

# 伟大事业中的一个艰难的文本

## ——看《我和我的父辈》之《诗》

■文/赵军

中华民族在近代落后于人，这是不争的事实。但是，在新中国的历史上，这个民族奋起直追，其历程之艰难，其成就之巨大，同样是不争的事实。《我和我的父辈》之《诗》讲述的这一段在上个世纪五六十年代共和国起步历程的故事，告诉我们的正是这样一个文明的伟大诗篇的局部或者叫缩影。

影片讲述的是今天人们无法想象的中国制造人造卫星其中的一个环节——火箭固体燃料的研制往事。故事男一号由黄轩领衔，女一号由章子怡出演。他们是一对固体燃料专家夫妇，带着膝下两个儿女参加了在祖国大西北戈壁荒漠中秘密基地的长年苦战。长年到什么程度？长年到毕生的程度。

他们所谓膝下的一儿一女，“儿子”是战友的孤儿，他是“黄轩”的同事，在实地观察燃料爆炸的技术问题时早黄轩一步牺牲。然后黄轩、章子怡领养了这个“哥哥”。不看这部影片你是无法想象当年中国的科学家、专家们如何艰苦地、更是艰难地在荒无人烟的大戈壁上秘密研发固体燃料，为推送卫星上天的火箭制造动力的。

影片非常真实，那是连一个像样的车间都没有，一个称得上实验室的房间都没有的地方。整个研发和试验、制造过程十分简陋，而当时世界上能够制造火箭的国家也并不多，当中我国还是唯一的农业国。

在章子怡的手上，你看到的就是在火箭模具上的一双手，一个不断将精确度提高到极值的一把小铲。黄轩则在最靠近火药试验的地方。为了赶在火箭组装之前完成固体燃料的成功，黄轩将每一次试验之后用照相机拍摄分析的方法，改成了自己亲自在最前面实地观察的做法。

黄轩就是这样跟随他战友牺牲的。年幼的哥哥不能接受为什么他原来的爸爸没有归来(说是出差)，他后面的这个爸爸也照样没有回来。为了让小哥哥能够稍微好接受一些，燃料研制基地的领导宣布了一个特别决定，所有参加研发的男同志在试验成功之前都不回家。

黄轩牺牲前一直在偷偷地写诗，很久之后，章子怡才把那首诗念给了儿子——哥哥听。《诗》是这样写的：

“孩子，如果可以\我想告诉你，时间的一切奥秘\告诉你山川大河，日月日落\光荣与梦想，挫折与悲伤\告诉你，燃料是点燃自己、照亮别人的东西\火箭是为了梦想，抛弃自己的东西\生命是，用来燃烧的东西\死亡是，见证生命的东西\宇宙是，让死亡变得渺小的东西\渺小的尘埃，是宇宙的开始\平凡的渺小，是伟大的开始\让平凡的我们，去创造新世界的开始……”

我没有去了解这首诗来自哪里，但是当我听到电影当中的朗诵时，心一直被深深地震撼。新中国从1949年那个灿烂的十月开始走上了世界无法想象的新长征。而我想用一句话这样形容，新中国做的每一件事都是在条件最不具备的情况下以无数仁人志士的献身去实现的。

抗美援朝如此，制造原子弹、氢弹和人造卫星同样如此。炼钢、修铁路、国家工业体系、农业水利工程、医疗卫生教育以及金融贸易等等，莫不如此。也许科学家们的奉献是最不为人所知，不为人所熟悉的。《我和我的父辈》告诉我们，没有那一代科学家们的献身，这种完全不具备条件的“两弹一星”事业根本无法想象。

新中国有一股气，就是能够在没有条件的状况下做出人间奇

迹的锐气。这是只能如此理解的中华人民共和国史、中华民族当代之史，他们为了一个国家和民族的美好未来，可以用成千上万的个体，用他们的血肉之躯，用他们的青春与家庭，去共同换这个祖国的未来——今天的中国如他们所想，这真的不是单一一首诗。

在诗中，上面所讲的那一代献身者的胸怀与境界，用的是“父辈”二字来代表，这是一个人类学的血缘表达的词汇。诚然，血缘对于情感的加强很有杀伤力。所以，影片一定有这样一层诘问：真的能如他们所想，这种奋不顾身的追求能够再一次融入我们这一代和我们的下一代的精神当中，国家的明天会更加美好吗？

改革开放让全世界重新认识了中国，中国是世界传奇。但是这个传奇是从鸦片战争之后就己经开始的。在历经耻辱、磨难之后，1921年，一个诞生的时候只有几十个党员的中国共产党，在一次次被推入火海之后能够成为九死一生的执政党，带领一个千疮百孔的国家成为世界强国。

当中的两万五千里长征，几十万人剩下不到一万人；抗日战争，包括国民党爱国军队在内的全中国人民浴血奋战，从“九一八”起十四年艰苦卓绝；今天国家管理着世界上最多的人口，而已经屹立在世界上的东方——这个民族的精神传统中有着最宝贵的东西，就是始终明白个体要为族群的生存和强大而献身，族群式生存是中华民族的精神支柱。

为了这个民族、国家的未来，每一代都会有视死如归的英雄。而《诗》中透露的又是更加深远高贵的情怀，即能够将自己的心胸扩展到宇宙和全人类，升华到人类的梦想和在新世界天秤上去衡量生命的价值。正是在这种民族与生俱来、发扬光大、不断提升的精神基因里，中华民族的“不可能”篇章才被一页一页地书写出来。

《我和我的父辈》之《诗》的意义在于鼓励我们，如果说什么条件都不具备，我们还有人。中国人就是要在全世界都说没有任何可能性的历史条件下创造一切人间奇迹的。这就是一种精神力量，这部电影的这个片段难得，就在于在银幕上呈现了的确实见的精神世界的表达。因为他们在如此条件下有着如此的精神气概，才让后辈们去说“这个世界如您所愿”时，应该被震撼的是我们。

中国电影通常不太善于表达人的内心情感，而中国人又是天生活在精神生活当中的。这个民族其实是精神生活很丰富的民族，电影创作要深入到中国人的精神生活当中去，是一个很实在的任务。

《诗》的全部创作完全是为着那首父亲的诗去刻画全部情节和主人公的。其故事的深意还在于科学。中国的整体奋起，中华民族伟大复兴，必须要在科技科学上赶上世界。

那一代知识分子几乎都有这样拳拳爱国献身的精神，所以会有钱学森、邓稼先等那样一代海外归来的知识分子。今天的中国比较西方依旧还有一段很大的距离，我们要实现的目标还存于无数“条件不具备”的可能性。电影作为艺术，不需要回答技术问题，它只需要打动人，升华我们精神世界。

比起前后各种影片，《诗》显得纯粹，显得精神世界没有别的杂念，除了《诗》的世界，没有多余的。也许科学家们的奉献是最不为人所知，不为人所熟悉的。《我和我的父辈》告诉我们，没有那一代科学家们的献身，这种完全不具备条件的“两弹一星”事业根本无法想象。

新中国有一股气，就是能够在没有条件的状况下做出人间奇

中国电影艺术研究中心  
电影文化研究部专版

# 《日子》与“有签名的电影”

■文/王霞

手工打造，最少的预算，没有剧本，更没有拍摄计划、全片只有两个演员、累计4年的纪录片素材加上半年的剪辑(摄影和剪辑由一人担任)，柏林电影节首映后因样片资源流出影响了发行计划，后来在纽约电影节期间干脆进行了线上与线下同时上映。这就是导演蔡明亮向美术馆电影、舞台剧、装置艺术以及咖啡制作转向后，时隔七年再次向叙事电影回归的一部“极简主义慢电影”——《日子》。它很难大范围走进院线，也许会在哪个影展或影像艺术交流活动中与大陆观众见面。但它是一部“有签名的电影”，有着最大的创作自由，最纯粹的影像媒介指向与艺术关怀。蔡明亮的电影版图为此再次拓出一块新地，也为华语电影顶出一个新支点。

尽管蔡明亮电影有着非常容易辨别的视听语法：孤独与时间的主题、对静态长镜头的偏执、废墟空间的挖掘、底层边缘人的身体性反抗等等，当然更重要的是还需有寡言少语的李康生的存在。并且看上去节奏越来越慢，对白越来越少，人物的动作性也越来越无用。但实际上，蔡明亮的电影每一部都极为不同，每一部新片都在完成一种自我生长和转向，而这并不影响电影人物的生命延续到下一部作品中。它们构成的影像世界可以被看做一片绿意盎然的山野天地，你会很容易见证每一次新生留下的种子，以便彼此蔓连攀引，相互印证，自成生态。

此前蔡明亮的八部剧情长片从“水”三部曲直到《郊游》，可以再算上单镜头纪录片《那日下午》和VR作品《家在兰若寺》，都因着李康生而投射出来一个叫小康的人物的虚拟世界。不仅因为落落后混西町门，因一次拍戏意外患上斜颈症，好好停停各

粤港澳电影专栏

## 《好好拍电影》： 生活与电影交织的导演人生

■文/周文萍

对电影爱好者、尤其熟悉香港电影的观众而言，于2020年10月23日在香港电影国际电影节首映的纪录片《好好拍电影》自带光环。影片传主是成就斐然的香港导演许鞍华——香港电影新浪潮的领军人，首位获得威尼斯终身成就奖的华人电影女导演，曾六次获得香港电影金像奖最佳导演奖。导演文念中则是资深美术指导，曾多次获香港金像奖最佳美术指导和最佳服装奖，更与许鞍华合作过《男人四十》、《黄金时代》、《明月几时有》等影片。因此纪录片既是两个优秀艺术家之间的合作，也是两位朋友之间的合作。影片也以一种朋友与艺术家相交织的视角，展现出了许鞍华那由生活与电影交织而成的导演人生。

朋友视角下的个人生活化纪录

《好好拍电影》阵容堪称豪华：除了许鞍华，片中出镜受访的名人是一份长长的名单——严浩、舒琪、施南生、徐克、尔冬升、关锦鹏、萧芳芳、刘德华、田壮壮、贾樟柯、李樯、吴念真、侯孝贤、张艾嘉、李屏实等两岸三地的知名导演、演员及电影人都在名单之上。众多名人加持，再加上许鞍华自身经历的传奇性，影片本可以郑重其事、大肆渲染。但影片并未如此。相反，作为与许鞍华合作多年的朋友，文念中的镜头带着朋友间轻松自然，以生活化的方式呈现出了尘世烟火中的许鞍华。

轻松氛围在影片开头便显露出来。这是许鞍华后台化妆的场景。镜头直逼面部，而许鞍华神情自若、没有半点局促不适，还对着镜子点评和建议，足见其对摄影师的信任。带着这种

种求知却不能痊愈，中年后隔绝在空地荒野废墟中进行自我康健等等与现实重合，也不仅仅因为一套固定的演员班底：父亲苗天、母亲陆弈静，总是带来性困扰的陈昭荣、多情/欲望的女性两面总是陈湘琪与杨贵媚；更是因为李康生非表演性的身体形态和随随然的生命态度可以对蔡明亮的影像表达不断激发与推衍，可以让他以极端自反的现实主义映射一个遍布隐喻符号的象征世界，可以让影像对现实人生的介入虚实相生到伦理的维度，从而重新阐释电影的日常性、时间性和人物的身体性。

新片《日子》自生性从来没有如此的突出。影片中的两个人物：隐居在台湾山区养病的中年人小康与跑到泰国的外劳青年老挝人亚依，他们相遇之前的影像来自于蔡明亮做装置艺术这些年保持的影像纪录习惯。疾病困扰与他乡生存带来的孤独困境是相通的。当蔡明亮要完成一部影片时，只需考虑要不要让这两人相遇。此片的生成，就像蔡明亮顺势将出了架子，看着瓜自己生长出来一样简单随意。于是《日子》的叙事结构呈现为两个不同生活空间的陌生人偶然相遇，生命出现一次短暂的交叉，虽然获得了意料之外的温存，却仍然回到各自的生活空间里。

这个框架并不新鲜，关于陌生人的交叉不仅在《你那边几点？》(2001)里借一块手表的交易，在台北天桥上摆地摊的小康与去巴黎生活的陈湘琪之间有过展开。其实也是很多情节剧电影包括《恐惧吞噬灵魂》(1974)惯常使用的框架，以讨论种族、跨文化、跨阶层的困境与隔阂，或者是社会融合的可能。当然这样的更具公共性的议题和戏剧性的手段，从来不是蔡明亮电影的方向。他要回到最日常、最私人化的空间里去观

照卑微的生命个体，试图观察一下可否有可能突破现代社会人与人的交易关系，哪怕在偶一瞬间，在难以沟通的绝对疏离中生出有一丝的信任与温度。正是因此，使得《日子》看起来又与蔡明亮以往的影片全然不同。蔡明亮电影的封闭与阴郁、离奇与绝望在《郊游》中达到顶点，却在《日子》中全然冲淡了。孤独依然是它的主题，但日常生命的绝对孤独因偶得的信任变得可以从容面对了。《日子》里有淡淡的禅境，是蔡明亮此前的剧情长片中所没有的。

蔡明亮试图让李康生成为他的电影中一幅几十年来不断发展的肖像，一个影像媒介塑造的幽灵。这个设想可能已经结束在《日子》之前的影片中了。尽管小康仍然可以是蔡明亮的缪斯。《日子》里的中年小康全然脱离了底层人群。多年来小康的脸在剧情片中始终如一地在一种无话可说的委屈与无动于衷的消极性间保持着紧张感。《郊游》中他的一曲《满江红》，以少见的特写长镜头中精彩地阐释出中年落魄的挫败感，依然建立在这一人物的身体特质上。尽管《日子》中的小康的“斜颈病”和废墟生存是《河流》与《家在兰若寺》中的延续。但这个凝固病室临窗听雨的中年人却有着中产阶级对着自我身体的高度控制力。导演为了将小康静与亚依的动建立对应的二元关系，却同时取消了小康的身体病症背后的政治性。这个小康显然不是那个曾经卖灵骨塔、当临时演员、开调料铺子、天桥上卖表、倒闭戏院的演员、AV演员、外劳流浪汉、中年妻离子散靠广告招牌为生的酒鬼。身体病症的政治性是《河流》中头部不受控制的抖动，是《洞》中“台湾热”的蟑螂式病症，是《不散》中固执地走在没有尽头的破烂剧院的跛脚女、是

《黑眼圈》中不被爱护的瞪着眼睛的植物人。这些底层边缘群体的身体被赋予了一种动物式的不由自主，以抗议在现代都市空间挤压下的不适感。

第二个不同的是长镜头塑造的孤独感，标志性的是单一场景静态长镜头对一个日常动作的坚定凝视，如《爱情万岁》与《郊游》的结尾。小便、吃饭、睡觉、流泪、喝水等日常行为在绝大多数影片中即便有着隐喻作用，也不会呈现全程。这种凝视取缔了动作在视觉上的动态奇观，他们就是日常。之所以令人感受到它们带来的日常生活中巨大的孤独感，是因为日常中的孤独深具难以克服的惯性，这种机械性凝视代表着对人物动作的漠视，从而让人注意到这些动作已简单的沦为身体功能的生理需求。然而在影片《日子》中，作为对位呈现的两个角色，他们的孤独以大量的框中框镜头表现。此前蔡明亮电影的静态长镜头中所具备的画面空间的纵深感不见了。同一场景的多个机位，更是将精神空间压倒性的多余性取消了。框中框的手法在多人构图表现彼此的疏离感，内容上会更加丰富，如《河流》和《天边一朵云》中的构图。但用于《日子》中这样的单人镜头，所谓困境的表达就显得过于直白了。反而有两个蔡明亮电影中很少出现的手持动态镜头在《日子》中表现得更加富有张力。一个是跟踪小康在人头攒动的香港街头，一个是在泰国酒店的床上二人相吻。

蔡明亮电影的这种转变，与他的行者系列短片以及舞台剧《玄奘》的创作有关，更或许与买了房子安家山上，产生从未有过的归属感有关。《日子》的电影形态从“美术馆电影”发端，是否再能回到小康叙事的影像虚拟系列中，还需对后继之作拭目以待。

## 《好好拍电影》： 生活与电影交织的导演人生

丰的导演，文念中并未将其作品一一罗列，而是试图将这些影片与许鞍华的人生经历相联系，从中解读出她的性格、思想、情怀与追求。

令人印象最深的当然是许鞍华对拍电影执着。如她所说：电影是她的老婆或老公。电影是她一生中唯一想做的事，也是她唯一做过的事。对她而言，人生中可以没有爱情与婚姻，但不能没有电影。这种执着又并非固执。她并不追求一个完美的拍摄条件与方法，甚至对助手的要求完美也颇不耐烦。但这并未如常人所谓那样影响她的艺术表达。事实上，在不完美条件下表达出个人风格正是她的优势。她的长处在于善于变通，而她所坚持的不过是能够拍电影而已。

影片从许鞍华电影里看到了她的个人经历。明确带有半自传性质的《客途秋恨》自不必说，16岁时才知晓母亲的日本人身份对许鞍华内心冲击之大，大到足以让她在成名多年之后才去拍摄这部表达与母亲从冲突到和解的影片(在一般导演那里，这种自传性作品多半是处女作)。《今夜星光灿烂》里也有她在港大读书时与周围环境格格不入，甚至遭受校园欺凌的影子。

从青少年时代与母亲及校园环境的对抗里，许鞍华已经显露出独立特行的性格。她是在读古诗时思考该用粤语还是国语的学生，也是会在嘲笑勤奋的大学氛围里坚持勤奋读书的青年。这份独立无法令她体会世俗恋爱的快乐，却也给了她俗世难以触及的深度。《黄金时代》的编剧李樯称她是一个知识分子导演，她对社会、历史、文学、对于电影本身、人的状况有着自己的思考。

影片表现了许鞍华身上的文学的一面。她从小在爷爷的熏陶下读古诗，中华文化奠定了她的根基。《男人四十》中在古诗里神采飞扬的张学友与梅艳芳传达了她的文学气质，也藏着她对中华文化的骄傲。

除了偶然流露的文学气质，许鞍华电影的文学性更多体现于对生活底层各类人物的关怀。从生活里的她不曾脱离香港市井一样，电影世界里的她也不曾离开市民生活。首部作品《奇趣录》中，她拍了大量香港民俗场景。她说：“民间传统一定是非常赏心悦目的”，这些成为她创作的宝贵资源。影片说她是全香港每天走路最多的导演，而她走过的街市也构成了她的电影世界。从成名作《癫劫》起，她的影片大都带有现实的影子，有些就是社会新闻的改编。她的电影里更有不堪男友背叛、杀了男友与第三者的年轻女子，也有一直忍受家庭暴力、最后连同孩子一起被丈夫杀害的大陆女子，有漂洋过海来到的越南难民，也有抗战南下而来的民国作家。有四十岁的女人与男人的悲欢，也有风烛残年老人的寂寞。一个个漂泊的底层人物是许鞍华电影最具韵味的形象，寄托着她最深沉的现实社会关怀。

相较于许鞍华的人生与电影，一部纪录片能表现内容不过万一。《好好拍电影》将镜头对准许鞍华本人，在以朋友视角对其进行生活化纪录的同时探索她在电影世界表现的人生经历、性格情感、人文气质与现实关怀，其对许鞍华的理解已然到达了相当的深度。

(作者为广州大学副教授 广东省电影家协会评论与交流委员会主任)