电影以为只要投资变大、明星变多、画面变贵，就是工业化。

于是之后有了《十面埋伏》《无极》《满城尽带黄金甲》《投名状》《赤壁》《夜宴》《画皮》《关云长》《太平轮》《长城》《阿修罗》这类“国产大片”。这些电影有的不差，有的在技术或美术上很有野心，但它们共同暴露出一个问题：中国大片很快学会了好莱坞的外壳，却很慢才学会好莱坞的骨架。好莱坞大片的底层不是“钱多”，而是项目筛选、类型规训、剧本开发、预算控制、制片人权责、观众测试、完片担保、银行融资、全球发行、失败追责组成的一整套系统。中国电影学会了铺红毯，学会了堆明星，学会了喊“史诗”“巨制”“东方奇幻”，却没有建立让庸作被淘汰、让好项目被筛出来的机制。中国电影最早误读了好莱坞：以为大片是钱堆出来的，其实大片是规则磨出来的。

2009年以后，局面再次变化。2010年初，《阿凡达》在中国内地上映，累计票房突破13.4亿元，刷新当时中国影史纪录。它的意义不只是票房，而是重新定义了“中国人为何要去电影院”。在《阿凡达》之前，很多人去电影院是因为消遣、约会、学校组织、单位活动、看热闹、杀时间；在《阿凡达》之后，大家突然意识到，有些电影如果不在影院看，尤其不是IMAX银幕和3D效果，就等于没看。

此后十年，好莱坞在中国迎来真正的黄金时代。《变形金刚4》把中国元素、汽车广告、机器人大战混成一个巨大的工业糖块；《速度与激情7》《速度与激情8》用兄弟情、飙车、爆炸和保罗·沃克的煽情告别完成情绪收割；《侏罗纪世界》让恐龙重新成为家庭观众的奇观消费；《疯狂动物城》证明动画不只是儿童食品，也可以成为社交寓言；《头号玩家》抓住了游戏一代的怀旧神经；《海王》靠海底奇观拿下大量普通观众；《复仇者联盟4》则把十年漫威宇宙变成一场全球同步的毕业典礼。那时的好莱坞对中国观众来说，是硬通货。只要片名够响，场面够大，IP够熟，观众愿意掏钱。

可硬通货也会贬值。奇观第一次降临叫震撼，反复复制就叫疲劳。漫威在《复联4》之后迅速下滑，中国观众对超级英雄已经开始审美疲劳。星球大战始终无法在中国形成北美式信仰，它没有陪伴中国几代人的童年。阿汤哥还在《碟中谍》里拼命，肉身神话也扛不住系列疲劳。《阿凡达：水之道》证明卡梅隆仍有调度奇观的能力，可观众已经不是2009年第一次看见潘多拉奇观的观众了。好莱坞在中国的退潮，本质上是它不再神秘，也不再总能给出非进影院不可的理由。

与此同时，中国电影市场在2010年代狂飙。2012年《泰囧》以低成本撬动高票房，打开了国产喜剧爆款的想象；《西游降魔篇》《心花路放》《夏洛特烦恼》《湄公河行

动》《战狼2》《红海行动》《我不是药神》《流浪地球》《哪吒之魔童降世》不断证明，国产电影完全可以靠本土情绪、本土类型和本土议题赢得观众。2019年，中国电影总票房达到642.66亿元，城市院线观影人次17.27亿，全国银幕总数69787块，市场规模接近北美。行业一度相信，中国成为世界第一电影市场只是时间问题。

但繁荣的另一面是泡沫。2010年代的中国电影市场，不只是精品崛起的十年，也是烂片照样高票房的十年。《致青春》《小时代》系列、《爸爸去哪儿》大电影、《分手大师》《澳门风云》系列、《煎饼侠》《九层妖塔》《三生三世十里桃花》《爵迹》《富春山居图》《鲛珠传》，有些是情绪产品，有些是粉丝产品，有些是资本包装出来的流水线。这些影片在当年能卖，不一定说明观众认可，而是市场还处在增量期：影院还在扩张，票补还在燃烧，社交平台还在制造“大家都在看”的幻觉。那十年，中国电影不是突然变好了，而是观众还愿意给机会。

观众的宽容被行业误解成了行业的能力。早期市场有红利，观众有新鲜感，年轻人愿意为社交话题进影院，情侣愿意为约会买票，三四线城市的新影院还带着现代生活方式的诱惑。于是很多电影公司以为自己掌握了票房密码：买IP，找明星，建热搜，寻档期，订平台，请大V，砸宣发，拉粉丝，抢话题。电影本身，反而成了整个链条里最晚被认真对待的东西。

所有泡沫行业都会经历同一个过程：先是所有人相信增长，接着所有人透支增长，最后所有人发现增长不等于信任。中国电影和房地产很像。先是银幕扩张，影院下沉，购物中心标配电影院，票房数字年年上扬；然后资本进入，影视公司上市，明星片酬飙升，项目融资越来越像讲故事；最后，单银幕产出下降，上座率下滑，观众变冷静，影院开始亏损。2024年，中国电影全年票房约425亿元，全国银幕总数达到90968块；相比2019年的642.66亿元和69787块银幕，银幕更多了，总票房却少了许多，单银幕产出被摊薄。泡沫最迷人的地方，是它在破之前真的很像繁荣。

疫情让这个过程骤然转折。2020年，中国电影全年票房204.17亿元，超过北美成为当年全球第一票房市场；2021年，总票房472.58亿元，国产片票房占比84.49%，总票房和银幕总数继续保持全球第一。但这两年的“第一”有特殊背景：北美影院受疫情冲击更重，中国市场恢复更早，本土片供给集中，观众的补偿性消费、情绪性消费和档期性消费被同时激活。《八佰》《我和我的家乡》《你好，李焕英》《唐人街探案3》《长津湖》撑起市场，行业却很容易误读为：中国电影已经完成对好莱坞的替代，中国观众已经天然站在国产电影这边。

危险的不是胜利，而是误读胜利。中国电影把特殊时期的市场红利，当成了自身能力的常态；把观众在疫情后的情绪释放，当成了对行业的长期信任；把春节档、国庆档的爆发，当成了全年市场的真实体温。于是档期越来越挤，宣发越来越猛，路演越来越像动员大会，片方越来越喜欢用“支持电影”“支持行业”“支持国产”来召唤观众。可观众的耐心不是无限的。电影不好看，喊得再响也没有用。观众可以被感动一次，被号召一次，被气氛裹挟一次，被忽悠一次，但不会永远为一个行业的自我感动买票。

2025年《哪吒之魔童闹海》把中国电影重新拉回高处，全年票房达到518.32亿元，《哪吒之魔童闹海》单片票房超过154亿元。它的成功恰恰说明，观众不是不看电影，是不看不值得看的电影。它不靠卖惨，不靠路演哭穷，靠的是高完成度、强情绪、明确人物和足够长的口碑生命周期。《南京照相馆》《给阿嬷的情书》能引发全民讨论，也说明观众仍然需要电影，需要的是能触碰现实情绪、家庭记忆、民族经验和个体命运的电影。

而北美市场的回暖，并不是因为好莱坞突然回到了黄金时代。好莱坞同样病得不轻。超级英雄疲劳、流媒体冲击、2023年编剧和演员罢工带来的供给断档、洛杉矶拍摄成本高企、项目外流，都是真问题。FilmLA数据显示，2025年第一季度洛杉矶外景拍摄同比下降22.4%，其中电视剧制作下降30.5%，电影制作下降28.9%。好莱坞也在疼，也在裁员，也在压成本，也在把拍摄搬去税收优惠更强的地方。

但它至少还有一套出清机制。导演连续失败，会从A级项目退下来；明星号召力下滑，片酬会被市场重新定价；超级英雄不灵了，片厂就转向游戏改编、动画、恐怖、音乐传记、家庭片和中等成本类型片；洛杉矶太贵，就去加拿大、英国、澳大利亚、匈牙利、捷克、波兰拍；流媒体冲击影院，片厂又重新调整窗口期。好莱坞的冷酷在于，它不太相信资历的眼泪。你可以是大导演，可以是奥斯卡影帝，可以是曾经的票房灵药，但市场不认，你就必须让位。这个机制很残忍，但工业需要残忍。一个行业如果没有淘汰机制，最后抛弃它的就只能是观众。

中国电影最缺的，恰恰是这种新陈代谢。很多导演吃老本，连续失败仍然可以拿资源；很多流量明星没有表演能力，却能靠粉丝和资本进入大项目；很多公司项目失败，最后不是复盘创作，而是总结宣发没打透、档期没选好、观众不懂电影；很多新人有才华，却长期卡在门外，真正能拿到工业资源的总是熟人、圈子和旧秩序。电影行业一旦变成资历共同体，它就会天然讨厌年轻观众，因为年轻观众不认你的江湖辈分，只认银幕上那两个小时。

2026年的端午档，把这两种逻辑的差距直接拍在了桌面上。6月19日，《抓特务》上映：冯小刚执导，改编自张策的《无悔追踪》，剧本打磨了十几年，雷佳音、胡歌主演，据报道投资约两亿，加上宣发接近三亿。按照旧公式，这是标准的头号种子，平台映前预测一度给到5亿。结果上映首日下午，它的单日票房就被一部已经上映51天的老片反超。猫眼数据显示，当天《抓特务》排片占比18.1%，上座率2.1%；《给阿嬷的情书》排片只有10.3%，上座率5.3%。影院把场次给了大片，观众把晚上给了老片。上映11天，《抓特务》才艰难破亿，猫眼对其最终票房的预测落在1.3亿上下，亏损可能超过1.5亿。

最值得琢磨的是，《抓特务》不是烂片。豆瓣7.4分，是冯小刚《芳华》之后口碑最好的院线作品，拍得工整、细腻、有年代感。影片输掉的不是质量，是判断。一个1949年入城的派出所所长，盯了邻居三十五年，这个故事对经历过那个年代的人是切身记忆，对今天买票的主力95后是一层隔膜；片名让人以为是谍战爽片，银幕上却是柴米油盐；片方想用“大导演加大明星”召唤观众，观众只问自己的情绪入口在哪里。年代题材的情感射程是有边界的，这个边界不由内容质量决定，由观众的记忆版图决定。旧秩序里没有人对冯小刚说不，于是三亿的赌注押在了一个市场早已给出答案的公式上。

再看另一边。《给阿嬷的情书》成本1400万元，全素人演员，通篇潮汕方言，以侨批为线索，讲一个孙子替阿嬷远赴泰国寻找阿公的故事。上映初期排片只有1.6%，宣发没钱铺全国，只能先在潮汕点映，再扩到广东，再一圈圈滚向全国。两个月后，豆瓣评分从9.0涨到9.3，内地票房突破19亿元，观影人次超过5573万，还在新加坡、马来西亚掀起抢票潮，潮语原声场次几小时内售罄，逼得新加坡政府公开表态，要检讨执行了几十年的方言限制政策。没有明星，没有档期红利，没有动员，一部区域小片靠观众一张一张电影票，走成了2026年最大的黑马。

围绕《抓特务》发生的另一幕，则暴露了中国电影这几年养成的卖惨文化。首映礼上，韩红对着台下喊话：北京有2000多万人口，您受累，走个面儿，把第一波票房先带起来。票房不起，发行方又推出60岁以上老人10元观影，每张票倒贴至少20元。动机和情感可以理解，逻辑完全错了：这是把买票从消费选择偷换成了人情债务。票房不好就喊话，排片低就怪影院，观众不买票就说行业太难，口碑差就说观众戾气重。可普通人为什么要替电影行业的投资失误负责？一个年轻人买一张电影票，搭上来回路程、交通、饮料、爆米花和两个小时，他付出的是一整个夜晚。电影行业不能一边把观众当流量，一边要求观众像亲人。观众不是无情，是终于不再滥情。北京观众没有走这个面儿，而同一个档期，几千万观众自己走进了《给阿嬷的情书》的影厅。没人号召他们。他们只是觉得值。

过去电影人总爱说“观众需要被教育”。这句话到了今天已经彻底反过来了：现在是电影行业需要被观众教育。观众已经用十几年的票钱完成了自己的审美训练。他们看过《阿凡达》，看过《复联》，看过《奥本海默》，看过《芭比》，也看过《我不是药神》《流浪地球》《哪吒2》《给阿嬷的情书》。他们知道什么是真诚，什么是套路；知道什么是人物，什么是人设；知道什么是情感，什么是煽情；知道什么是完成度，什么是PPT式大制作。今天的观众不是越来越难伺候，而是越来越难糊弄。电影行业危险的时刻，不是没人骂你，而是没人愿意为你浪费一个晚上。

三十年前，中国观众仰望好莱坞，是因为好莱坞给出了彼时国产电影给不了的东西：类型效率、视听奇观、叙事节奏、工业完成度和情绪释放。三十年后，观众不再相信电影，是因为他们发现，无论好莱坞还是国产片，只要开始重复、傲慢、套路化，就同样不值得买票。今天的中国观众抛弃的，是一切不把观众当回事的电影。

这也是为什么“好莱坞回暖，中国遇冷”不能理解成美国赢、中国输。好莱坞在北美回暖，不等于它在中国重新拥有统治力；中国电影遇冷，也不等于中国观众不需要电影。真正的变化是，电影作为一种消费，正在从“默认选项”变成“慎重选择”。以前周末不知道干什么，可以去看电影；情侣约会，可以去看电影；过年热闹，可以去看电影。现在短视频、剧集、游戏、演唱会、脱口秀、密室、旅行、露营、城市漫游，都在争夺同一个夜晚。电影再也不能躺在“传统娱乐项目”的位置上收租，它必须重新证明自己值得。

北美市场至少正在努力证明：家庭片可以把父母和孩子带回影院，恐怖片可以用低成本撬动年轻观众，音乐传记片可以吃明星文化，游戏改编可以召唤新一代观众，经典IP续集可以唤醒怀旧情绪。中国电影当然也有机会，《给阿嬷的情书》已经把路径演示了一

遍。但机会不在喊口号，不在堆档期，不在请明星站台，不在让导演诉苦，而在重新回到最朴素的地方：剧本够不够好，人物有没有人味，情绪是不是真的，类型是不是成立，视听是不是值得影院，成本是不是合理，失败之后有没有人负责。

中国电影不缺观众，缺的是重新获得观众信任的能力。信任建立起来很慢，毁掉却很快。一次烂片可以被原谅，十次烂片就会形成记忆；一次营销过度可以被忽略，十次情绪勒索就会让观众厌烦；一个导演失手可以被理解，一批导演长期吃老本就会变成行业衰老。票房下滑只是表象，真正下滑的是观众对电影行业的预期。

所以，中国电影真正要面对的对手，不是好莱坞，不是短视频，不是流媒体，也不是经济周期，而是观众心里那句越来越频繁出现的话：“算了，不看了。”这句话比差评更可怕。差评说明观众还在场，还愿意表达愤怒；“算了”说明观众已经冷漠，已经离席，把电影从生活计划里删掉了。影院最怕的不是空座，而是观众连打开购票App的念头都没有。

1994年，《亡命天涯》让中国观众第一次看见类型电影的速度；1998年，《泰坦尼克号》让中国观众第一次相信影院可以制造全民情感；2010年，《阿凡达》让中国观众第一次明白大银幕有不可替代性；2019年，中国电影市场站在历史高点，以为自己即将超越北美；2020和2021年，中国电影短暂登顶全球第一；到了2026年，北美在修复，中国在迟疑，观众在沉默。

这三十年，中国电影从仰望大片，到学习大片，到制造大片，到迷信大片，最后终于发现：大片不是观众的信仰，好电影才是。观众可以爱好莱坞，也可以爱国产片；可以为动画疯狂，也可以为方言家庭片落泪；可以走进IMAX看星际宇宙，也可以坐在普通影厅看一封写给阿嬷的情书。观众真正拒绝的，从来不是某个国家、某种类型、某个档期，而是被轻视、被糊弄、被教育、被动员。

中国电影要重新繁荣，不能靠求观众回来，而要靠让观众重新觉得这两个小时值得。没有捷径，没有情怀补贴，没有卖惨通道。电影行业必须重新尊重剧本，尊重类型，尊重表演，尊重导演的花期，尊重新人的机会，尊重市场的失败，最重要的是，尊重观众的智商和时间。

三十年前，好莱坞教会中国观众什么叫大片；三十年后，观众正在教中国电影什么叫代价。电影市场真正的废墟，不在影院空座上，而在观众心里那句“算了，不看了”。

7月5日

资料来源：

《Hollywood Is Having Its Best Box Office Since Before the Pandemic》，《The Wall Street Journal》，2026年6月。

《Domestic Box Office For 2026》，Box Office Mojo，2026年度实时票房数据库。

《“Super Mario” Sequel Scores Year's Biggest Movie Opening》，《The Wall Street Journal》，2026年4月5日。

《Amazon Gets Its Biggest Hit Movie Ever With “Project Hail Mary”》，《The Wall Street Journal》，2026年3月。

《2026年上半年全国电影票房超173亿元，广东稳居“第一票仓”》，21世纪经济报道、南方财经全媒体，2026年7月2日。

《2026上半年电影票房173.54亿》，央广网，2026年7月1日。

《中国首部“票房分帐”外国电影上映》，当代中国，2024年11月12日。

《引进片20年：〈亡命天涯〉那一枪永远最响》，中国新闻网，2013年9月2日。

《引进片20年：票房增351倍，票价涨11倍》，凤凰娱乐，2013年9月4日。

《生活大爆炸 | 第一部好莱坞大片引入中国时的奇特遭遇》，国际在线、腾讯新闻，2018年8月2日。

《〈泰坦尼克号〉火热回归为什么让我们纠结》，《中国青年报》，2012年4月19日。

《票房纪录究竟意味着什么——解读中国电影产业的那些“关键时刻”》，新华社，2025年2月26日。

《五步走上十七年产业路》，《新京报》，关于2002年《英雄》开启国产大片时代及院线制改革。

《最抢眼的繁荣》，《中国经济周刊》、人民网，2012年10月29日。

《国产电影：十年砥砺初长成》，《光明日报》，2013年5月24日。

《〈阿凡达〉强劲归来！目前单日票房已超过“李焕英”》，《新京报》，2021年3月12日。

《Why Hollywood Needs Chinese Movie-goers More Than Ever This Summer》，《Vanity Fair》，2017年6月。

《2019中国电影亮出“成绩单”：642.66亿元票房创新高》，新华社，2019年12月31日。

《642.66亿元！2019年全国电影票房再创新高》，人民日报客户端，2019年12月31日。

《2024年电影票房超425亿元》，国家电影局、人民日报，2025年1月。

《China 2024 box office revenue plunges as industry downturn deepens》，Reuters，2025年1月1日。

《2020年中国电影：票房前十均为国产片，“家国情怀”引发共情》，新华社，2021年1月1日。

《全球第一！2020年中国电影票房锁定204.17亿元》，《新京报》，2021年1月1日。

《全年总票房和银幕总数保持全球第一》，国家电影局、《光明日报》，2022年1月5日。

《2025年全国电影票房518.32亿元》，国家电影局，2026年1月。

《2025年我国电影票房为518.32亿元》，《人民日报》，2026年1月3日。

《2025年我国动画电影票房突破250亿元，市场占比近五成》，国家电影局，2026年1月12日。

《2026电影票房突破173.54亿，总场次创中国影史上半年最高纪录》，IT之家，数据来源：灯塔专业版，2026年6月30日。

《L.A. On-Location Filming Falls in First Quarter》, FilmLA, 2025年4月14日。

《FilmLA Q1 2025 Research Report》, FilmLA, 2025年4月14日。

《On-location filming in Los Angeles falls 22% in first quarter》, Reuters, 2025年4月14日。

《China box office smashes summer records, Hollywood contributes little》, Reuters, 2023年8月18日。

《Beijing bites back at US tariffs by curbing Hollywood imports》, Reuters, 2025年4月10日。

《慎海雄：奋进在建成电影强国的征途上》, 国家电影局, 引用《美好生活大调查：中国电影消费数据报告（2024年度）》, 2025年6月18日。

注：本文数据为AI查询结果。

共同写作与时代精神——关于《顽主》的一场小型考古

王小鲁

简介

王小鲁，电影学博士、评论家、策展人，研究领域包括电影史与独立电影。曾任《经济观察报》《南方周末》专栏作家，著有《电影与时代病》（2008）、《电影政治》（2014）、《电影意志》（2019）等。

共同写作与时代精神——关于《顽主》的一场小型考古

王小鲁

—

《顽主》作为一部1988年底出品的中国影片，在今天仍然能够获得诸多放映机会。电影频道每年都会播放一次或数次，最近一次有记录可查的播放是2025年4月20日晚8点，在央视六频道“经典回放”栏目；中国电影资料馆也会不定期重映此片，2017年第七届北京国际电影节为《顽主》安排了两场放映，门票当即售罄，后又加映两场。

一部接近40年前的影片在今天以什么方式拥有观众？观众与影片的关系因年龄分层而有差别，每次重映其实都意味着对影片思想的重申，今天的青年又是如何在影院与1988年的“顽主”青年对视？以网络评价和笔者所做的小型调查可见，当下青年大多仍然很能接受本片，少有不喜欢和不理解的，还有一类观众则表示能够充分理解顽主的精神世界，但仍然对此没有足够的亲切感。第一类观众的存在，也许证明当年影片建构的戏剧情境仍在，《顽主》仍然具有当下流动的意义；第二类观众似乎不能明白影片中那些“无因的反抗”的历史逻辑，缺少对于思想生成的原初语境与今日现实对接的感受力；第三类观众往往是生活态度积极的青年，他们对顽主的反抗性颇能共鸣，但畏惧他们身上激进的先锋性及其可能带来的生存风险。

无论如何，《顽主》在多年以后仍然具有双向交流的鲜活界面，在无数作为“历史中间物”或过渡载体的八十年代电影里有着非凡的生命力。最近有出版社要为电影《顽主》出书，展现其从小说到电影的过程——我国在1980年代就有为一部影片出书的传统，但多数在影片上映不久即结集出版，《顽主》上映已有37年，由于时代的风云突变，当年并未获得充分的研究，也未被充分赋权，相关意义问题的论述也没有真正完成，因此关于这部电影的一切都值得钩沉和反省。也由于这一机缘，米家山导演嘱我再写一篇文章一并收录书中，所以我重看了本片。

以今天的视野观之，《顽主》是80年代制片厂体制内作品系列的一次较为彻底的断裂。1970年代末期至1980年代以来的大多数电影，从表演风格、思想内涵以及表达的边界都有某种延续性，可以视为上个世纪50-70年代以来电影作品延长线上的创作——这一点可以参照洪子诚先生的研究，他从文学的角度将80年代称为“延长线上的新时期”¹。但到了《顽主》，大裂谷形成，中国电影社会思想的表达有了崭新的地标。

这次观看，我也同时发现了《顽主》里面有一个相对完整的思想体系，这个体系深嵌在时代的身体里。对于这个思想体系的轮廓，仍然需要勾勒，甚至以今天的眼光做出评价。而对于影片叙事的构成也需要进行一次小型的考古——因为《顽主》的叙事至少有三个来源，除了署名编剧的王朔和米家山，还有没有出现在字幕里的徐星。发现这一点并不

¹洪子诚，《当代文学十六讲》，上海文艺出版社2025年版，177页。

难，但是这样的六手联弹、共同写作是如何完成的，这样的创作机制在上个世纪80年代的中国意味着什么？

二

在1988年由王朔小说改编的4部影片中，《顽主》被认为最为贴近原著，电影中的相关台词也都依循小说对白，仅有所精减。其他三部影片对原著进行了深度改造，以小说《浮出海面》改编的《轮回》中，主人公深陷自我不能自拔，后跳楼自杀，其中的现代主义思绪令人耳目一新，但感觉原著中的时空被置换了。《顽主》电影版和小说版一样，都是特别本土化的，并且带有地域色彩——这是发生在1980年代后期北京的中国故事，它有着明确的针对性与现实感。

电影《顽主》以尊重原著著称，片头片名下有一行字，显示本片改编自王朔同名小说。但105分钟的片长中有35分钟以上是原著中不存在的情节，占比三分之一强。后经求证，其中部分情节来自徐星的《无主题变奏》，还有一部分来自米家山。而将《无主题变奏》的情节加以裁剪使其与王朔小说融合，也是由米家山操刀完成的。

但主要情节来自于王朔。三个社会青年于观（张国立扮演）、杨重（葛优扮演）、马青（梁天扮演）创办了一家3T公司，替人解难、替人解闷、替人受过。突兀于现实的情节和写实性风格结合，变成一种黑色幽默和“高级灰”。他们在展业期间遇到各色人等：肛肠科大夫因工作忙，找人替他和女友刘美萍（马晓晴扮演）约会；作家兼企业家宝康怀才不遇，3T公司决定办晚会为其颁发“3T文学奖”；家庭主妇对丈夫不满，找替身来发泄，杨青来了后见主妇边摔摔打打边说“不过了”，也抱起电视机往地上摔，被主妇制止并责怪不专业……

影片中的女性角色丁小鲁（潘虹扮演）是于观的老朋友，原著中两人关系简单，彼此投缘但并未明确恋爱关系，电影中两人则明确为同居。未婚同居的情节在80年代电影中仍富于先锋意味。由此，丁小鲁的故事就更为深入和完整。也是因为这层亲密的关系，她后来督促于观考大学而被于观拒绝，最终两人和平分手。这条感情线上的故事则主要来自徐星。

影片中还增加了3T公司人员去医院做护工，后被客户告上法庭，然后停业整顿的情节。困境中于观去给电影厂的动作戏当替身，撞汽车玻璃，被制片主任骗了一回，赚钱救公司的目的未能达成。处于沮丧中的青年们在公司里玩牌，次日清晨推门发现顾客在门前排起了长队，有很多人来找3T公司求助。以上情节都是原著所没有，由米家山添加上去的。

所谓顽主，是指将玩乐当作专业的“趣人”，通常指游手好闲之辈。王朔原著更像是今天的“爽文”，首先是语言快感，尤其是遇到了赵尧舜——他在原著中是一个好讲大道理的文化人，米家山直接将其身份变为德育教授——他们更是找到了调侃的对象。赵尧舜说：年轻人有前途啊，你们现在活的很痛苦，我要呼吁全社会的人来关心你们！杨重则毫不客气地说：“请您别为我费心，我就是一傻波依。”

王朔小说以一种“过瘾”的话语方式见长，笔下人物都获得了某种通透的语言能力，能将琐碎的身边小事和国家大事、历史政治——那些被固化和神圣化的知识联系起来加以调侃。这些语言看似过激，其实颇有禅宗棒喝味道，它通过强烈的语言刺激使你忽然回归本真，获得某种领悟。也许因为小说有着充分的语言快感，不需要更多经营就有足够的可读性，小说显得碎片化，人物状态也相对固定、缺乏进展。电影《顽主》的故事则更为完整”，尤其增添了顽主们所存在于其中的社会系统的内容，推演了“顽主”们在1980年代后期中国社会所可能遭遇的命运——他们毕竟不是生活在真空中。

1988年被称为“王朔电影年”，电影业界为之震撼，并迅速发动了批判。1990年代的“人文主义失落”争论是中国思想界的大事件，其起源就是对王朔小说的批评，但电影界批评王朔更早，他们是由电影着手的。邵牧君先生撰文《略论王朔电影》²，认为《顽主》等影片是“病态的社会里部分青年病态的生活景象”，“过多地着眼于痞子生活世界中强刺激段落的娱乐效果，以至使影片的认识价值仍然处于较低的水平。”他说人们从中“根本看不到推动社会进步的正面力量”，因为它解构掉了一切价值和道德准则、行为规范。

当时的批评家显然将《顽主》中的生活“病理化”了。但今天看电影《顽主》，看米家山的“二创”，反而觉得小说经由电影的改造，更细致地呈现了顽主青年的现实逻辑与思想轨迹，这些思想有些原著中隐约存在，后被导演强化出来的，有的则是原著中没有的，电影由此增加了对顽主青年合法性的辩护。

首先，青年们言语间充满挑衅，所追求的也不过是生活的自治权。当赵尧舜关心青年，并带着同情心说“你们现在活得很痛苦”的时候，青年们说，我告诉你，我们不痛苦。这种追求自治的意志很是彻底，甚至自我阐释权也不能让渡于以关怀之名前来殖民的他者。影片中塑造的德育教授是80年代独特的社会现象，他在这里是权威和干预性力量的象征，这一人物的设计也明确受1988年蛇口事件的启发。这年的1月13日，蛇口招商大厦举行了“青年教育专家与蛇口青年座谈会”，演讲人曲啸等人声称深圳欢迎建设者，不欢迎淘金者。深圳青年追问何为淘金者，曲啸称是那些为了高工资来深圳而不是为了国家建设事业来深圳的人。青年不认同曲的观点，曲则认为深圳青年已经走向了“邪路”。

德育教授不停地对年轻人下判断，将其置于一种可以被支配的状态中。影片还加强了赵尧舜的等级意识，他对去医院做护工的青年们说，“你们的付出是廉价的”。电影加强了对于赵的否定，原著中赵匿名打电话骂脏话来发泄内心的郁闷，电影中则加了一场他偷偷去长城饭店与莫须有的女青年崇拜者约会的戏。对于拆解权威力量，本片不遗余力，当这样几个“一点正经都没有”的青年办起了文学奖，更是对一个授权体系的戏仿，是对于权威的极致解构。

影片的自主生命意志不仅面向外部权威力量，也面向身边的亲人。原著和影片中都有父亲前来3T公司兴师问罪的情节，因为他总想让儿子向他汇报思想，教育他“要做对人民有益的事”，置青年人于未成年状态加以监管，于观则对父亲进行调侃和揶揄。影片增加的丁小鲁督促于观考大学遭拒的情节，如同个体自主权高于爱情的宣言，将追求自主生命的思想在文本中层层深入，变得更加彻底。

²邵牧君，略论王朔电影，《电影艺术》1989（5），第8页。

顽主青年们拒绝被询唤，他们似乎颇为固执，在追求本真自我方面毫不妥协。这种强烈的自我意识和个人主义思想来源于集体主义历史的回弹，是一种合理的历史动势。青年们的话语为什么这么有攻击性？很明显，权威是阻挡个体自治的，顽主青年们带着历史的压力站起来，因此用力过猛，动作、声音都显得夸张。而这些被评论家所称为痞子味的语言并非纯粹口嗨，其中包含了仿佛是抽象的历史复仇，却伴随着真实的身体性反应，因为那些观念曾经管辖了他们具体的生活，包括肉身和心灵的方方面面。

而个人的崛起是现代社会的本质特点，对于我们来说，这还是社会建设初步开启阶段的伦理任务。而至于强烈的个体自我意识是否最后走向内在空洞，个人是否可以为自己赋予意义，这是另外一个层次的哲学问题。如今学术语境和社会语境已经发生剧烈改变，西方学术界也早已开始质疑个人主体性，并致力于强调主体间性和社群的概念。当年的青年们对于集体的讽刺和质疑，也许会让今天的青年们感到不可思议。所谓一个时代有一个时代的重点要务，可见真正的历史感的获得是困难的。

而当年的顽主青年也并未执着于个人的声音而陷入唯我论。哈贝马斯认为，自发的单纯的自我组织其实是很少发生的，自我意识不可能只是主体内部的现象，而是在社会实践中产生的³。主体是在主体之间建构的，互相之间充满了沟通与协作。于观为拯救公司财务去做危险的动作替身这场戏就体现了他为众人（而非抽象理念）的自觉承担精神，这件事最终因为危险被杨重、马青劝止。在劝说刘美萍跟男友和平分手这件事上，他们固然用自己天马行空的语言解构了日常生活中的虚假爱情，但影片也呈现了他们面对感情问题时的无力感和严肃性，他们承认自己能力的边界。而刘美萍后来被他们的真实所吸引，开始与他们为伍。这一点和《轮回》（以及黄建新《浮出海面》）中的表达十分类似，石岷对于晶的吸引力就在于说话从不假大空，这让她有了一种生活在真实中的亲切。

其次，3T公司在小说里更像是一个噱头，但在电影中被更为严肃的对待了，电影建构了公司被停业到仿佛获得拯救的过程。这种小型民营公司在中国1980年代的电影里具有特别的寓意。《顽主》当然不是一个严肃的关于创业的故事，但叙事者有自己的题材敏感和生存直觉，这种新兴公司作为一个小型社会共同体，乃是一种关于新生活精神的框架式设想。当时很多学者从《顽主》和其他王朔作品中看到了人物不“拔高”自己的行为，好谈个人私利，就斥之为“拜金主义”，这其实是一叶障目，上半身过于高蹈而下本身未获解放是无法永续的生活，经济独立是获得精神独立的前提。

与当时的评论者所为《顽主》不具有认识价值不同，我认为以上就是这部影片所具有的深刻的“认识价值”，是电影认识功能的实现。冯小刚导演在为《顽主》那本即将出版的书作序时，说《顽主》“用黑色幽默戳破了假大空的气泡，它假借‘利他’的名誉实则是为长期被囚禁的‘利我’的正当性砸开了枷锁。”冯小刚作为过来人，很清晰地道出了顽主和三T公司的政治内涵。关于利他与利我的思辨，这在80年代是重要的事情，从潘晓事件中浮现出来的一句话“主观为自己，客观为他人”，无意中契合了亚当·斯密的名言——“我们每天所需的食料和饮料，不是出自屠户、酿酒家或烙面师的恩惠，而是出于他们自利的打算。”这句话在国内往往被简化为：“使人民免于饥饿的不是面包师的善心，而是面包师

³（德）斯蒂芬·穆勒-多姆，刘风译，《于尔根·哈贝马斯：知识分子与公共生活》，社科文献出版社2019年版，437页

的利润”。在整个八十年代，电影中出现个体户或者3T公司这种合伙企业，它们若获得叙事上的合法性，必须先拷问当事人的灵魂和动机——你究竟是为社会还是为自己的利益在工作。小说中有一句话解释了3T公司的定位：“我们是正派的生意人，目的是在社会服务方面补遗拾缺”，于观父亲则认为，“要你们为人民解难，那还要政府干什么！”

“补遗拾缺”在今天完全可以正面理解，当时的社会服务方式在转型，以前号召“为人民服务”，组织为个人买单，从物质到精神包办一切，现在允许私人介入并且以资本市场的方式来经营。所以导演在片尾添加的那场戏中，对着一个排队的人群摇移的长镜头夸张地肯定了3T公司经营的事业的“人民性”——大众需要3T公司和顽主青年。影片在此郑重地宣布了这个民营企业的合法性，承认了市场之善，这在今天也许不需要强调，但在上个世纪80年代末的中国大众文化中至关重要，这也使得影片的社会观点的表述更为明确和完整。

三

另外，关于影片生产的精神机制，一个核心问题是：电影《顽主》有三分之一以上剧情别有来源，为何仍不让人觉得突兀，仍然觉得这是一个“完整的王朔”？德勒兹的传记作者弗里达·贝克曼认为德勒兹和瓜塔利在工作和友谊中的特殊联合“不应该被解释成一种联合，而应将其视作一种融合(merging)，一种经由思考而达到的共同浮现(co-emergence)，一种配置。”⁴在影片《顽主》创作中，三位叙事者并未真正地在一起工作，而是通过既成的文字展现自己，只是在米家山这里获得汇合。文字中存在着他们互相之间的隔空认同，这一认同里面有着时代精神的共振。

生产一部电影的过程，跟演员的表演一样，尤其需要信念感，需要创造的勇气。如何在思想激荡而混乱的时期穿越人群，通过阅读彼此辨认、求证，从而获得激励，这对于作品的完成至关重要。和3T等小型公司的运作机制一样，唯经主体之间的互相承认才能运行，产生行动的能量。米家山很早就喜欢王朔的小说，曾想改编王朔的《空中小姐》，但这个小说被别人先行买走——这个情节出现在王朔小说《浮出海面》的开头。后来当他发现发表《顽主》的1987年第六期《收获》，“当天收到杂志，当天晚上看完，第二天我就赶快找到我们厂文学部主任，我说要抓紧这个事，我特别兴奋。”⁵经峨影厂文学部和厂艺委会讨论同意，米家山很快从成都来到北京，直冲王朔父母在复兴路的家里购得版权。

关于米家山对这部小说着迷的原因，我在另外一篇文章描述过。米家山的电影之路在80年代历尽坎坷，内心有不平之气，在阅读《顽主》后他发现这篇小说是王朔的转折点，“之前王朔在传统和叛逆之间，到现在则开始完全叛逆和调侃，直接调侃那些传统观

⁴（瑞典）弗里达·贝克曼，夏开伟译，《吉尔·德勒兹》，南京大学出版社，2019年版，51页

⁵ 本文中所引用的米家山的谈话，全部来自于笔者与米家山多年来的现场或者微信采访内容。

念里的崇高信念”。这与导演自己的内在世界完全契合，其故事可以拿来完成自己的表达及宣泄。我曾撰文从这个角度论述电影《顽主》的精神自传性或作者性⁶。

签了合同，付完定金，然后交由王朔改编剧本。根据王朔编剧的历史，王朔此前似并未有编剧经验。但王朔思路敏捷，两三天就将剧本交付出来。“那时候我还没有离开北京，王朔就给我打电话，说剧本已经改好了，就赶快去他家”。王朔用两本《收获》杂志，把小说剪成一段一段的贴在A4纸上，然后写了场景号123456，有的地方加了一点注释，厚厚的一沓交给了导演。“我跟他讲，我还有很多想法。他说你有想法那你就回去自己弄吧。我拿了就回去了，抓紧时间回去重新写剧本。”

改编过程中间，“我又把徐星的《无主题变奏》拿起来看，我觉得有很多东西我想直接搬过来，我让副导演去找徐星，把那个版权买了。而且不是说买全，不是改编他的完整故事，只是需要其中部分情节。”也因此没有给徐星署名。

当米家山面对三个文本，作家们的文本与自己的人生文本，形成了类似于哲学家所谓的“共同思考”的局面。通过和他人的彼此敞开和拥抱，自己的观念必定更为清晰和坚定，而且可以将之深化，向更复杂的层面掘进，同时，这也是身心力量的传递——这是我对这一编织过程的合理推测。因为这三个文本在此更多不是互相反对，形成反向的张力，而是互相支持和印证的。王朔小说中的顽主们拒不接受他人的僭越式干预，反对被支配的生活，甘居非主流地带，徐星小说中“我”的追求与此完全一致，“我”有一种与自己心灵深处的深刻的接触感，致力于维护个人的完整性，这显然也是米家山导演的内心状态。所以当在原著中面目模糊的丁小鲁嫁接上了《无主题变奏》中女主角老Q的命运轨迹，整个结构和观念就变得清晰多了。

而在文学史的书写中，徐星和王朔往往被并置于一处。1989年北京师范大学出版社出版过一本《世纪病：别无选择——“垮掉的一代”小说选粹》（陈雷选编），前三篇小说分别是刘索拉的《你别无选择》、徐星的《无主题变奏》、王朔的《顽主》⁷。江湖传言王朔早期写作多是纯情小说，到了《顽主》风格大变，是因为他看到了徐星的《无主题变奏》，而《无主题变奏》受到美国小说《麦田守望者》的影响，因为这种写作的口吻之前不曾出现在中国的小说史上。

《无主题变奏》发表在1985年第五期《人民文学》上，1987年第六期的《收获》发表了《顽主》。这算是文学界悬而未决的关于相互影响的公案。就《麦田守望者》影响了《无主题变奏》，徐星曾为此严肃否认，多次为自己申辩。而在2015年第4期的《江南》上，徐星说：“有人说，在颠覆虚假的作家队伍里，我开了个头，是我影响了王朔云云。我根本不这么认为。文学是不看座次的，不要在乎别人的影响，你把你自已最想表达的东西表达清楚了，就行了。”也就是说，徐星认为两次影响都是不存在的，但就“影响的焦虑”所展现的创作者心态，也许两次影响都是存在的。这当然不是抄袭和模仿，他们只是为他们的思想表达找到了某种形式，是稳定的内部世界和外在形式的接应。如同本片的生产机制，这是一种共同写作，你中有我，我中有你，互相印证和鼓励，哪怕有时候只是通

⁶ 王小鲁，电影意志，四川人民出版社，2019年版，32页。

⁷ 陈雷选编，《世界病：别无选择——垮掉的一代小说选萃》，北京师范大学出版社1989年版

过阅读而非现实中的交往。这样的行动推动了文化史的步伐，人类的文化史就是这种共同写作的历史。

其实，本片的叙事经过导演的整合，仍然不可避免有一些片段化和集锦式。本片的视听部分对这些素材进行了二次整合，并做得十分成功。电影抓住了当时喧嚣的时代氛围，从影片一开始的黑场，就铺入同期录音的街头杂声的碎切片段，流行歌曲《我家住在黄土高坡》、警报声、纪念堂前排队声音、街头报贩叫卖特大新闻，然后切入王迪的都市摇滚；视觉上则是系列短镜头组接——街头拥挤的车流、摩登大楼、热火朝天的工地、迷茫的人群、阳台上跳霹雳舞的青年、保姆市场、穿着印有“洋鬼子”文化衫的女孩、穿着印有“没有外汇券”文化衫的外国女子……

这些都是当时的新生事物，是摄影师用纪录片方法现场实录的街头即景。经过声画的交织，影片逐渐营造出一首都市交响曲，呈现了一个意识形态缠绕但充满活力的年代。在这样的整合下，每个碎片都散发着形而上的光辉。

小说《顽主》通过青年们的工作，呈现了时代的众生相，人们似乎陷入了观念的眩晕。米家山是如何呈现这种眩晕状态的？他创造了一台惊人的三T文学颁奖晚会上的T形台走秀片段，这是电影《顽主》的名场面。这一场八九分钟的戏花掉了影片1/4的预算，最后让影片超支。

——先是两个京剧小花脸贴舞台地面连续后空翻，作为引子。之后是衣着华丽的时装模特缓缓出场，以性感的身姿向观众席走来，然后帝王将相、五四青年、地主与贫农、资本家与工人——登台。还有乡绅和她的姨太太、红卫兵和霹雳舞青年、穿比基尼泳装的女子们……据说还有12个清宫女子穿着高达10公分的花盆底鞋，与一个几岁大的小皇帝一起出现在舞台上，只是这一段在上映前被剪掉了。不仅仅是时装展示，台上的人物还有互动，地主和穷人还有冲突，但这段的最后是所有人一起在舞台上大联欢，跳迪斯科。

这不是过场戏，它是自足的观念艺术。很多年后香港M+美术馆专门购买了这不到十分钟的素材，作为一个完整的作品播放。米家山认为他把时代的状态，用一种好玩的方式装在了这场戏里。而且他有自觉的理念——这场戏是他对北京电影学院里学到的杂耍蒙太奇观念的运用。

杂耍蒙太奇就是将一些脱离情节结构的片段组合起来，以形成强烈的情绪和思想并传输给观众——虽然这段戏出现在3T公司的日常业务中其实符合现实逻辑，但我们可以感受到它所具有的强烈主观性，它依据创作者的主观理念进行组织。各种本来彼此强烈抵触的观念符号在这里获得了共时性的存在，这一点本身令人震撼。这是一个开放的年代，各类思想都在这里无差别涌现，正如在颁奖现场，获奖作者捧着咸菜缸做的奖杯，现场播放起了电影《苦菜花》里如泣如诉的音乐——“受苦人何时得解放”？！

徐星《无主题变奏》中有一段考试的情节，“我”坐在大学教室里考试，面对一道关于形象思维的试题发呆。徐星写道：“什么是形象思维？奥赛罗迈着铜锤大花脸的台步来一段西皮二黄，高老太爷带顶瓜皮小帽来个托举和祥林嫂的剪式变身跳就是……”⁸

⁸ 徐星，无主题变奏，《人民文学》1985年第五期

这段T台秀堪称形象思维的最佳案例，它似乎和小说中的这句话有隐约的关联。但这段镜头透露出来的，是那个时代的普遍精神的外化，也是在1988年，北电动画系郝智强在其毕业作业动画短片《风》中，做了特别相似的表达。画着京剧脸谱的古装人物、旗袍女郎、政治人物的形象在这部8分钟的短片中一起涌现，它展现了一个矛盾、混乱而包容的时代，其创作思路与这段T台秀非常相似。这部短片并未在国内展示，而且完成的时间早《顽主》半年，所以当时彼此并不能看到对方的作品。

时代精神在不同话语主体的话语生产之间慢慢浮现出来。米家山则在自己与不同文本的确认中，找到了自己的叙事口吻和视听语言。全片基本采用同期录音，这在那个年代并不多见，还有很多即兴表演（如马晓晴拍着葛优的脑袋说，“这里面全是智慧”），还有大量使用的实景拍摄，包括杨重和刘美萍于崇文门大街的约会、于观在街头小商店劝解失恋的刘美萍，都是现场临时架起机器的抢拍。有时候会有路人围观，我们可以看到很多行人看镜头的画面——在1960年戈达尔的《筋疲力尽》里，这是一种被上升为美学的电影手法。还有众多的时代的真实印记，使得这部影片具有了前所未有的档案价值和现实质感。

《顽主》是时代精神的化身，也许很多80年代影片都是时代精神的化身，但它们往往需要更多的阐释才能让我们曲折地和时代相认，而《顽主》作为时代精神的化身是非常直接的，这种直接性来自于米家山导演和管理部门的博弈，这个过程也许可以开辟专文来描述。总之，创作者的文化属性和时代的因缘际会，促成了这部影片是时代精神的直接显现，它的坦荡、坦诚前所未见，在这里我们与80年代有一次最为亲切的重逢。我愿称《顽主》为“时代的纪念碑”。

最后的作者电影——第六代电影中的诗意表达

杨碧薇

简介

杨碧薇，文学博士、艺术学博士后。毕业于中央民族大学，曾于北京大学从事博士后研究。其学术研究涉及文学、摇滚、民谣、电影、摄影、装置艺术等多个领域。出版诗集、散文集及学术批评集多部，包括《下南洋》《去火星旅行》《立锥》等。

最后的作者电影 ——第六代电影中的诗意表达

杨碧薇

提到作者电影 (cinéma d'auteur)，就绕不开特吕弗 (Francois Truffaut) 的《四百击》(1959)，戈达尔 (Jean-Luc Godard) 的《精疲力竭》(1960)。20世纪50年代，“作者电影”诞生于法国新浪潮中。在此之前，西方文学已经注意到了“作者”的存在。艾布拉姆斯 (M.H.Abrams) 在其《镜与灯：浪漫主义文论及批评传统》中指出艺术批评的四个座标：作品、艺术家（作者）、世界、欣赏者。这里所说的‘艺术家’，就是作品的创造者，也即“作者”：“由于作品是人为的产品，所以第二个共同要素便是生产者。”¹自20世纪30年代以来，循着英美新批评的脚步，“作者”的地位开始被“文本”取代；20世纪中后期，结构主义和随后的解构主义都对“作者”进行了无情否定。福柯 (Michel Foucault) 提出“作者的消失”，巴特 (Roland Barthes) 也直言“作者死了”。

有趣的是，尽管文学领域放逐了“作者”，电影却接过了它，使它再度成为影响世界的理论。1954年1月，特吕弗 (F.Truffaut) 在《电影手册》第31期发表《法国电影的某种倾向》，首次提出了电影“作者”概念。之后，他又与戈达尔 (Jean-Luc Godard)、夏布罗尔 (Claude Chabrol) 等人提出了“作者电影”理论。这一理论明确了“作者”（导演）的作用，认为“电影和导演是不可分的，本质上而言是同一物的”²。按照这一理论，导演在电影拍摄和制作中应处于中心位置，并且应该具有个人风格的连续性，即“必须至少符合以下两种特性：对影片的制作及创作过程有绝对的控制权，以及作品题材选取上一贯的个人主题延续”³。

“作者电影”理论也深刻地影响了中国电影。戴锦华指出，“恐怕没有比‘作者论’更深刻地影响第四代、第五代创作的了。至少在整个80年代，每一个中国大陆电影导演都在追求成为‘电影作者’，而且作者论的精髓：导演中心、编导合一，在第五代出世之后一度空前地强有力”⁴。其实，第六代的形象也与作者电影紧密地联系在一起。以张元、王小帅、娄烨、王超、路学长、管虎、贾樟柯、李杨、宁浩等人为代表的第六代，大多有较好的专业训练和专业之外的综合素质，这为他们自编自导提供了必要条件；同时，他们在早期也面临着资本投入和制度保障等问题，因此普遍采用较小成本的制作方式；在视野、内容、质量上，他们则尽量向国际化看齐，力求能凸显风格、自由表达。这样的操作方式，对当

¹ M·H·艾布拉姆斯：《镜与灯：浪漫主义文论及批评传统》，郇稚牛等译，北京：北京大学出版社，1989年，第5页。

² 参阅马力、刘辉：《当“作者论”遭遇“结构主义”——论传统“作者”电影理论》，《当代电影》，2005年第3期。

³ 雅克·奥蒙、米歇尔·马利：《当代电影分析》，吴珮慈译，江苏教育出版社，2005年，第26页。

⁴ 戴锦华、永意：《革命·意识形态批评·文化研究：1968年5月与电影》，《电影艺术》，1998年第3期。

时的第六代而言是最优策略。第六代也不负众望，创造出具有强烈个人风格的作品。这些作品为他们赢得了口碑，成为他们不可或缺的个人标识、文化名片，也为他们下一时期的创作积累了条件。

在第六代导演中，贾樟柯是作者电影的重要代表。他早年有良好的文学基础，在考入北京电影学院之前，就发表过小说，受到山西文坛的关注。然而，一心追求电影梦的他还是义无反顾地来到北京。自1995年的《小山回家》始，至2022年，贾樟柯已创作了超过20部的影像作品（包括电影、纪录片、广告短片等）。他的电影里有一些一以贯之的元素，如对故乡的凝视、对远方的渴望、对边缘人群的关注。这些元素和诗电影的特征相融合，构成了贾氏电影的基本形态，也使贾氏电影成为最典型的作者电影。对此，有研究者指出：“贾樟柯作为艺术造诣与个人表达兼具的第六代导演代表，他的作品是典型的作者电影。贾樟柯对于现实题材的把握是细腻的，他的电影语言运用是平稳而舒适的，所以他的电影保持一种褪去浮华的自然真实之感。”⁵本文主要以贾樟柯为例，考察第六代作者电影中诗歌结构的嵌套，指出其基本特征，分析它们是如何在“作者”的统领下完成诗一般的讲述，并表现出难以复制的诗的特性的。

首先来看诗歌的结构。无论东方或西方，在古典时期，诗歌的内在结构都是整一的，有一以贯之的整体性。以《荷马史诗》为代表的西方叙事诗，有着完整的故事结构，从故事的开始，到发展、高潮、结尾，内容循序渐进，中间没有“悬空”。中国古代的叙事诗，如《孔雀东南飞》《木兰诗》《长恨歌》等，虽篇幅较短，结构亦大抵如此。这种情形同样适用于抒情诗（lyric）。抒情诗常常只关注一个片断，从生活的横截面中来，但即使是在片断中，诗人的情感、诗思都是连贯的，强调一气呵成，不存在分隔或打断的情形。因此，古典汉诗是可以现代汉语改写成短篇散文的，前者在思维上和（叙事性的）散文一样具有连续性。对此，废名有言：“以往的诗文学，无论旧诗也好词也好，乃是散文的内容。”⁶

在西方，亚里士多德（Aristotle）最早对诗歌提出了整一性的要求：“史诗诗人也应编制戏剧化的情节，即着意于一个完整划一，有开头、中段和结尾的行动。这样，它就能像一个完整的动物个体一样，给人一种应该由它引发的快感。”⁷在中国古代，整一性也就是“一线穿”。刘熙载总结：“凡作一篇文，其用意俱要可以一言蔽之。……治烦以简，一线到底，万变不离其宗。”⁸文学里的整一性，与农耕文明的内在逻辑是相匹配的。现代文

⁵ 王佳男：《我国作者电影的历史、现状与未来》，《青年记者》，2018年第30期。

⁶ 废名、朱英诞：《新诗讲稿》，北京：北京大学出版社，2008年，第12页。

⁷ Aristotle. Poetics, 张中载编：《西方古典文论选读》，北京：外语教学与研究出版社，2000年，第62页。

⁸ 刘熙载：《艺概·经义概》，郑颐寿主编：《辞章学辞典》，西安：三秦出版社，2000年，第556页。

明发生之后，自给自足的生存模式被破坏，个人主义、个体意识日益高涨，一种整一性的逻辑不可能再继续。诗歌的变化与之相伴。

胡戈·弗里德里希（Hugo Friedrich）对现代诗歌的特征有着准确的把握：“方向丧失、通常物消解、秩序瓦解、内在统一性消失、碎片化倾向、可颠倒性、排列风格、去诗意化的诗歌、摧毁性闪电、切割性图像、粗暴的突兀、脱节、散焦观看法、间离化。”⁹诗歌中的“断裂”因子越来越多，诗句与诗句之间越来越跳跃，空档和断层随处可见，诗歌已无法再用散文的语言来改写。于是，现代诗歌也成了断片式的文体。去整一化的断片，正是个人主义意志的高扬，标志着诗歌从“群”走向了极度个人化。断片还有利于诗人充分发挥个性，捕捉稍纵即逝的灵感，塑造个人风格。对于断片，波德里亚（Jean Baudrillard）由衷赞道：“断片式的文字其实就是民主的文字。每个断片都享有一种同等的区别。”¹⁰蒋蓝亦有言：“最适合个人思想表达的文体，往往是断片式的，而非体系性、制度性的高头讲章。”¹¹

从第四代到第六代，电影诗学的转变也清晰可见。在诗意的表达上，第六代相当程度地摒弃了整一、和谐的诗学观念，代之以碎片化、不和谐性。正如陈旭光所言：“第六代影片表现出以叙事游戏和解构精神来对抗并瓦解颠覆现代性的整一性和整体性的文化变革意向，这是在向整体性宣战。”¹²在第六代里，贾樟柯的电影就明显地嵌套了现代诗歌的结构，向“整体性”发起挑战。其诗化结构主要体现在以下两个层面。

一是叙事结构。可概括为“断片、反整体性、诗思统摄”。

“‘诗的剪刀’就是叙述的呼吸。”¹³在电影中，如何安排叙事，关系到诗意的呈现。相对于剧情电影而言，在偏向于诗电影的作品里，事件往往是生活化的、平缓的，缺乏巨大的冲突及戏剧性。“开始-发展-高潮-结尾”的传统叙事模式，被“平淡到底”的叙事模式取代，狂风巨浪不再涌现，情绪的微澜成为影片最好的情感花边。塔可夫斯基（Andrei Tarkovsky）在叙事上就深得平淡之味，他说：“我发现诗的联接、逻辑在电影中无比动人；我认为它们完美地让电影成为最真实、诗意的艺术形式。”¹⁴他著名的诗电影《乡愁》就没有什么强烈的冲突，更是放逐了戏剧性高潮。影片的深意，对于存在和归宿的思考，都缝在淡淡的情节中；观众只有从形而上的高度，才能把握住影片的宗旨。

⁹ 胡戈·弗里德里希：《现代诗歌的结构：19世纪中期至20世纪中期的抒情诗》，李双志译，周宪主编，南京：译林出版社，2010年，第40页。

¹⁰ 波德里亚：《断片集：冷记忆3》，张新木、陈旻乐、李露露译，南京：南京大学出版社，2009年，第13页。

¹¹ 蒋蓝：《一个随笔主义者的世界观》，《天涯》，2010年第1期。

¹² 陈旭光：《抒情的诗意、解构的意向与感性主体性的崛起——试论第六代导演的“现代性”问题》，《杭州师范学院学报（社会科学版）》，2005年第1期。

¹³ 基多·阿里斯泰戈：《电影理论史》，北京：中国电影出版社，1992年，第131页。

¹⁴ 安德烈·塔可夫斯基：《雕刻时光》，陈丽贵、李泳泉译，北京：人民文学出版社，2003年，第14页。

贾樟柯早期的电影在叙事上有意向诗靠拢：不以强烈的情节取胜，但求诗一般的质地（抒情质地、美感质地）能均衡地铺排；事件缺乏冲突，却更贴近人之常情，具有亲近感；讲述时，对某一特定时空的人群进行全面观察，视角更接近于非逻辑性的散点透视；叙事节奏平缓，不急于推进情节，通常缓慢甚至略显拖沓。

以《站台》为例，主角是尹瑞娟和崔明亮，但在影片后半部分，尹瑞娟的戏份并不多。崔明亮在遭到尹瑞娟拒绝后，离开故乡，开始随团演出。在他的演出经历里先后出现了表弟三明、双胞胎姐妹等人，崔明亮这一条主线被众人所穿插分享。影片中还有另一对情侣张军、钟萍。与尹崔二人相比，张和钟的戏份也不少，从时间量上来说，基本可以与尹崔平分秋色。由此可看出，《站台》并不是着力于某一人物的故事，而是将人物放在特定的时间、空间背景中，以散点透视来反映时代。同时，影片在叙述时，节奏并不快，演员的台词也不多，很多时候是以具体情景和场面调度来烘现人物的情感。例如，尹瑞娟和崔明亮一前一后地站在城墙下，两人先是有一搭没一搭地说着话，后来尹说到自己要去相亲，崔明亮心里不舒服，两人就没话了，只是沉默地站在雪地上。这个片段并没有用近景镜头去直观地记录人物的表情，而是用一个长镜头，以全景的视角交待了空间和二人的位置关系。位置关系既是心理距离的反映，又是含蓄、羞涩的时代文化的写照。整个画面由明暗两种色调构成，明的部分是白雪和天空，暗的部分是发黄发黑的城墙。明与暗的界线是倾斜的，两人就站在这条斜线上，怀着各自的心事。这一片段台词不多，但场面调度已经完成了叙事兼有表意功能。《站台》的情节平缓，相对来说，最为激烈的情节当推钟萍生气，但这一幕放在日常生活中，也是再正常不过的，并不是什么惊天动地的事。除了这一个情节，一切的涌动都在情感的暗处自然过渡：尹瑞娟后来也结婚生子了，观众看到她哄孩子时，自然知道她的梦想已经封存了。而这个过程中她经历了什么，却远在银幕之外，留给观众猜想的余地。

《站台》里还有许多小故事，每个小故事可以独立成一个片段，生动地再现当时的生活。如钟萍烫头发、三明去做煤矿工、双胞胎跳舞。贾樟柯的另一部电影《天注定》，容纳的“断片”也不少，叙事节奏更有现代诗歌的跳跃感。现代诗歌里，句子之间存在着“断裂”，难以用散文式的语言去“转译”；但在一首诗的语境内，跳跃的句子都被同一种诗思所统摄，不同句子共同反映出这首诗的感情向度。同样，《天注定》由四个故事构成，也就是说有四根叙事主线。围绕着叙事主线生长的还有众多的枝蔓（叙事副线）。这些情节看似跳跃，彼此没有什么具体关联，但它们合在一起，就再现了中国社会的面貌；不同的叙事线索，都被一条看不见的主线“提”着。

二是意义结构，可概括为“综合织体与类型诗眼”。

如果说第四代电影的诗意表达相对简单，充满古典色彩，那么，第六代电影的诗意表达就复杂得多。在第六代电影中，诗意与意义结合成不可分割的综合织体。尽管在后现代语境中，第六代的诗意表达也面临着不确定性、分裂性、解经典化等问题，但隐形的诗眼并没有离开电影的意义结构。在第六代的作者电影中，不同的意义结构自身就是诗眼所在。

古典汉诗的灵魂是情感，古人认为“诗者，根情”。在西方传统的文类划分中，抒情（lyricism）是一个重要的门类（另外两类是叙事与戏剧）。浪漫主义更是大大提高了抒

情在诗歌里的地位。而在现代诗歌中，抒情已不是唯一的评判标准。语言本体性日益凸显，甚至代替诗情，在诗歌中霸占首位。同时，现代诗歌还注重经验，注重智性的开掘，强调诗思的重要性。一切现象都表明，现代性对诗歌提出了更多、更复杂的要求，这意味着抒情的门槛降低。对于现代诗歌来说，单有抒情是不够的，它还必须是语言、智性、审美等方方面面的综合体。在这个综合的织体中，现代诗歌具有独特的意义结构。

贾樟柯的《三峡好人》，正是现代诗式的意义结构的典范，影片的诗意蕴含在综合织体中。以人物为基准，影片有两条主要的叙事线索：三明寻妻、沈红寻夫。从时间和空间来看，三峡的历史性变化才是主要线索。在不同线索的交叉里，影片呈现出立体的意义涵指：有大时代中小人物的生存悲欢；有对劳动和对普通人的敬意；有世事的无常、生活的必然与偶然；面对即将消逝的奉节城，有遗憾和怀念；也有对未来的殷切期许……由于影片本身具有丰富的意义层次，是复杂的，多样的，充满歧义的，我们对影片的解读也恰如解读现代诗歌。

在美学上，影片的处理也紧紧勾连着内在的意义结构，美学主张与意义结构有机结合。例如，影片采用一种纪实性的拍摄手法。首先是将人物活动放在一个更广阔的记录背景（而非人为布景）下，在留住史实的同时又盘出一个虚构的故事，于虚实相生中呈现人世常情与人生况味。其次是废墟上的噪音被如实地囊括，在现实之中超越现实，表现出现代的诗意。诗人西川在谈论《三峡好人》时注意到：“这种巨大的噪音，那些敲敲打打的声音，平时让我们觉得乱七八糟的声音，在贾樟柯的这个电影里面却获得了一种诗意。这不是传统意义上的诗意，而是贾樟柯自己发现的诗意。另一种诗意。”¹⁵

意义结构不只是单独存在于一部影片里，在作者电影中，它是一以贯之的，有承续也有深化，形成了某种类型化特征。这也就是说，作者电影中会有一些系列的母题，组成具有作者风格的意义结构，这些类型化的意义结构本身就是影片的“诗眼”，是理解影片、领会影片情感、诗美和价值的关键通道。在贾樟柯的电影里，这个意义结构/诗眼就是故乡（《小武》《站台》《山河故人》《任逍遥》）、远方（《站台》《三峡好人》《江湖儿女》）、变迁（《三峡好人》《二十四城记》《山河故人》）、现实（《小武》《小山回家》《任逍遥》《天注定》）、江湖（《天注定》《江湖儿女》）等。我们可以看到，一部影片中往往交叉着多条意义线索，而一条意义线索，也会在不同的影片中轮番出现。以“变迁”为例，《三峡好人》、《二十四城记》（2008）、《山河故人》（2015）都有历史的纵深感，贯穿着“时间”这一古老命题。“变迁”又与“现实”有交叉，如《二十四城记》就反映了国营老工厂三代人的差异及现状，指出在城市化发展过程中，城市变迁给人的生活造成的影响。而到了《山河故人》中，空间的跨度更大，从山西小城到澳大利亚，贾樟柯的视点开始“走出去”，影片反映的现实也开始具有全球化进程下的离散（diaspora）特征。总的来说，从叙事与意义两方面，贾氏电影完成了对现代诗歌结构的嵌套，影片与诗歌、诗性有着紧密的内在联系，而这正是电影诗意呈现的根基。

¹⁵ 北岛主编、欧阳江河执行主编：《中国艺术电影》，南京：江苏文艺出版社，2011年，第233页。

近年来，第六代导演开始迈向更大的舞台。中国电影的消费性、娱乐性、狂欢性时代也在此时到来。第六代的群体形象逐渐涣散、模糊，而他们之后，更年轻的一批导演被称为“新力量”。在市场需求下，新力量电影的诗性也必须具备可消费性。这就要求新力量导演在充分发挥个体能动性的同时，还应服从市场体制，以“体制内作者”的身份平衡多方力量。以毕赣为例，用现代意义上的作者电影来概括其《路边野餐》《地球最后的夜晚》是远远不够的。在新力量导演手下，电影诗性开始走向综合：一是文学层面、电影本体层面、市场层面的诗性的有机融合；二是传统与现代的交响，这些影片既有漂浮滑动、歧义丛生的后现代诗性，又有向古典美学回溯的态度；三是精英性与大众性的兼顾，使影片有更广泛的普适性，同时不失精神的高度。

我在前面两期文章里梳理了第四代、第五代电影的诗性特征。其实，自第四代电影至今，中国大陆电影中的诗性有着从古典美到市场化的衍变路径。在这一过程中，中国大陆电影经历了古典、现代、后现代几个阶段；每一个阶段性的转变，都对应着代际的转化。同时，阶段性转变与代际转化之间又不是无缝衔接的，几个代际常常处于共同的时间和场域里，在其交叉、更替的模糊地带，也正是古典、现代、后现代各自转轨的关键之处。在这些更为幽深的层落和缝隙里，电影呈现出更错综复杂的一面。

直至今日，第六代的作者电影风格仍在隐隐延续，但当他们的影片具备了更多商业性时，作者电影的印迹就逐渐褪色，让位于新的元素（如剧情）。同时，随着电影工业体系的进一步完善，资本的来源更为多元化，多方势力的掣肘，在很大程度上限制了导演的力量。电影的商品属性在今天的中国也越来越突出，影片的拍摄、制作和宣发必须考虑到市场需求，而不是一味地满足导演的个人趣味。一切现象都表明：第六代导演的新作正在从作者走向集体，从小众走向大众，从抒情走向叙事，从文艺走向剧情，从小成本走向资本化，从艺术走向商品。以目前的电影发展趋势来看，继第六代后，在短时期内，不再会有大规模的作者电影出现。

这一现实也可佐证代际命名在中国电影里的失效——第六代以后的导演，很难再以“第七代”“第八代”的命名来划分，而“新力量”也只是一个历史阶段中暂时的指称。饶曙光早就指出，“以贾樟柯为终结，以宁浩为开端，新一代导演进入了‘无君无父时代’”¹⁶。在时间的长河里，如此频繁、密集的代际划分本来就是可疑的：“原本就并不清晰的代际关系，在这种商业化的社会语境中与资本运作沆瀣一气，使得它们自身更难被断定，所以也就不能再用‘代际’对他们进行整一性的归类划分。”¹⁷是时候抛弃电影的代际划分法了。现在，在日渐国际化的互联网/大众文化语境下，所有代际都处于同一个现实中，这个现实就是电影工业化的现实，就是商业和资本的现实。

¹⁶ 参阅虞吉、葛金松：《中国电影导演代际划分的终结》，《当代文坛》，2015年第5期。

¹⁷ 虞吉、葛金松：《中国电影导演代际划分的终结》。

对“人民性”的拓展——万玛才旦 《气球》的情感传达

张晚禾

简介

张晚禾，90后青年诗人、作家。毕业于北京电影学院文学系。其创作涉及诗歌、文学写作与电影文化研究等领域。

对“人民性”的拓展

——万玛才旦《气球》的情感传达

张晚禾

1942年，毛泽东在《在延安文艺座谈会上的讲话》中提出了“文艺是为什么人的问题”。沿着该思想主张，电影人陈波儿将电影创作的核心凝练为“三人民艺术观”，也就是：向人民学习，为人民服务，做人民的艺术家。“三人民艺术观”承接了《讲话》精神，将中国电影的活力寄托于“人民性”上。¹这意味着电影创作者既要重视对人民大众生活和形象的书写，也要加强和人民群众的联结。“三人民艺术观”属于那种相当有生长性的理念主张，随着时代变迁不断释放着其理论活力，与当代电影实践也悄然构成了值得注意的呼应。万玛才旦的《气球》就是其中之一，这部影片为我们理解“三人民”蕴含的当代“人民性”，提供了典范的视野和层次。

关于《气球》的价值意义，如有评论家指出的，它超越了对于西藏“东方主义”或“内部东方主义”的想象，跳出了浪漫主义的香格里拉图景，而试图“再现”（represent）了一个发生中的当代藏地。²大多数藏地题材不能让人满意的主要有两方面。一方面，视觉表征上容易陷入藏地影像景观化的惯性之中，偏向于一种民俗学意义上的叙事。另一方面，内地导演很难深入藏文化的真实空间，体悟藏民族的生存状态。与之不一样，《气球》称得上是“藏族电影”，缘于其所拥有的“本地人的目光”。能够做到这一点，最重要的原因之一是，万玛才旦创作的源头活水就在于那些普通的藏族民众。影片大部分摄制都在藏族村庄，整个工作团队常常扎根于高原、草原、乃至无人区，从藏民的生活中汲取力量。

《气球》打破了诸多先入为主的偏见，可以说，体现了一种“向人民学习”的态度，从种种生活细节中捕捉藏族民众的情感和道德。

比如，尼姑香曲卓玛停止阅读时会佛珠放在经文上，卓嘎在男人们给羊配种时会不言而喻地回避，村民们聚集在一起超度亡灵等等。这些特征的呈现是具体耐心观察后的结果。正如万玛才旦也曾表明的：“我追求的是真实是细节的真实。我希望在生活、说话方式、思维方式这些细节上，体现出真实。”³影片里的人物都用藏民的语言，反映边地人们的生活，描有相当的忠实性。纵观万玛才旦的电影，内容题材贯通于藏族社会中的自然、经济、文化等层面，并在生活动态的衍变中洞悉着藏族人民所面临的机遇与挑战。某种纪实性融入了风格化的影像之中。

文艺的“人民性”，不仅指对物质文化样态的记录，更关乎对民众思想和情感的捕捉。考察电影的“人民性”，要关注它对情感的表达，以及创作者对生活于其中的情感世界的感受和领悟。用一位俄国马克思主义文论家的话来说，“人民性”的关键是要看作品是否

¹ 胡智峰等：《以人民为中心，不断开拓电影教育新境界》，《中国艺术报》2022年6月1日。

² 参见《藏族人类学者谈《气球》：去东方化的真正“藏族电影”》，https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_10255485

³ 万玛才旦、王小鲁等：《高原剧场和电影藏语——万玛才旦访谈录》，《当代电影》2019年第11期。

渗透了人民的精神和情感，除了忠实地表现其语言、仪式和风俗等，还需要更多洞悉：“必须渗透着人民的精神，体验他们的生活，跟他们站在同一的水平。”⁴《气球》讲的是普通藏人在复杂的社会文化中的经历，属于凡俗生活的一部分。达杰、妻子卓嘎、三个儿子和达杰的老父亲在草原牧区的村落过着牧羊为生的生活。父亲放养时意外去世，故事戏剧性的展开，伴随着卓嘎的意外怀孕。经过活佛指点，达杰坚信卓嘎怀的是父亲的转世，理所当然地觉得应该把孩子生下来。但卓嘎顾及到计生政策带来的罚款，以及对身体支配的诉求，最终决定做流产。在生活与经济、文化与宗教、责任与自由等问题上，一家人都做着各自的选择。在现代化的冲击下，藏民所面临的生存困境，以及相伴随的困惑、焦虑和迷茫是重点所在。影片关注的是一个少数民族群体在现代化冲击下的心灵焦虑，然而，普通藏人在转型期的情绪有相当的普世性，欲望、自由、责任等道德命题的共性最终超越了族群性。边地民族话语表达中的焦灼感完全是可共享的，无法否认，内地人和藏民一样经受着时代冲击。譬如，其中涉及的女性对身体自主权问题、对爱情意义的追问等，或许并不限于藏民群众。万玛才旦的如此选择主题，也是意欲从个体透视整体、从边缘回望中心，乃至去正视中国以及整个世界都面临的共同问题。观众能感受到，一种在特殊与普遍、藏民与汉民之间交流互通的情感。这也是为什么，《气球》在内地受到了强烈的共鸣和热爱。

不应当忽视《气球》情感传达的价值，它不仅拓展文化市场上的精神内容，满足个性化需求，更重要的是能够丰富内地民众的认同视野和路径。因为情感传达本身就内蕴着能动性的价值认同诉求。理论家葛兰西曾在《关于“民族-人民”的概念》一文中提出，艺术家既要体验人民的情感，更要发挥艺术的教化和动员任务，肩负起“民族教育者”的使命，培育人民的思想情感。⁵好的电影艺术家既是人民的表现者，也是人民的教育家，通过“民族-人民”的文艺不断培养着新的人民和文化。在接受美学的视域中，万玛才旦的《气球》等影片让不少人对藏族民众有了更深了解，促进了不同民族间的交流。影片以共通的情感拓展着“人民性”的内涵，跨越了民族文化差异的界限，提供另一种增进民族认同的形式。影片的理想受众既有藏民，也有广大的内地观众，如果说《气球》也意在召唤着“人民”，那么它具有文化的扩展性的，其情感表达联结起来的共同体超越了单个民族。

“人民性”是衡量文艺与人民关联倾向的尺度，以情感共鸣和价值建构为核心，也因此，文艺情感的表达也跟“人民性”的内涵有关。在更为开放的视野里，“三人民艺术观”中的“人民性”是一个层次丰富、不断变化的理论术语。人民是文艺的主角，就何种人民、如何文艺来说，新的影像实践往往会打破定见。“人民性”在革命年代关乎革命和斗争的形象，但却离不开小人物的日常，它既是对主流历史的讲述，也不宜忽略那些边缘性的话语和情绪。《气球》此类影片体现出文艺本身的包容性和生长性，正是“人民性”理论活力的生动说明，也有助于绽放“三人民艺术观”的理论活力。

⁴ 杜勃罗留波夫：《杜勃罗留波夫选集 第1卷》，辛未艾译，上海文艺出版社1983年版，第184页。

⁵ 葛兰西：《关于“民族-人民”的概念》，《葛兰西论文学》，吕同六译，人民文学出版社1983年版，第17-18页。

女性导演视域下的东亚海岛移民和澳门末路黑道

张亦楠

简介

张亦楠，文学博士，电影研究者、独立导演、小说家。研究与创作涉及东亚电影、媒介与游戏研究、创意写作等领域。导演纪录片《说废话的人》，出版哲学随笔《不光彩的人类》、科幻长篇《没什么事我先挂了》等。其电影作品曾入选中国独立影像展、FIRST青年电影展、中国新人电影节及法国昂热电影节等。

女性导演视域下的东亚海岛移民和澳门末路黑道

张亦楠

引言：

2021年，正值新冠疫情肆虐全球，为了防止病毒传播，电影院关闭或限制，经济下行，社交隔离，人们对健康和安全的担忧成为社会主流话题。《马达莲娜》¹ 作为一部讲述澳门移民故事的电影此时在香港上映，结局注定是有些悲壮的，据港媒称上映一周票房只有60万港币。²

这一年我正在澳门，亲临了整座城市陷入半停滞的景象。作为一个旅游城市，由于几乎没有游客，赌场门可罗雀，豪华酒店价格低至冰点，澳门特别行政区政府网站澳门统计暨普查局显示，2021年有营运的酒店业场所行业收入较疫情前的2019年下跌49.5%，酒店业全年共亏损34.3亿元。³

出租车司机中华（化名）曾经是一名地道的澳门黑道人士，他带我来到因帮派火并而屡上新闻的新世纪酒店，并指给我看酒店外墙上留下的枪战痕迹——即1997年7月30日，娱乐场门外发生的枪击事件，枪手手持自动步枪扫射，轰动澳门各界。如今已经很难从这位司机身上看出当年端枪扫射的威风了。

曾经不可一世的“14K”现早已淡出人们的视野，那个门庭若市的新世纪酒店也因产权纠纷而停业多年，从与葡京争锋到更名为北京王府大饭店，这背后的故事并不像香港黑帮那样由于港片的盛行而脍炙人口，但那个年代的澳门绝对也是风起云涌的一方天地，这边的黑帮与香港、东南亚黑帮有着千丝万缕的联系，命运也同香港一样在回归中国后由于治安管理的加强而逐渐消亡。

通过对澳门移民现象的观察，我们不仅看到了后殖民主义时期个体在社会转型中必然经历的生死挣扎，同时体会到岛屿和大陆之间千丝万缕的地缘纠葛。还有一直被忽视的是，女性在澳门黑道上的崛起，这一极端罕见的性别反叛现象。向世界展示这段历史和女性史，分析这些女性在极端环境中的生存策略与智慧，对当下社会问题研究具有重要价值。

一、《马达莲娜》现象产生的社会环境

¹ "Ma Daat Lin Na." *IMDb*, (Hong Kong: 28 Oct. 2021).

² 《馬達·蓮娜》公映一週票房只有唔夠60萬[N]. 港唔斷戲, 2021-11-04.

³ 2021年酒店业调查结果[N]. 澳门统计暨普查局, 2022-10-28.

澳门，最早被称为香山澳，“香山，水国也。”⁴它是古伶仃洋的一个海岛。16世纪30年代开始成为贸易港口，50年代葡萄牙人开始定居，19世纪正式成为殖民地。进入20世纪，中葡两国都经历了重大的变革，澳门主权逐步、有序地实现了和平移交。

作为东亚重要的贸易港口，大量的商人、赌徒和冒险家涌上岛屿，为这里的生活带来了无穷的变数。贩卖人口、毒品、色情、走私、赌博业成为当地经济的重要支柱，必然伴随着黑道势力的渗透。回归后随着新时代秩序的重建，澳门黑道逐渐走向末路。但这座曾经只有400人的小岛，如今已经跃升为全世界人口密度最高、经济最繁荣、国际交往最密切的地区之一，它折射出现象不是孤立问题，它转型中的阵痛必然影响着世界命运。

对很多不能亲身前往澳门的人来说，电影肯定是感受这座城市最直观的形式之一。

《马达莲娜》所展现的故事背景正是21世纪初澳门黑道已步入末路的时代，义气与血气被金钱至上主义所取代，新移民来到这里的目的就是榨取价值然后离开。

女主角莲娜正是这样一位新移民代表，她身微命贱，敢言敢为，不加掩饰自己对金钱的强烈欲望，同时又有自己的底线。这样一位“狠人”放在十年前兴许真能闯出一番天地，可惜现在的澳门已经不是乱世出英雄的时代了，她的奋斗只能像万千蝼蚁一样物力维艰。

十年前正是男主角马达来到澳门的时代，他作为旧一代移民的代表，却是一个低物欲、重感情的“异类”，他象征着这座城市日薄西山的那一面。莲娜的闯入对马达来讲就像枯木逢春，这个漂亮女孩的活力令他重燃起久违的希望，他用自己老派的实在给她支持和包容，就如同澳门这座不再新兴的城市仍然在用自己的力量接待着一波又一波投机者。

导演陈雅莉生于1988年，毕业于中国人民大学新闻学院广播电视传播专业，是澳门优秀的青年导演、编剧，执导过《爱情沙漏》、《那一年，我17》、《十年刃记》等多部剧情片和纪录片，最新作品《马达莲娜》被香港亚洲电影节选为2021年开幕电影。

这部《马达莲娜》的主创团队是由香港和澳门两地的从业者共同组建的，男女主演和美术指导都来自香港，相近的文化使影片对澳门本土气息的把控非常准确。在外人的印象中，澳门是一座金碧辉煌的城市，但导演却用镜头捕捉到了澳门不为人知的一面。与旅游书中常见的澳门截然不同，一个个熟悉又陌生的场景在影片中散发着强烈的生活气息。

在接受采访时，陈雅莉表示，当上母亲后，工作与家庭总是难以平衡。疫情最严重的时候，女儿才1岁多，但她为了工作，必须独自到香港两三个月。“当有工作时，我会全情投入，不用工作时，则全力陪伴女儿。我希望女儿明白到生活有100种可能性，要先成为自己，再成为别人的太太和妈妈。我希望能为女儿作榜样。”话语中的底蕴，是因为陈雅莉自己的妈妈，就是一个努力生活的人，让她看到女性可以活得有底气，能做到想做的事。陈雅莉亦希望女儿也是如此，长大后能实现自己的梦想。

⁴ 黄佐《香山县志（嘉靖）卷一风土志：潮汐》[M]，1548年，共132页，第30页。

作为导演的陈雅莉认为影像创作者有义务记录城市的变迁。“电影里面也是澳门，只是我们选择不同的澳门给观众看，视乎创作者以怎样的视点呈现给观众。”她说道。⁵

新闻专业出身的陈雅莉对社会问题具有高度的敏感性，虽然电影以爱情故事为主线，但它也通过隐喻和象征，探讨了许多当今社会面临的重要议题，以及历史遗留问题。比如移民、经济不平等、身份政治冲突、权利与压迫的多重维度等等。

具体在影片里的表现比如，男主角马达的职业设定为出租车司机，就与日本末路黑道电影《美好的世界》⁶有异曲同工之妙。《美好的世界》改编自小说《身分帐》⁷，作者佐木出生于韩国，以对真实罪犯进行非常私密的采访的独特风格而闻名。2020年日本女导演西川美和将电影执导上映。影片讲述了一名前日本黑道分子因杀人罪被判入狱，在服刑13年后获释重返社会的故事，然而当他被弹射到这个美好的新世界，根深蒂固的黑帮思维以及对有序社会体系语法的缺失，使他的生活反而越发变得格格不入。这位以真实人物为原型的主人公有生之年最后的岁月就在为成为一名出租车司机而努力。在澳门，也有不计其数的前黑帮成员，像中华一样为了在新社会生存下去，将自己改造成了司机。

再比如女主角莲娜，她作为新移民，背后牵连的东北黑社会也不是空穴来风。早在2012年新世纪酒店发生暴力事件，被打断双脚的“街市伟”就在高达一亿元的悬赏中提及，六名凶徒均来自东北，每人收了五万元行凶费，事前并不清楚澳门地区的势力与纷争，事后已逃回内地躲避。⁸

虽然陈雅莉没有直接引用这些事例，但她在设计人物和背景的时候，显然参考了这些重要的新闻和社会议题。她的专业性，和敏锐的捕捉力，都为这部电影增加了底蕴，使其不仅仅是一个女性主义的爱情故事，更是一个深刻探讨当今社会政治、移民、经济和文化冲突等多重问题的后殖民主义作品。

二、澳门黑道的历史变迁

澳门作为一个中西文化交融的城市，其黑道势力的形成和发展有其独特的历史背景和原因，历史悠久且复杂，涉及到政治不稳定和权力真空、社会不公与阶级分化、法制薄弱和社会解体等多个因素。

澳门黑道的起源可追溯到1535年澳门开埠至1840年鸦片战争前夕。作为沟通东西海上贸易的强大枢纽，除了正常贸易外，澳门还进行大规模的人口贸易。据估计，鸦片战争前的300年，葡萄牙在澳门贩运出口的华人至少在30万以上。为了保证人口贸易，葡萄牙

⁵ 陈雅莉电影路上二三事[N]. 澳门特别行政区政府新闻局，澳门杂志152期，2024。

⁶ Miwa Nishikawa, “Subarashiki sekai”, IMDb, (Canada: 10 Sep 2020).

⁷ Ryûzô Saki, Mibuncho, (Japan: Kôdansha, 1990).

⁸ 濠江风云人物——“街市伟”[N]. 搜狐. 2021-04-29。

人在澳门设立了收买、囚禁和转运苦力的场所，后来发展为臭名昭著的“猪仔馆”。大批流氓、打手、匪徒被雇佣，散布在珠江三角洲，以及江、浙、闽、粤地带，甚至深入湖南、湖北等内陆地区，将乡民诱骗到澳门；或用讹诈、索欠等手段，强行绑架；甚至在澳门街道上直接抓人。这些人口贩子结帮成伙，形成的犯罪势力，实际上就是黑社会组织，虽然有关黑社会的详细记载19世纪才出现。可见，澳门黑社会的起源，是由于人口贩卖，而不是鸦片贸易引起的。⁹

鸦片战争以后，英国占领香港，宣布香港开埠。香港由于天然良港优势，迅速吞并了澳门正规的转口贸易，导致澳门更加依赖犯罪活动。

在19世纪和20世纪，澳门经历了多次社会动荡，包括鸦片战争、辛亥革命和中国内战等。这些动荡加剧了社会的不稳定性，更多贫困的居民不得不加入或依靠黑道组织，通过提供保护、解决纠纷和从事非法活动来维持生计。

远道而来的葡萄牙殖民政府破坏了本土的政治、社会结构，又没有建立完善的新秩序，这为黑社会势力的滋生提供了土壤。权威的削弱导致社会道德规范瓦解，加上统治者只顾通过建立特权阶层剥削资源，导致失业率高，经济机会有限，普通人难以通过合法手段谋生，更多人转而加入黑帮或依靠犯罪活动谋求生计，或快速积累财富。大量移民的涌入增加了种族和族群矛盾，殖民统治者利用这些矛盾以达到分而治之的效果，黑帮组织利用这种紧张局势作为其争夺控制权的工具。

黑社会是中国对有组织犯罪的统称，最早将中国黑社会记录为“三合会”的是英国传教士米怜(William Milne)。1821年，米怜到南中国及马六甲传教，撰写了关于华人秘密会社的文章，题为《中国秘密结社记录：三合会》¹⁰。此文1826年由Robert Morrison在皇家亚洲学会期刊(Journal of the Royal Asiatic Society)内发表，收录于大不列颠及爱尔兰皇家亚洲学会(Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland)，是英语世界最早发表的对三合会的研究文章。皇家亚洲学会香港分会的始创人之一，正是第二任港督戴维斯(John Francis Davis)。米怜将三合会翻译为“Triad”，并指三合是“天、地、人”三结合。

中国秘密结社始于北胡侵入之后，刘备、关羽、张飞结义桃园，约为兄弟，誓言“虽非以同年月日生，愿以同年月日死”，为后世秘密结社之模式。康熙十三年，三合会成立，仅袭宗教仪式而不再依托于宗教，“其目的始纯然政治思想，而为完全之秘密结社矣”¹¹。三合会主要由反清复明的志士组成，为避官府追捕而有甚多别称，是“洪门”、“天地会”的变名或分支。有中华人民共和国国父之称的孙中山依靠秘密结社的力量，于“纪元

⁹ 何秉松《中国有组织犯罪研究第二卷：台港澳黑社会犯罪研究》[M]。中国：群众出版社，2009年，共1298页，第498页。

¹⁰ Dr. Milne, “Some Account of a Secret Association in China, Entitled the Triad Society on JSTOR.” *Transactions of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, Vol. 1, No. 2 (1826), 240-250.

¹¹ (日)平山周《中国秘密社会史》[M]。中国：商务印书馆，1912年，共198页，第14页，ISBN：978-7-100-07505-3。

前二十年（壬辰）创立兴中会于澳门”¹²，以“驱除鞑虏，恢复中华，创立民国，平均地权”为宗旨发动革命。

随着清朝灭亡和中国内战的爆发，许多三合会成员逃往香港和澳门。三合会不再有反清复明的事业，因此重新调整了它们的目标。有些三合会变得（事实上已经）完全致力于犯罪活动。

在澳门，三合会逐渐渗透进赌博、毒品交易和人口贩卖等非法活动。这些活动为他们带来了巨大的财富和权力，并使他们在当地社会中掌握了重要的影响力。

20世纪，澳门的黑道势力迅速扩张，特别是在第二次世界大战后。战后的澳门经济萧条，社会治安混乱，黑道组织趁机扩展其势力范围。这个时期，澳门的黑道势力开始与香港、东南亚的华人黑道组织建立联合帮派，进行更大规模的非法活动。

随着时间的推移，这些帮派逐渐形成了更为复杂和有组织的犯罪网络。比如1950年由于朝鲜战争的爆发，联合国决议对中国大陆实行禁运，香港商人霍英东就不仅承担了在港澳和中国大陆间走私军用物资的主要任务，还组织了精密的侦察队伍，监控港英当局缉私艇的动向，亦因此受到了北京政府的信任，后来荣任中国人民政治协商会议全国政协副主席，被誉为“红顶巨贾”。¹³

20世纪60年代初，澳门政府订立了《承投博彩娱乐章程》和《承投山铺票条例》，并于1961年7月6日在《政府公报》刊登开投通告，准许澳门赌博业作为一种“特殊娱乐”经营。从此，澳门以“博彩”一词取代“赌博”，这是澳门黑道历史上的一个重要转折点。8月，印尼华侨郑君豹与澳葡当局签订赛狗专营合约。9月，澳门跑狗有限公司在香港注册成立，并得到澳葡当局应允。10月，以港资为背景的霍英东、何鸿燊、叶汉、叶德利等人合组的澳门旅游娱乐有限公司击败泰兴娱乐总公司、以承诺年饷316.7万元及承担繁荣澳门的条件，投得澳门赌场专营权。稍后，该财团连续投得白鸽票、山票和铺票专营权，博彩业从此走向公开化和合法化。¹⁴

公开合法的赌业为黑道提供了掩护，随着澳门成为亚洲赌业的中心，黑道组织通过控制赌场、从事高利贷和洗钱等活动，从中获得巨额利益，澳门的赌场遂成为黑道势力角逐的重要场所，甚至常常发生激烈的暴力冲突。

何鸿燊被称为“澳门赌王”，他在1962年获得澳门的赌业专营权。虽然他本人并不被认为是黑道成员，但他与澳门黑道组织保持着复杂的关系。何鸿燊的赌场雇佣了大量黑道

¹² 邹鲁《中国国民党史稿》[M]。中国：民智书局，1929年，共608页，第2页，ISBN：7805691797，9787805691794。

¹³ 李敏生《霍英东与抗美援朝战争》[M]。中国：解放军出版社，2011年，共218页，第3-4页，ISBN：7506561344，9787506561341。

¹⁴ 周金泉“产业政策对澳门博彩产业生命周期演化的影响”，《世界博彩与旅游研究：第一卷》，2020年，第一期，第32页。

分子作为保安，以维护赌场的秩序和利益。这种合作关系使得黑道组织在澳门的影响力进一步扩大。

20世纪70年代至90年代，澳门的黑道争斗达到高潮。各大黑道组织为了争夺地盘和利益，频繁发生暴力冲突。这些冲突不仅导致了大量的人员伤亡，还对澳门的社会治安造成了严重影响。澳门的黑道组织在这段时期不断进行重组和整合，逐渐形成了几个主要的势力：

1.十四K：全名洪门忠义会，是国际上最强大的三合会之一。起源于国民党与共产主义的斗争，蒋介石下令成立一个由天地会成员组成的联盟。1949年国民政府被迫迁往台湾后，国民党的特务机关对14K给予持续的支持，以进行“反共”行为。14K挟带政治经济支援及军兵便服而迅速崛起。名称“14K”指的是该组织最初总部的地址，广州西关宝华路14号（Kwangchow）。在澳门代表人物为“崩牙驹”尹国驹。

2.水房：又称和安乐，是一个香港老牌本土的黑社会组织。1934年土瓜湾安乐汽水厂员工为维护员工利益，遂成立和安乐，又名汽水房，简称水房。在澳门，由水房管理的赌场只会聘请同门兄弟，故江湖人士认为水房是财政最为稳健的社团之一。代表人物为“水房赖”赖东生。

3.和胜和：前身是胜和同乡会，现在东莞市南城区胜和村同乡会。1973年和胜和在澳门新新旅馆举行传统仪式，全体人员被捕，当时警方公布和胜和会员人数已经超越20万人，遍布港澳。来澳门争锋的代表人物为“上海仔”郭永鸿。

4.其他小团体和个人势力：除了上述较大的组织外，还有一些小规模的黑道团体和个人势力，在澳门的地下社会中活跃。他们通常是地方性的，或与大型组织有合作关系的。如“大圈”及“勝義”，两个组织与“十四K”和“水房”达成协议，于1995年成立了“Associação Macau Quatro Pacificos”或称“四联”。

这些黑道组织在20世纪70年代至90年代期间，通过争斗和合作，共同影响了澳门的社会、经济和治安局势。他们在赌博、贩毒和其他非法活动中争夺利益，对澳门的发展和形象产生了深远的影响。2007年10月30日，助理检察长王伟华在澳门大学举行的“第一届法律与社会学研讨会”上的发言称，1997年人口只有40万的澳门，一年内由治安警处理的6746宗刑事案件中，有约1300宗是杀人、恐吓、禁锢、持武器伤人等恶性罪案。¹⁵正如《亞博匯》2012年8月的封面故事《犯罪現場：暴力歷史的陰影》所讲述的那般，回归前的澳门是一个被黑社会暴力笼罩的城市，黑社会组织发起公开挑战，他们被何鸿燊旗下澳门旅游娱乐股份有限公司（澳娱）的高端投注区那些等待赢家的财富所吸引，而澳娱当时垄断了整个澳门的博彩市场。报道称，1996年发生21宗与帮派有关的凶杀案，1997年又发生了20宗。及至1999年，即澳门回归那年，澳门的凶杀案数量已增至42宗。¹⁶

¹⁵ 罪案明顯下降，治安迅速好轉[N]．澳门时报，2020-03-08。

¹⁶ 十年之前 犯罪現場[N]．亞博匯．2022-07-28。

时任澳门司法警察司司长的白德安认为，这主要与香港1997年的主权移交有关，因为有关方面希望在过渡期内保持社会平稳，为了在主权移交后中方的政策能取得成功。香港的有势力犯罪组织害怕有关方面加强打击及遏止香港的有组织犯罪，于是移师澳门，在赌场寻找活动空间。为了预防香港犯罪集团在澳门争利，一九九五年澳门成立了“Associação Macau Quatro Pacificos”或称“四联”。成立的目的是促进汇聚各集团的利益，以便创立一个超级的财政及行动架构，这样不仅能抵抗香港黑社会组织的威胁，同时又能保证澳门在回归后具有主导地位。一些研究严重有组织犯罪的专家毫不犹豫地说，与俄罗斯或其他犯罪组织比较，中国黑社会组织的作战现象更富综合性，这是由于他们无论对内对外在各方面皆严加控制，令成员以至其家庭几乎永远无法与帮会脱离关系。一些黑社会领袖，尤其是“十四K”，还会利用传媒向外界公布他们在澳门黑社会中的地位，透过其庞大的网络发挥影响力，几乎完全控制了所有与犯罪有关的行动，这在黑社会中是前所未有的。¹⁷

面对澳门黑社会势力日益坐大，中国领导人高度关注，再三敦促澳葡当局加强打击黑帮犯罪活动。1997年7月24日，澳门立法会以大比数通过《有组织犯罪法》（俗称反黑法），规定了包括黑社会定义、社会犯罪，以保护为名的勒索，国际性贩卖人口，操纵卖淫，不法资产或物品的转移或掩饰等等。1999年11月23日，即在澳门回归之前不到30天，澳门法院宣判黑社会组织首领尹国驹（绰号崩牙驹）被控几项犯罪罪名成立，入狱15年，其余从犯各判有期徒刑；在此之前一天，毗连澳门的珠海法庭，已对澳门跨境作案的黑帮头目叶成坚（译号奸人坚）判处死刑并立即枪决。

虽然在中国的媒体上，只有澳门回归后变得安定繁荣这方面的报道，但是根据澳门统计暨普查局的数据显示，澳门地区的年罪案数从1999年的9269起，发展到2023年已达到13487起。¹⁸

1999年12月20日，澳门回归中国，成为中国的特别行政区。尽管传统的黑道活动受到了打击，但新型犯罪形式在21世纪逐渐出现。例如，随着互联网和科技的发展，网络犯罪、金融诈骗、加密货币等新型犯罪形式开始在澳门出现。

2012年12月1日，尹国驹正式出狱。2018年5月20日，尹国驹于柬埔寨金边主持洪门大会2018，宣布成立世界洪门历史文化协会总部，以洪门的名义发行加密货币“洪币”，发行总量为10亿枚。在一站式加密货币平台CoinCarp上，显示洪币的介绍为：世界洪门是历史文化協會、旨在發揚洪門歷史文化，傳承洪門忠義精神，團結世界各地華人力量，愛國愛民，為國家民族發展建設和促進海峽兩岸和平統一竭力貢獻力量。在洪門所開展的線上博彩業務中，賬戶體系將採用區塊鏈技術，洪幣將作為線上籌碼使用。洪幣在洪門旗下的博彩電競、酒店、商店、學校、醫療、旅游等產業中都可使用，而在這些與洪門相關的產業中，用洪幣享受洪門企業提供的服務即有折扣優惠，這讓洪幣具備更強的流通性。此

¹⁷ 白德安“澳門黑社會犯罪及其對策”[N]．中國政法大學的有組織犯罪研討會，1999-06-12。

¹⁸ 移民统计及罪案统计[N]．澳门统计暨普查局，2024-08-08。

外,洪幣通過滿足全球用戶在數字資產領域投融资、支付、兌換等方面的需求,可以更好地弘揚洪歷史文化,并推動中國區塊鏈技術在國際貿易、國際清算、國際融資等各種場景中的應用落地。在此過程中,不僅可以提升洪幣在全球範圍內的流通性,也可以更好地實現數字資產投資與消費的多元化、均衡化。

然而据德国之声中文网 (DW) 报道,世界洪门历史文化协会与马来西亚和柬埔寨的精英人士合作,把有关行动定位成中国的“一带一路”(BRI)以及中共的其他重大倡议,以用来掩盖非法犯罪活动。¹⁹

缅甸超大型诈骗园区KK园区的诈骗网络最终指向了尹国驹。KK园区所在的地区是中国“一带一路”的投资目标区域。中国政府曾在报告中赞扬了KK园区附近的发展项目,将其视为“一带一路”雄心的一部分,但后来因该园区被指控存在大量诈欺行为而与其撇清关系。KK园区没有在中国的官方宣传中被提及,也没有像该地区的其他开发项目一样举行奠基仪式。该园区是专为诈骗而建,这个网络持续从东南亚扩展到非洲、欧洲和北美。

美国和平研究所缅甸计画主任塔尔 (Jason Tower) 对DW表示:“尹国驹经常将一句话挂在嘴边:他说他以前为贩毒集团拼命,现在为中国共产党拼命。”

“我们确实看到,这些犯罪网络越来越强大,越来越具影响力,越来越深入世界各国。”

“执法部门的努力只触及到冰山的一角。”²⁰

三、澳门黑道女性在极端环境中的生存策略

东亚传统文化里性别角色的划分极为严苛,女性被规训于家庭内部,很难在正史中占有一席之地。然而,在澳门黑道史上,女性却能够脱颖而出,颠覆这种性别的规定性,与男性分庭抗礼。这一现象不仅挑战了传统的性别角色分配,也展示了女性在极端环境中的生存智慧和策略。这些女性在澳门黑道史上的崛起,不仅仅是个人能力的体现,更是对传统性别角色的一次有力反叛。

著名如传奇女海盗“郑一嫂”,又名“郑寡妇”(原名石阳,乳名石香姑),是世界上任何一本海盗书都不可能漏掉的人物。她从妓女到诰命夫人²¹跌宕的一生,用其令人闻风丧胆的“恶名”书写了女性主体性崛起的经典范例。她建立起一套并非简单复制男权社会的统治方式,有她自己的管理系统,并且完全独立于中央政府和地方精英阶层,不仅能够统领上百艘船、十万人的帮会,在与父权结构严明的清朝政府谈判中还能游刃有余。

¹⁹ 靠“一带一路”掩盖犯罪,中国黑帮遭美国制裁[N]. 德国之声, 2020-12-10。

²⁰ KK园区: 中国黑帮的残酷诈骗工厂[N]. 德国之声, 2024-01-30。

²¹ Imperial Mandate Mrs. (Gao Ming Fu Ren) in ancient China was an honorific conferred by the emperor to the wives or mothers of high-ranking officials, symbolizing a mark of honor.

在史书上只有寥寥几笔的石阳，实际上已建立了一套平行于世界主流文明的地下文化。通过对其生平的深入探讨，我们本可以看到，女性在追求自我实现和社会认可的过程中，如何通过智慧、勇气和策略，打破性别规定。但现实中我们看到的却是，她的第一任丈夫郑一被认为是郑成功的后人，第二任丈夫张保至今仍保存着以他名字命名的旅游景点，他们都留有大量的传说和记载，唯独这位女海盗王不受到历史学者的兴趣，连实名都鲜为人知，更多被记载为夫姓附属的“郑一嫂”、“郑寡妇”出现。张保死后，林则徐立刻向道光皇帝上奏，以其是再婚女为由：“张石氏²²系再嫁请封，尤为冒混”，要求先废除她诰命夫人的身份，再剥夺她的财产继承权以及她儿子担任总兵官职的资格：“自应夺其诰轴，送部察收，再，查张保之子张玉麟，曾荫千总，有被控聚赌之案……”。²³

受到官府排挤的石阳晚年一直居住在澳门，她虽然不再叱咤海上，但她把海盗钟爱的赌博文化带到了陆地，据说这是澳门赌业兴旺的源头。²⁴

如此传奇的石阳留给我们的不该只是历史上的惊鸿一瞥，而是如何理解200多年前，她这样一个没有社会地位的“性工作者”，不但坐稳红旗帮帮主的宝座，而且把这业务做得风生水起，究竟有什么特别的能力？这种反思不仅对当时社会具有研究价值，也为当代性别研究提供了丰富的哲学资源和启示意义。

余宝珠1924年出生于广州中山，是和胜和坐馆之一“上海仔”郭永鸿的干妈，所以也被称为江湖人物，据说郭永鸿得罪杨受成后就是求余宝珠出面和解的。她与丈夫林百欣在澳门相识并结婚，那时还没有取消一夫多妻制度，余宝珠便成为了林家的二房姨太太。婚后，余宝珠在商场站稳了脚跟，将林家事业越做越大，所有人都知道林家离不开余宝珠。2005年林百欣去世，虽然前有正房，后有三房四房，但余宝珠凭借自己精明的头脑和商业手段，拿下林家所有财产。

司徒玉莲出生于1947年，是澳门赌业最重要的人物之一，江湖人称“大家姐”，著名洪兴十三妹的原型。18岁便开设赌场、嫁入豪门，很快又离婚，带着三个孩子重出江湖。八十年代初涉足菲律宾赌业，因为经营得力引起澳门博彩的注意，获得了赌王何鸿燊的重用。该时期又与“街市伟”吴文新合作，涉足澳门赌场和房地产，创办赌厅“钻石厅”，开创赌厅及叠码制度。九十年代初开始在中国大陆投资，曾因在白洋淀“非法开赌”而被判入狱。虽然一生都与帮会打交道，但从不属于任何一个帮会，近年被邀请担任世界洪门组织

²² "Zhang" refers to Zhang Bao's surname, "Shi" refers to Shi Yang's surname. In ancient China, after marriage, women would lose their personal names and retain only their husband's surname (preceding) and their inherited paternal surname (following).

²³ 林则徐《林则徐全集》[M]·第三册“追夺张保继室石氏诰封折”，中国：海峡文艺出版社，2002年，共5185页，第1507-1508页

²⁴ 王文达《澳门掌故》[M]·“澳门沙梨头村中有张保仔大屋”，中国：澳门教育出版社，1999年，共331页，第155页。

的创始人。2020年出版自传《司徒玉莲的红尘误-悟红尘》²⁵，以口述的方式讲述了自己“在红尘中起伏不定”的一生。在世人眼中，她以聪明才智和强硬手段著称，在黑道控制的赌博业中崛起，最终成为重要的领导者。她的成功不仅在于她的手段，更在于她对时局的敏锐洞察力和决策能力。司徒玉莲的故事，展示了女性在男性主导的黑道世界中如何通过智慧和勇气取得一席之地，她的生存策略体现在她的决断力和组织能力上，这使她能够在充满竞争和危险的环境中保持优势。

陈美欢是澳门黑道史上的另一位突出女性，以其独特的魅力和机智的手段在黑道中迅速崛起。她以冷静的判断和果敢的行动著称，擅长策划和执行复杂的社会活动，善于利用情报和资源，巧妙地化解各种危机，攫取最大利益。她出生于1965年，美籍华人，人生经历资料甚少，因与“街市伟”吴文新恋爱并合作收购新世纪酒店成为话题人物。2012年二人反目，接着就发生了文章开头的那一幕：吴文新在自家酒店新世纪酒店就餐时，遭遇六名男子的突袭，双脚被打断。由于袭击者没有使用刀具，也没有显示出置人于死地的动机，这次袭击带有黑社会警告的典型标记。“這樣的襲擊可能是為了向他發出一個警告，也為了損壞他的名聲，”澳大利亚国立大学(Australian National University)的教授，同时也是犯罪学专家的罗德里克布罗德赫斯特(Roderic Broadhurst)在接受纽约时报采访时说道，“襲擊發生在他自己的酒店裡，這本身就是極有象徵意義的。”²⁶ 有传言陈美欢是背后主使，但没有证据。与此同时，陈美欢被指控多项经济问题，陷入了旷日持久的官司。根据澳门特别行政区政府印务局的公告，2021年3月10日，破产案第CV2-20-0001-CFI号，陈美欢处于破产状态，现下落不明。²⁷

总之，澳门黑道的历史复杂且多面。从16世纪起源，到20世纪蓬勃发展，再到21世纪转型，澳门的黑道活动经历了多次变革。尽管澳门回归后政府加大了对黑道活动的打击力度，但黑道活动的遗留问题和新型犯罪形式依然存在。

澳门黑道活动也对当地的文化也产生了深远影响。由于黑道组织长期控制一些娱乐和服务行业，澳门的社会风气受到了一定程度的染色。此外，黑道文化在一些文学作品、影视作品中的反映总让人津津乐道，影响了社会大众对澳门的印象和认知。

通过对澳门黑道历史的回顾和分析，我们可以更好地理解澳门这一独特城市的社会结构和文化特征。

澳门黑道史上的女性通过智慧、勇气和策略，在男性主导的环境中占据了重要地位。她们不仅突破了传统性别界限，还在非法经济活动、情报联络、反抗生存和家庭平衡等方面发挥了关键作用。通过对这些女性的研究，可以更全面地理解澳门黑道的运作机制和社会影响，以及女性在这一领域中的独特贡献和社会学、哲学价值。

²⁵ 司徒玉莲《司徒玉莲的红尘误-悟红尘》[M]. 天地图书有限公司. 2020年, 共227页。

²⁶ 澳門一賭場股東在自家賭場遭毆打[N]. 紐約時報中文網, 2012-06-28。

²⁷ 破产案第CV2-20-0001-CFI号[N]. 澳门特别行政区政府印务局, 2021-03-10。

这些澳门黑道女性可能未曾明确宣示女性主义立场，但她们的行动和成就无疑推动了性别平等的进程。她们的经历引发了对传统伦理观念的反思，挑战了性别角色的固有界限。通过对其生平的哲学探讨，我们可以看到，女性在追求自我实现和社会认可过程中，如何通过智慧、勇气和策略，打破性别歧视，实现人格平等与权力自由。

她们的经历不仅是个人传奇，更是对女性在权力结构中生存策略的深刻探讨。她们通过对传统性别角色的颠覆、权力结构的重塑，以及智慧与策略的运用，展示了在极端环境中女性主体性崛起的过程，揭示了女性的生存哲学，为我们理解性别、权力与主体性提供了重要的视角。

四、“濠江风云”未讲完的身份认同与全球化视角的探索

濠江是澳门最重要的一条河流，由于靠近海洋，受潮汐影响会发生海水倒灌的现象，形成独特的水资源系统。在澳门的历史和文化背景中，濠江也作为一种象征，见证了澳门从早期渔村到如今国际都市的变迁与发展。因此，在许多文学作品和影视作品中，濠江常被用来代表澳门，以增加浓厚的地方色彩和历史底蕴。

比如1998年上映的《濠江风云》²⁸，就是一部正面讲述澳门九十年代犯罪故事的黑帮题材电影。虽然该片在艺术水准上受到的评价褒贬不一，但值得一提的是，它是大名鼎鼎的黑帮大哥“崩牙驹”尹国驹自掏腰包，以自己为原型创作而成的，因此为影片增加了重磅级的真实感，历史价值极高。

透过《濠江风云》，我们不仅目睹了几大黑帮势力的斗争，更难能可贵的是，让我们通过黑帮老大的视角重新审视了澳门这座城市的社会文化。

影片一反常态的使用了大量特写，和快速剪辑，以当时人们对大银幕作品的审美很难理解，但放在今天，却与当下火爆的短视频有着异曲同工之妙。医学认为，短视频能够频繁激活大脑内的奖赏系统并引起多巴胺的分泌，这是一种兴奋性神经递质，会让人产生愉悦的体验，所以让人越刷越上瘾。首都医科大学宣武医院功能神经外科副主任医师倪端宇解释称，大脑中的这种愉悦回路是人类在漫长的进化过程中发展出来的，是对有利于生存的良性行为的奖励。²⁹这与黑道成员常年参与的赌博、凶杀、犯罪等激情行为有着高度一致的心理，而且这些刺激都具有快速、直观、碎片化的特点。这从进化角度解释了为什么犯罪屡禁不止：在早期人类生活中，成功的狩猎能够促进多巴胺分泌，从而鼓励个体重复这些行为以提高生存机会；在现代社会中，这种进化机制有时会被“劫持”，短视频、赌博、暴力等行为利用了大脑愉悦回路的工作机制，使得人们在追求这些行为时变得上瘾。尽管这些行为已经变得不再有利于生存，甚至可能有害，但它们仍然能够带来强烈的愉悦感，从而养成一种病态的行为模式。

²⁸ Wong, Ho-Wah. “Ho Kong Fung Wan.” *IMDb*, 6 May 1998.

²⁹ 如何正确对待短视频[N]. 光明日报, 2022-03-19。

《濠江风云》形虽散魂仍聚，表现出来的身份的模糊性也反映了现代社会中个体身份的复杂性和矛盾性。片中人物，尤其是黑帮成员和警察，常常在利益和义气之间挣扎，或在正义和法律的灰色地带中徘徊。由于真实人物深度参与的原因，每个角色都有充分的行为逻辑和行动特点，甚至具有超越时代认知的魅力。比如任达华饰演的“崩牙驹”本人，与郑则仕饰演的警察“石岐嘢”之间，“亦敌亦友”又“惺惺相惜”的状态，超越了一般剧作所能编排的感情。“石岐嘢”提出对回归中国的担忧，“崩牙驹”回答出那句著名的“不打不行，打到1999年也要打”，不可思议地把一个亡命之徒推向了高光。要知道，拍摄时是“崩牙驹”正如日中天的时候，但他在影片中表现出来的狂妄却是带有一丝悲剧色彩的，似乎他不仅预判到自己的结局，而且也自知这是一条无法回头的绝路。《新华澳报》的特载称，这部自传体电影，据信为警方顺藤摸瓜锁定尹国驹一些事情提供了帮助。昔日的黑帮岁月，正如《濠江风云》电影海报中所言“成也风云，败也风云，我做我的命运”。葡澳时代的澳门，已经翻篇，澳门已经换了人间。³⁰

《马达莲娜》则正好相反，它缓慢、完整、充满腔调，在当下用一种怀旧的手法回归了记忆中的澳门。但对片中人物的设计，《马达莲娜》却过于脸谱化，为了使每个人物具有代表性而牺牲了复杂性——用情绪暧昧过度造成的假复杂掩盖了人物性格的匮乏与真实动机的缺乏。可以说《马达莲娜》的人物是“剪报”式的，它用电影这种叙事手段在呈现一个社会问题。

《濠江风云》中的女性角色塑造，也与《马达莲娜》呈现出相反的两极特点。

《濠江风云》中对女性的刻画只有寥寥几笔，但极为果敢，这与媒体传说中的黑帮女性性格更为贴近。据说恶名昭著的叶成坚曾在舞厅遭遇暗杀，其女友在遭到扮演成酒鬼的歹徒恶意侮辱的情况下，第一反应竟是极度清醒的分析出局势，对手下马仔大喊“救你大佬”。

《马达莲娜》虽然有一大半的女性戏份，刻画也非常细腻，但角色表现却没有脱离刻板黑帮电影女性身上“小白莲”与“救风尘”的双重属性。莲娜是黑道大哥误入歧途的前女友，年轻貌美的单亲妈妈，一个传统的受害者。自始至终，莲娜都不是一个开疆扩土式的英雄人物，她只有在面对更为老实的马达时，才表现出独立的一面。在历经坎坷、攫取资源之后，她是一块又漂回大陆的浮岛，她的人格终于彻底坍塌了。

长久以来，黑帮电影被认为是女性形象最不进步的类型片。这些女性角色在主线故事中的能动性越低，她们在服务欲望上的功能性就越高。很多时候，她们的独立个性几乎不存在，而她们的身体却被作为欲望的载体。所以我们经常看到一种吊诡的场面——当大哥们都需要防弹衣护体，女人却穿着性感单衣，游走在枪林弹雨的江湖。这套审美经过无数次效仿和传承，成为了黑帮片的沉疴，导致“莲娜们”如同一幅幅空无一物的精致工笔。

³⁰ 「洪幣」背後的崩牙駒和澳門江湖[N]. 新华澳报. 2022-07-28.

但真正的金子总会发光。早在二十年前，韩国就拍摄了女性犯罪故事《亲切的金子》³¹，通过对女性生育选择和生活方式的探讨，展示了女性在性自主权、家庭结构多样性和跨代团结等方面的独立性和先锋性。

现实中，陈美欢作为“街市伟”的女友时生下一对子女，后知后觉的“街市伟”发现孩子并非自己亲生，怒不可遏却为时已晚，大量资产已被陈美欢转移。这也是二人决裂，继而发生2012年新世纪酒店暴力事件的起因，“街市伟”被凶徒砍碎双脚，陈美欢因证据不足在保释后不久便销声匿迹。

如果追溯到两百年前的石阳，她与两任丈夫——郑一和张保之间的伦理更一言难尽。郑一从妓院买来石阳做压寨夫人，因为石阳貌美，后又买张保做义子，因为张保俊秀。野史记载郑一性癖古怪，石阳常保护张保免受郑一凌虐，很可能石阳在那时便常常参与到丈夫郑一主导的三人或多人性关系中。郑一死后，石阳与张保的事实婚姻立刻水到渠成，他们二人可谓母子-姐弟-夫妻的“薛定谔”的关系。石阳投诚时，皇帝御赐二人成婚，足见封建如满清社会面对“猛女”时，保守的伦理也不得不撕开一隅。

与意大利黑手党世代显赫的家族神话不同，东亚文化里的帮派成因主要是穷人的结社需求，因此东亚黑帮题材涉及大量的底层书写。在生存空间狭小的环境里，女性迫于生计沦为“风尘女子”，男性为了满足自己的侠客精神热衷于仗剑江湖。这种漫长的性别规划导致在当今的东亚社会，一方面是女权主义铺天盖地的兴起，一方面还有女性没能走出“以性换资源”的投机心理，呈现出电影中所表现的那样，女性在先锋与倒退的两极摇摆挣扎的现象。

总体来说，从《濠江风云》到《马达莲娜》，澳门经过的这二十多年，正是主权的交接期与迈入新时代的转型期。不仅黑帮从鼎盛走到末路，实际上每个人都浮萍一般在这片古伶仃洋里浮沉。就像宋诗中所描写的：惶恐滩头说惶恐，伶仃洋里叹伶仃。年轻人成长起来，新的移民又涌上岛屿，人们很快就忘记了过去，但电影承载了这一现象的历史记忆，并引发出更多思考：海岛与大陆、个体与全球化、女性的主体存在与虚无。

参考文献：

1. Chan, Emily. "Ma Daat Lin Na." IMDb, October 28, 2021. www.imdb.com/title/tt14898796/.
2. 港唔斷戲.“《馬達·蓮娜》公映一週票房只有唔夠60萬。” Facebook, November 4, 2021. www.facebook.com/hkmoviesneverdie/posts/3119662824989861.
3. 澳门统计暨普查局.“2021年酒店业调查结果.” October 28, 2022. www.gov.mo/zh-hans/news/652189/.
4. 黄佐.《香山县志(嘉靖)》.卷一风土志:潮汐.1548..

³¹ Seo-kyung, Chung, et al. "Chinjeolhan Geumjassi." IMDb, 10 Feb. 2006.

5. 澳门特别行政区政府新闻局.“陈雅莉电影路上二三事.”《澳门杂志》152期, 2024. www.gcs.gov.mo/news/detail/zh-hans/M23CXFM4Jh.
6. Nishikawa, Miwa. "Subarashiki sekai." IMDb, September 10, 2020. www.imdb.com/title/tt12801374/releaseinfo/?ref=tt_dt_rdat.
7. Saki, Ryûzô. *Mibuncho*. Japan: Kodansha, 1990..
8. 搜狐.“濠江风云人物‘街市伟’.” April 29, 2021. www.sohu.com/a/463702909_120758139.
9. 何秉松.《中国有组织犯罪研究第二卷: 台港澳黑社会犯罪研究》. 中国: 群众出版社, 2009..
10. Milne, William. "Some Account of a Secret Association in China, Entitled the Triad Society on JSTOR." *Transactions of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland* 1, no. 2 (1826): 240-250. www.jstor.org/stable/25581707.
11. [日] 平山周.《中国秘密社会史》. 中国: 商务印书馆, 1912..
12. 邹鲁.《中国国民党史稿》. 中国: 民智书局, 1929..
13. 李敏生.《霍英东与抗美援朝战争》. 中国: 解放军出版社, 2011..
14. 周金泉.“产业政策对澳门博彩产业生命周期演化的影响.”《世界博彩与旅游研究》第一卷, 第一期 (2020): 32. www.mpu.edu.mo/cntfiles/upload/docs/activity/cjt/Globalgaming_Vol.1_2020_1.pdf.
15. 澳门时报.“罪案明顯下降, 治安迅速好轉.” March 8, 2020. journalsisi.com/news-cd.asp?id=45940.
16. 亞博匯.“十年之前犯罪現場.” July 28, 2022. zh.asgam.com/index.php/2022/07/28/10-years-ago-crime-scene-zh/.
17. 白德安.“澳門黑社會犯罪及其對策.”中國政法大學的有組織犯罪研討會, June 12, 1999. www.macaudata.mo/macabook/book102/html/01401.htm.
18. 澳门统计暨普查局.“移民统计及罪案统计.” August 8, 2024. www.dsec.gov.mo/ts/#!/step2/PredefinedReport/zh-CN/2.
19. 德国之声.“靠‘一带一路’掩盖犯罪, 中国黑帮遭美国制裁.” December 10, 2020. www.dw.com/zh/...a-55890103.
20. 德国之声.“KK园区: 中国黑帮的残酷诈骗工厂.” January 30, 2024. www.dw.com/zh/...a-68121753.
21. Imperial Mandate Mrs. (Gao Ming Fu Ren) in ancient China was an honorific conferred by the emperor to the wives or mothers of high-ranking officials, symbolizing a mark of honor..
22. "Zhang" refers to Zhang Bao's surname, "Shi" refers to Shi Yang's surname. In ancient China, after marriage, women would lose their personal names and retain only their husband's surname (preceding) and their inherited paternal surname (following)..
23. 林则徐.《林则徐全集》. 第三册“追夺张保继室石氏诰封折”. 中国: 海峡文艺出版社, 2002..
24. 王文达.《澳门掌故》.“澳门沙梨头村中有张保仔大屋”. 中国: 澳门教育出版社, 1999..
25. 司徒玉莲.《司徒玉莲的红尘误 悟红尘》. 天地图书有限公司, 2020..

26. 紐約時報中文網. “澳門一賭場股東在自家賭場遭毆打.” June 28, 2012. cn.nytimes.com/china/20120628/c28macau/zh-hant/.
27. 澳門特別行政區政府印務局. “破產案第CV2-20-0001-CFI号.” March 10, 2021. bo.io.gov.mo/bo/ii/2021/10/avisosoficiais_cn.asp?mobile=1.
28. Wong, Ho-Wah. "Ho Kong Fung Wan." IMDb, May 6, 1998. www.imdb.com/title/tt0155588/?ref=fn_al_tt_1.
29. 光明日報. “如何正确对待短视频.” March 19, 2022. epaper.gmw.cn/gmrb/html/2022-03/19/nw.D110000gmrb_20220319_3-09.htm.
30. 新华澳报. “‘洪幣’背後的崩牙駒和澳門江湖.” July 28, 2022. www.waou.com.mo/2022/07/28/....
31. Chung, Seo-kyung, et al. "Chinjeolhan Geumjassi." IMDb, February 10, 2006. www.imdb.com/title/tt0451094/?ref=tt_mv_close.

以像素为基础的虚拟成像的演变——从实体影像的数字化处理到数字艺术的虚拟影像

朱其

简介

朱其，艺术学博士，艺术批评家、独立策展人，现为国家画院理论研究所研究员。作为中国当代艺术领域重要的独立策展人之一，自20世纪90年代以来策划了多项具有影响力的前卫艺术展览，并在国内外发表大量艺术评论与学术论文。曾任《雕塑》杂志执行主编、798艺术区艺术总监，创办国内首个当代艺术跨学科课程“19层空间当代艺术高研班”。

以像素为基础的虚拟成像的演变

——从实体影像的数字化处理到数字艺术的虚拟影像

朱其

影像艺术在20世纪经历了大致三个阶段的演变，即从二次大战前后的先锋电影、1960年代后期到1990年代早期的录像艺术，以及1990年代中后期至今仍在进行中的数字艺术。影像艺术由实体影像的拍摄，转向计算机数字技术的虚拟成像，这一进程不仅是计以像素为基础的算机技术进入了影像艺术，而且涉及有关图像性质及定义的革命性改变。

与这一演变相关的计算机技术包括计算机的图形处理、3D建模动画、VR六维影像、游戏交互视频、网络艺术以及算法模型的AI生成影像等。以胶片和磁带为媒介的先锋电影和录像艺术，前两者属于实体影像的范畴。2000年之后随着高清摄像机的上市，胶片被逐渐淘汰，电影和录像艺术的拍摄手段同一化，均使用了芯片储存的高清数字摄像机。这意味着以像素为基础的影像的数字化拍摄和储存。

1990年代及2000年之后的十年，影像艺术处于实体影像转向虚拟影像的生产。这一期间，首先是由胶片和磁带作为摄录和储存媒介转向芯片与数字化的摄录和储存，同时计算机的图像处理技术，进入对实体影像素材的后期制作和编辑。1970年代，当一台独立运转的计算机尚占据一间大型房间时，随着由计算机编程生成并通过绘图仪输出静帧图片时，图像概念发生了根本改变，即由生成到输出的图片是完全像素构成的图像。

像数是数字图像的最小元素，符号编码替代了物质生产逻辑。电影的胶片时代已经过去，像美国的HBO、Netflix的电视制作与好莱坞电影没有什么区别，因为都在使用数字摄像机以及后期的每一帧画面的计算机后期处理，甚至全3D动画无需摄像机，成为一种数字化的影像生成。

从一战后至六七十年代的先锋电影以及早期的录像艺术，若要使画面产生超现实主义或者形式主义的组合画面，主要仰赖胶片的叠印技术或者录像编辑机的画面叠合，或者通过声光舞美制造虚幻的实景，以获得模拟实体视效的影像。1980年代正式告别了实体影像的拍摄，以及以实体影像为素材，通过后期洗印和编辑来模拟超现实的影像景观，正式推出了数字技术生产的模拟真实的数字电影，开创性的作品如1982年的《电子世界争霸战》（Tron）；1990年代，1995年好莱坞制作的首部全3D动画长片《玩具总动员》（Toy Story）。这两部片子的影像画面，全部是由数字技术的3D建模制作的，既无摄影（像）机的实景拍摄，亦无光影搭景虚拟实景的拍摄。

由于数字技术的影像生产在1980年代尚属于一项昂贵的技术，仅好莱坞的大公司巨额投入的商业电影才能实施，因而尚未同步进入艺术家个人的影像实验。在20世纪的八九十年代，录像艺术或者使用胶片的实验电影，主要借助计算机的图像处理软件帮助制作一些超现实的或形式主义的视觉特效，比如白南准、维奥拉、马修·巴尼的后期作品。

实体影像的大规模的数字化处理出现于20世纪的最后10年。它依赖于CG、视频处理、可编程硬件、非线性编辑等计算机技术，并整合各类新媒体的影像形式，将现场影像、计算机合成影像、三维虚拟影像、手绘动画影像等融入进来。影像艺术从胶片、磁带到数字技术，从基于物理真实的影像生产的实体美学转为重构现实的像素美学，甚至将以往模拟现实的超现实景观完全通过由置景转为数字建模的虚拟景观。

在1990年代的录像艺术后期，摄像机拍下的实体影像的素材，由计算机通过后期剪辑、合成等各种特效处理，让影像获得了像素构成的数字影像。它超越了传统影像按照主体观念塑造的模拟实体形象的影像客体性，使数字影像超越了图像的真实性，使基于像素的数字影像进入了一个新的视觉机制。数字技术对影像本体论的影响，基于数字编码和模块化的原则，影像素材被转化为计算机的像素数据，使影像完成了新一轮的介质转变。

1990年代，数字影像进入一种VR的六维影像。VR即“虚拟现实”（Virtual Reality），与类似《电子世界争霸战》、《玩具总动员》的数字艺术的模拟影像依靠银幕或单屏播放不同，VR影像的观看，需要一副头戴的显示器，眼睛在头戴显示器中看到是一种虚拟沉浸式的六维影像。VR一词由杰伦·拉尼尔（Jaron Lanier）创造，他于1983年成立了虚拟编程语言研究的公司，对沉浸式虚拟现实产品进行最初的商业推广，包括头戴式显示器（1987年）、网络虚拟世纪系统等。这一套VR视觉手段，使数字影像由虚拟视觉进入到具身虚拟的沉浸式影像。在虚拟现实作品中，不仅前后左右上方，脚下亦有虚拟景象，相当于一种全身性的虚拟现实。这一虚拟现实又不完全是现实性的，更像一种全身处于失重状态的虚空世界。

VR影像的核心在于它是一种“赛博空间”（Cyberspace），由加拿大作家威廉·吉布森（William Gibson）于1984年创作的科幻小说《神经浪游者》（Neuromancer）提出“赛博空间”一词，由“控制论”（Cyber）与“空间”（Space）两个词组成，指计算机网络空间构成的虚拟世界。VR影像的具身沉浸的六维拟像，不仅是将有关现实的真实感扩大为具身沉浸，一部分甚至超出了现实界的体验，进入一种赛博空间独有的虚拟情景。虚拟现实技术构建的赛博世界模糊了虚拟与现实的边界，建构了一种现实之外的第二现实：虚拟现实。

VR等下一代新的智能设备将会是进入虚拟世界的硬件入口，它会提供一种肉眼中心主义的视觉之外的数字技术的视觉经验。VR艺术因为六维影像，使得突出了叙事性的空间维度。2017年，美国艺术家劳瑞·安德森（Laurie Anderson）和中国台湾艺术家黄心健共同创作的VR作品《沙中房间》（La Camera Insabbiata），在第74届威尼斯影展VR竞赛

片单元中，摘下了“最佳VR体验奖”。安德森和黄心健的VR作品由八个类似于集装箱造型的主题房间组成，它们分别是“粉尘之房”“犬之房”“声之房”“写作之房”“字谜之房”“水之房”“舞蹈之房”和“树之房”。观众可以通过导航显示的“快速通道”前往各个房间，也可以自己摸索每个房间的入口，观众通过影像化的VR穿戴装置，飞梭在由文字、图像、符号、声音与记忆所构成的无限空间中。

VR影像中核心的是媒介与媒介之间的交互性。身体构成了交互的一端，即如何实现观演者与数字媒介之间的互动关系。观众作为表演者和观看者而拟像操纵，创造虚拟化身进入场景，并通过实时3D技术实时交互。玩家以第一视角投入影像，具有角色的强代入感。

数字影像早期的图像性质，仍是一种对实体物象的仿真，它不仅在计算机的3D建模中再造与现实中的实体形象或实景一样的视觉画面，还可制作超现实或形式主义的模拟真实的影像。但这是一种超越实体影像的制作手段，在图像上仍属于模拟真实或者物象的仿真，并非超越基于肉眼中心主义的视觉经验，早期数字技术作为图像仿真的制作手段，本身并未生产出数字影像自身的本体图像。即便到了VR虚拟现实的六维影像，尽管有一部分反映具身虚拟的失重感，总体上仍属于模拟现实。

这一问题到了人工智能生成式影像的阶段，获得了真正革命性的突破，即以算法为基础的人工智能生成式影像，进入到一种程序生成和数据可视化的影像，这一人工智能影像成为一种与现实性的实体影像完全无关的虚拟影像，从模拟现实到“成为虚拟”，真正实现了一种本体论的虚拟影像。

早期的人工智能生成式影像，主要是一种计算机的程序生成，即艺术家通过计算机编程的设定程序，接着由程序自动生成某种虚拟影像。1986年，理查德·道金斯（Richard Dawkins）在其著作《盲眼神表匠》（The Blind Watchmaker）中提出交互式遗传算法

（IGA）的原理，即设定一个“生物形态”（Biomorphs）的计算机程序，可生成1180亿张不同的图像，这些图像是由9个数字基因构成的二维矢量化计算机图像，创作者只要从中选择一个喜欢的生物形态的图像，程序就会将所选择的生物特征自动演化成一种后代形态。1990年代初，艺术家威廉·莱瑟姆（William Latham）与数学家斯蒂芬·托德（Stephen Todd）将交互式遗传算法（IGA）引入计算机的3D影像创作《形态生长》（FormGrow，1992/1993），这一作品分为两个阶段，第一阶段定义一个形态生成系统，允许计算机生成不同的虚拟形象；第二阶段由算法程序（IGA）自己选择图形结构，由程序自动生成进化形态的虚拟生物，这一通过评价函数来定制形态的创作可称之为“增变基因艺术”（Mutator Generated Art）。

基于算法模型的人工智能生成艺术，由训练后的程序模型生成的数字影像，使视觉艺术进入到一种人机共创模式，相当于艺术家先训练算法模型，再由程序性的模型自动生

成虚拟的数字影像。这一虚拟影像不再模拟自然和物理形象，而是一种计算机的数字机制本体论图像。

人机共创的算法模型的人工智能生成式艺术，另一种模式是数据可视化的影像。土耳其裔的美国艺术家雷菲克·阿纳尔多（Refik Anadol），自2019年尝试一种深度学习算法来处理海量的数据，尤其是通过算法模型，将海量的图像数据演化成为一种“数据绘画”或者“数据流影像”。2017年，雷菲克·阿纳尔多创作了一件数据可视化作品《数据库之梦》（Archive Dreaming）。这个作品利用了大约170万份档案作为其数据基础，观众可以通过互动设备访问和检索这些在数字空间中存储的图像。

阿纳尔多在2019年开始的“机器幻觉”（Machine Hallucinations）系列的代表作《无监督》（Unsupervised, 2019），处理了纽约现代艺术博物馆（MOMA）馆藏的13.8万条数字图像的档案数据，生成不断演化的动态的抽象影像，并于2022年开始在MOMA大厅作为期一年的大型屏幕演示。

《机器幻觉》系列，利用人工智能训练出的算法模型来处理庞大的视觉数据集，并将数据处理及形成图像流的过程演示出来，这一方式是一种“数据的可视化”。“机器幻觉”系列包括：《机器幻觉：纽约》（2019）利用了超过1亿张纽约市的公开照片的算法训练，生成一部16K分辨率、30分钟的实验电影，探讨了“机器视角”的城市叙事。《自然之梦》（2019）基于3亿张自然图像数据，生成具有流动性与结构感的图像流，体现了自然与机器感知的融合。《国际空间站之梦》（2021）利用卫星图像结合GAN算法生成动态的影像流。

生成式影像艺术主要指基于深度学习模型的计算机程序直接生成影像。通过强大的机器学习能力和艺术家提供的数据，由算法模型来生成影像。受限于算法、算力以及高品质的素材数据集的不足，人工智能程序仍不能生成极具逻辑性的故事影片。从技术角度看，大多数与计算机结合的图形艺术都包含随机参数，而且参数的变化会带来无法预料的结果。此外，AI生成的随机性也会带来意外的视觉效果，甚至会产生人类思维之外的影像，即AI代表观看世界的一种“机器视角”，以及让我们对现实之外但不同于以往梦境或想象性的观念图像产生一种新的视觉感知。

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》。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》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话式的影像记录，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。

跨学科定位

在十字路口

“十字路口”象征着跨学科的相遇与碰撞——电影在这里与人工智能、数字媒介、社会学、哲学、文化研究等领域展开对话。

我们相信，电影不仅是一种艺术形式，也是一种观察世界、理解社会、探索人类经验的方式。

通过跨越学科边界的交流与思考，《电影十字路口》致力于探索影像如何连接技术、文化与思想，并重新审视电影在过去、现在与未来中的意义。

范围与议题

电影之外，知识之间

《电影十字路口》的视野不止于电影本体研究，也关注电影与更广阔知识领域、研究问题之间的交汇。

- 01 镜头语言、摄影、制作设计、声音、剪辑与电影美学
- 02 电影史、流派研究与区域电影传统
- 03 跨文化电影研究与全球化语境中的电影
- 04 电影中的社会议题、性别与身份、记忆与政治
- 05 电影理论与批评，以及新媒体与电影的交叉领域
- 06 实践探索与创作反思（包括导演阐述、幕后分析等）