

# 《白马姐妹》: 一位学者型导演的 创作探索

■ 文/黎 煜

纪录电影《白马姐妹》于2025年11月初在全国公映。这部时间跨越二十四年、跟拍八年的影片史诗般记录了白马藏族的现代化转型。张同道是一位学者型导演,在《白马姐妹》里进行了一场叙事与影像的自觉探索。他最为推崇维尔托夫“电影眼睛”魔力及其《持摄影机的人》精巧复杂的叙事结构,以“电影眼”命名自己的学术著作《电影眼看世界》《电影眼看中国》,向维尔托夫致敬。

从《小人国》《零零后》《追光万里》到《白马姐妹》,这些作品无不呈现出他对“理论-创作”一体化的追求:挑战叙事结构的复杂性、探索纪实造型影像美学,以及建构导演与被拍摄者的独特关系。

## 多线叙事: 顺叙与倒叙的交叉结构

多年来,《低俗小说》《罗拉,快跑》《盗梦空间》《记忆碎片》等影片的多线、套层、非线性讲述方式引发了故事片的叙事革命。相比而言,纪录片在这场革命中有些沉寂。

维尔托夫曾说:“电影是高等代数。”张同道一直致力于探索叙事结构的复杂性与叙事方式的多样性,从第一部电影《小人国》就开始尝试多线叙事的可能性。《零零后》以当下叙事为主,不断穿插池亦洋和王思柔的幼儿园故事。《追光万里》以演员卢燕为主线,串联黄柳霜、黎民伟、蔡楚生、李小龙的故事,并不断闪回卢燕自己的从影之路,绘制粤籍影人的世界版图。

《白马姐妹》是一次对多线叙事的集中探索。剧组实地拍摄的八年在影片中分为“过去”与“现在”。“过去”指1999年到2002年间白人结束农耕向旅游经济艰难转型的四年。“现在”指2020-2023年,厄哩寨遭遇洪灾以及灾后重建的四年。影片将主叙事架构在“现在”,主叙事线在四姐妹的故事中缓缓推进:大姐将叙事棒传递到二姐,二姐传递至四妹,四妹传递至三姐,最后四姐妹在春节会合。每个人物都在时空中穿行,最后回到“现在”。

剪辑师杨泽中巧妙地利用准确形象和动作让四姐妹进行“时空穿越”:2021年大姐敲动烟囱,画面切换至2000年她安装同一根烟囱的场景。当镜头回到“现在”的大姐重建房屋时,二姐的身影出现。“现在”的二姐从抽屉里翻出二十年前的旅游宣传册,镜头推到墙上二姐照片里的荞麦地,画面切回到二十年前荞麦地里二姐正在拾南瓜。“现在”的小英美夹一下眼睫毛,画面回到17岁的小英美做着同一个动作。“现在”九寨沟餐厅里忙碌的四姐金金早束腰带时一扭头,看到13岁的自己正束腰,准备出场主持晚会。

四条叙事线承担着不同的功能,最终汇聚成白马寨全景。大姐和大姐夫的故事线聚焦于灾后重建,大姐夫木木他作为村支书带领乡邻建村寨,大姐伍音早驯服利落建小家。二姐和二姐夫坚守家园,她自始至终的理想都是留在厄哩寨。三姐小英美游走于城乡之间,在绵阳市陪女儿读书,回到寨子带小儿子跳曹盖。四姐金金早从小就梦想走出大山,长大后果然在九寨沟开起自己的餐厅,实现了理想。

影片在家园重建主线外,四条分线交叉前行,讲述了社会转型、姐妹情深、女性成长等主题,真实呈现了白马藏族二十多年来的发展变化,织就一幅史诗般的民族画卷。

## 介入式旁观: 看得见和看不见的摄影机

维尔托夫指出“电影眼在人类肉眼及摄影机的客观性之间塑造了一种共生状态”。张同道团队深谙其道且锐意探索,建构起介入式旁观——身在其中又抽离其外——的观察视角。

2020年,张同道接到一个陌生来电,“叔叔,我妈妈找不到了。”二姐女儿田冬梅在厄哩寨亲人失联的情况下向导演求救。张同道接到电

话再次进入白马寨时,就已经介入了被拍摄者的生活,成为四姐妹重建家园、重拾信心的陪伴。

介入者与被拍摄者的距离有多近呢?摄影师刘鹏飞说:“一个女儿找不到妈妈的情况下,不去找警察却要给18年前拍过纪录片的导演打电话,这在人心里是个什么距离?这个距离就是摄影机和拍摄对象的距离。并不是我走进他,而是我拥抱他。我知道他的下一个眼神朝哪个方向,我的镜头就在那里等着他。”

摄影机之所以能够准确预判角色的行动路线,是因为摄影师了解角色性格,预判其行动轨迹。摄制组与被拍摄者因长期共同生活而建立互信。过去,摄制组在二姐家安营。现在,团队在大姐家扎寨。他们一起清淤倒泥、添瓦建房、烧火做饭、喝酒狂欢,甚至有着特殊车辆驾驶证的摄影助理开铲车给二姐房子上瓦。

两台摄影机好像两个白人,在厄哩寨自由移动。村民为灾后重建款分配吵得面红耳赤时,没人留意摄影机。摄影机仿佛幽灵般存在,村民好像看见了,又仿佛没看到。因此,观众才与银幕上的人物贴得如此之近,似乎可以感受到人物的呼吸。

## 纪实造型镜头: “自然+表现”的影像美学

2020年,张同道带着摄制组进入白马时,提出“纪实造型美学”观念。他要求影像既要保持生活的自然、鲜活,又要保证画面的造型感。纪实镜头需要摄影机灵活机敏,捕捉生活细节,确保人物动作和表情自然真实。而快速捕捉往往会造成构图、光线与镜头调度的粗糙。造型镜头注重光影造型、画面构图,但往往流于刻意、雕琢,损害真实感和现场感。如何在纪实拍摄中注重摄影造型,是一项艰巨任务。

导演与摄影师一起探讨实施方案,在可能的情况下预先了解故事发生的场景和行动路线,实地勘测,考察空间构造、光线条件、运动轨迹和前后景关系,制订摄影方案。待故事发生时,摄影机早已成竹在胸,按照预定方案进行拍摄,捕捉人物动作,从容调度机位,既有纪实感,又饱含美学造型。

维尔托夫谈到,“速度与机敏是摄影师在专业上最重要的技巧”。刘鹏飞认为自己化身为法师,能够感受被拍摄人物的心理状况,以及熟悉他们在空间内的行动路线。他并不选择晃悠悠跟在后面,而是积极地、精准地进行布控。

摄制组带一台电影摄影机和一台手持摄影机进入厄哩寨,遵循纪实造型美学要求,进行观察、勘测、调度和拍摄。刘鹏飞认为,因为预设了美学原则和实施方案,两台摄影机加三名摄影人,在移动的最小的面积内,达到最大效果,而稳定器为流动拍摄中精准对焦发挥了重要作用。

村民抬房子的场景堪称纪实造型镜头的典型段落。固定机位拍摄全景,画面宏大,数十位村民抬一座小楼在开阔山地移动,场面震撼。手持摄影机抓取大姐二姐并肩抬房,大姐夫高呼“一二起”的生动细节。一位村民被掉下的木板砸中额头,女人飞快跑来帮他擦拭伤口的血渍。灵活捕捉的偶然事件提升了故事戏剧性,两男童在前景模仿后景成人的抬房动作,口中喊着号子,为影片增添喜感。这组画面突出双机拍摄的艺术效果,呈现了纪实造型美学特征。

类似场景在“现在”这条叙事主线上比比皆是,如甘肃文县跳曹盖、四姐妹寺庙祈福、田冬梅帮奶奶收蜂蜜、一家人上山采撷羊奶子果、三姐带着儿子在广场跳曹盖等,均是纪实造型美学的完美表现。

多年以来,张同道一直探索纪录电影美学的可能性,自觉将理论思考与创作探索相结合,呈现了一位学者导演的独特风格。《白马姐妹》正是纪录电影探索的最新成果。

中国电影艺术研究中心  
电影文化研究部专版

# 《女孩》与《下一个台风》: 女性表达与镜像结构

■ 文/周夏

个手掌的黑影,创造了巨大的压迫感。

对于女性的表现则更为复杂、细腻,既是受害者,也是加害者。两部影片不约而同地都采取了镜像结构进行对照,呈现了不同代际不同风貌的女性群像。《下一个台风》中,来自北方城市的林沫沫和南方渔村的阿汐、阿汐的妈妈互为镜像,她们是不同时代的受害者,但不同于阿汐的妈妈选择了自杀,沫沫和阿汐联手选择了反抗。渔村渔模青阿姨和城市白领陈淑楠则是造黄谣的加害者,形成另一组镜像关系。所以,《下一个台风》不仅仅是拍了“性侵”这个案件,而是拍出了历史遗留的父权系统运作下的结构性困境,性别刻板印象、女性污名化、“荡妇羞辱”与“雌竞”、受害者有罪论等等这些“有毒”观念如此固化,女性不知不觉地就沦为男性的“伥鬼”。从这个意义上讲,青阿姨和陈淑楠也是一定程度的受害者,丈夫不忠所造成的心伤没有发泄到肇事者身上,而是出于家庭利益共同体的考虑,她们把充满敌意的箭头冷血地射向了同类。

影片中,男性是施暴者,但作为受害者的女性却要经历二次伤害,背负骂名。《下一个台风》中,性侵女学生的美术老师始终隐身,没有露面,我们只听到他对妻子施压的声音,还有在林沫沫的回忆中,那张模糊不清的脸。施暴的画面也未直接展露,而是在林沫沫的哭诉和痛陈中,观众自然脑补了美术教师衣冠禽兽的形象。侵犯阿汐妈妈的男人也只留下了一张照片和一套戏服。《女孩》同样表现出女导演对女性同胞的保护态度,常年酗酒的继父经常对母亲家暴,镜头主要聚集于施暴的继父。继父对于林小丽的家暴并未直接呈现,而是通过主观镜头和声音来传达女孩的恐惧感,继父骑摩托车的声音、脚步声,还有梦魇中出现在衣柜上那

个手掌的黑影,创造了巨大的压迫感。

对于女性的表现则更为复杂、

细腻,既是受害者,也是加害者。

两部影片不约而同地都采取了镜像结构进行对照,呈现了不同代际不同风貌的女性群像。《下一个台风》中,来自北方城市的林沫沫和南方渔村的阿汐、阿汐的妈妈互为镜像,她们是不同时代的受害者,但不同于阿汐的妈妈选择了自杀,沫沫和阿汐联手选择了反抗。渔村渔模青阿姨和城市白领陈淑楠则是造黄谣的加害者,形成另一组镜像关系。所以,《下一个台风》不仅仅是拍了“性侵”这个案件,而是拍出了历史遗留的父权系统运作下的结构性困境,性别刻板印象、女性污名化、“荡妇羞辱”与“雌竞”、受害者有罪论等等这些“有毒”观念如此固化,女性不知不觉地就沦为男性的“伥鬼”。从这个意义上讲,青阿姨和陈淑楠也是一定程度的受害者,丈夫不忠所造成的心伤没有发泄到肇事者身上,而是出于家庭利益共同体的考虑,她们把充满敌意的箭头冷血地射向了同类。

影片中,男性是施暴者,但作为受害者的女性却要经历二次伤害,背负骂名。《下一个台风》中,性侵女学生的美术老师始终隐身,没有露面,我们只听到他对妻子施压的声音,还有在林沫沫的回忆中,那张模糊不清的脸。施暴的画面也未直接展露,而是在林沫沫的哭诉和痛陈中,观众自然脑补了美术教师衣冠禽兽的形象。侵犯阿汐妈妈的男人也只留下了一张照片和一套戏服。《女孩》同样表现出女导演对女性同胞的保护态度,常年酗酒的继父经常对母亲家暴,镜头主要聚集于施暴的继父。继父对于林小丽的家暴并未直接呈现,而是通过主观镜头和声音来传达女孩的恐惧感,继父骑摩托车的声音、脚步声,还有梦魇中出现在衣柜上那

个手掌的黑影,创造了巨大的压迫感。

对于女性的表现则更为复杂、细腻,既是受害者,也是加害者。两部影片不约而同地都采取了镜像结构进行对照,呈现了不同代际不同风貌的女性群像。《下一个台风》中,来自北方城市的林沫沫和南方渔村的阿汐、阿汐的妈妈互为镜像,她们是不同时代的受害者,但不同于阿汐的妈妈选择了自杀,沫沫和阿汐联手选择了反抗。渔村渔模青阿姨和城市白领陈淑楠则是造黄谣的加害者,形成另一组镜像关系。所以,《下一个台风》不仅仅是拍了“性侵”这个案件,而是拍出了历史遗留的父权系统运作下的结构性困境,性别刻板印象、女性污名化、“荡妇羞辱”与“雌竞”、受害者有罪论等等这些“有毒”观念如此固化,女性不知不觉地就沦为男性的“伥鬼”。从这个意义上讲,青阿姨和陈淑楠也是一定程度的受害者,丈夫不忠所造成的心伤没有发泄到肇事者身上,而是出于家庭利益共同体的考虑,她们把充满敌意的箭头冷血地射向了同类。

影片中,男性是施暴者,但作为受害者的女性却要经历二次伤害,背负骂名。《下一个台风》中,性侵女学生的美术老师始终隐身,没有露面,我们只听到他对妻子施压的声音,还有在林沫沫的回忆中,那张模糊不清的脸。施暴的画面也未直接展露,而是在林沫沫的哭诉和痛陈中,观众自然脑补了美术教师衣冠禽兽的形象。侵犯阿汐妈妈的男人也只留下了一张照片和一套戏服。《女孩》同样表现出女导演对女性同胞的保护态度,常年酗酒的继父经常对母亲家暴,镜头主要聚集于施暴的继父。继父对于林小丽的家暴并未直接呈现,而是通过主观镜头和声音来传达女孩的恐惧感,继父骑摩托车的声音、脚步声,还有梦魇中出现在衣柜上那

个手掌的黑影,创造了巨大的压迫感。

对于女性的表现则更为复杂、细腻,既是受害者,也是加害者。两部影片不约而同地都采取了镜像结构进行对照,呈现了不同代际不同风貌的女性群像。《下一个台风》中,来自北方城市的林沫沫和南方渔村的阿汐、阿汐的妈妈互为镜像,她们是不同时代的受害者,但不同于阿汐的妈妈选择了自杀,沫沫和阿汐联手选择了反抗。渔村渔模青阿姨和城市白领陈淑楠则是造黄谣的加害者,形成另一组镜像关系。所以,《下一个台风》不仅仅是拍了“性侵”这个案件,而是拍出了历史遗留的父权系统运作下的结构性困境,性别刻板印象、女性污名化、“荡妇羞辱”与“雌竞”、受害者有罪论等等这些“有毒”观念如此固化,女性不知不觉地就沦为男性的“伥鬼”。从这个意义上讲,青阿姨和陈淑楠也是一定程度的受害者,丈夫不忠所造成的心伤没有发泄到肇事者身上,而是出于家庭利益共同体的考虑,她们把充满敌意的箭头冷血地射向了同类。

影片中,男性是施暴者,但作为受害者的女性却要经历二次伤害,背负骂名。《下一个台风》中,性侵女学生的美术老师始终隐身,没有露面,我们只听到他对妻子施压的声音,还有在林沫沫的回忆中,那张模糊不清的脸。施暴的画面也未直接展露,而是在林沫沫的哭诉和痛陈中,观众自然脑补了美术教师衣冠禽兽的形象。侵犯阿汐妈妈的男人也只留下了一张照片和一套戏服。《女孩》同样表现出女导演对女性同胞的保护态度,常年酗酒的继父经常对母亲家暴,镜头主要聚集于施暴的继父。继父对于林小丽的家暴并未直接呈现,而是通过主观镜头和声音来传达女孩的恐惧感,继父骑摩托车的声音、脚步声,还有梦魇中出现在衣柜上那

个手掌的黑影,创造了巨大的压迫感。

对于女性的表现则更为复杂、细腻,既是受害者,也是加害者。两部影片不约而同地都采取了镜像结构进行对照,呈现了不同代际不同风貌的女性群像。《下一个台风》中,来自北方城市的林沫沫和南方渔村的阿汐、阿汐的妈妈互为镜像,她们是不同时代的受害者,但不同于阿汐的妈妈选择了自杀,沫沫和阿汐联手选择了反抗。渔村渔模青阿姨和城市白领陈淑楠则是造黄谣的加害者,形成另一组镜像关系。所以,《下一个台风》不仅仅是拍了“性侵”这个案件,而是拍出了历史遗留的父权系统运作下的结构性困境,性别刻板印象、女性污名化、“荡妇羞辱”与“雌竞”、受害者有罪论等等这些“有毒”观念如此固化,女性不知不觉地就沦为男性的“伥鬼”。从这个意义上讲,青阿姨和陈淑楠也是一定程度的受害者,丈夫不忠所造成的心伤没有发泄到肇事者身上,而是出于家庭利益共同体的考虑,她们把充满敌意的箭头冷血地射向了同类。

影片中,男性是施暴者,但作为受害者的女性却要经历二次伤害,背负骂名。《下一个台风》中,性侵女学生的美术老师始终隐身,没有露面,我们只听到他对妻子施压的声音,还有在林沫沫的回忆中,那张模糊不清的脸。施暴的画面也未直接展露,而是在林沫沫的哭诉和痛陈中,观众自然脑补了美术教师衣冠禽兽的形象。侵犯阿汐妈妈的男人也只留下了一张照片和一套戏服。《女孩》同样表现出女导演对女性同胞的保护态度,常年酗酒的继父经常对母亲家暴,镜头主要聚集于施暴的继父。继父对于林小丽的家暴并未直接呈现,而是通过主观镜头和声音来传达女孩的恐惧感,继父骑摩托车的声音、脚步声,还有梦魇中出现在衣柜上那

个手掌的黑影,创造了巨大的压迫感。

对于女性的表现则更为复杂、

细腻,既是受害者,也是加害者。

两部影片不约而同地都采取了镜像结构进行对照,呈现了不同代际不同风貌的女性群像。《下一个台风》中,来自北方城市的林沫沫和南方渔村的阿汐、阿汐的妈妈互为镜像,她们是不同时代的受害者,但不同于阿汐的妈妈选择了自杀,沫沫和阿汐联手选择了反抗。渔村渔模青阿姨和城市白领陈淑楠则是造黄谣的加害者,形成另一组镜像关系。所以,《下一个台风》不仅仅是拍了“性侵”这个案件,而是拍出了历史遗留的父权系统运作下的结构性困境,性别刻板印象、女性污名化、“荡妇羞辱”与“雌竞”、受害者有罪论等等这些“有毒”观念如此固化,女性不知不觉地就沦为男性的“伥鬼”。从这个意义上讲,青阿姨和陈淑楠也是一定程度的受害者,丈夫不忠所造成的心伤没有发泄到肇事者身上,而是出于家庭利益共同体的考虑,她们把充满敌意的箭头冷血地射向了同类。

影片中,男性是施暴者,但作为受害者的女性却要经历二次伤害,背负骂名。《下一个台风》中,性侵女学生的美术老师始终隐身,没有露面,我们只听到他对妻子施压的声音,还有在林沫沫的回忆中,那张模糊不清的脸。施暴的画面也未直接展露,而是在林沫沫的哭诉和痛陈中,观众自然脑补了美术教师衣冠禽兽的形象。侵犯阿汐妈妈的男人也只留下了一张照片和一套戏服。《女孩》同样表现出女导演对女性同胞的保护态度,常年酗酒的继父经常对母亲家暴,镜头主要聚集于施暴的继父。继父对于林小丽的家暴并未直接呈现,而是通过主观镜头和声音来传达女孩的恐惧感,继父骑摩托车的声音、脚步声,还有梦魇中出现在衣柜上那

个手掌的黑影,创造了巨大的压迫感。

对于女性的表现则更为复杂、

细腻,既是受害者,也是加害者。

两部影片不约而同地都采取了镜像结构进行对照,呈现了不同代际不同风貌的女性群像。《下一个台风》中,来自北方城市的林沫沫和南方渔村的阿汐、阿汐的妈妈互为镜像,她们是不同时代的受害者,但不同于阿汐的妈妈选择了自杀,沫沫和阿汐联手选择了反抗。渔村渔模青阿姨和城市白领陈淑楠则是造黄谣的加害者,形成另一组镜像关系。所以,《下一个台风》不仅仅是拍了“性侵”这个案件,而是拍出了历史遗留的父权系统运作下的结构性困境,性别刻板印象、女性污名化、“荡妇羞辱”与“雌竞”、受害者有罪论等等这些“有毒”观念如此固化,女性不知不觉地就沦为男性的“伥鬼”。从这个意义上讲,青阿姨和陈淑楠也是一定程度的受害者,丈夫不忠所造成的心伤没有发泄到肇事者身上,而是出于家庭利益共同体的考虑,她们把充满敌意的箭头冷血地射向了同类。

影片中,男性是施暴者,但作为受害者的女性却要经历二次伤害,背负骂名。《下一个台风》中,性侵女学生的美术老师始终隐身,没有露面,我们只听到他对妻子施压的声音,还有在林沫沫的回忆中,那张模糊不清的脸。施暴的画面也未直接展露,而是在林沫沫的哭诉和痛陈中,观众自然脑补了美术教师衣冠禽兽的形象。侵犯阿汐妈妈的男人也只留下了一张照片和一套戏服。《女孩》同样表现出女导演对女性同胞的保护态度,常年酗酒的继父经常对母亲家暴,镜头主要聚集于施暴的继父。继父对于林小丽的家暴并未直接呈现,而是通过主观镜头和声音来传达女孩的恐惧感,继父骑摩托车的声音、脚步声,还有梦魇中出现在衣柜上那

个手掌的黑影,创造了巨大的压迫感。

对于女性的表现则更为复杂、

细腻,既是受害者,也是加害者。

两部影片不约而同地都采取了镜像结构进行对照,呈现了不同代际不同风貌的女性群像。《下一个台风》中,来自北方城市的林沫沫和南方渔村的阿汐、阿汐的妈妈互为镜像,她们是不同时代的受害者,但不同于阿汐的妈妈选择了自杀,沫沫和阿汐联手选择了反抗。渔村渔模青阿姨和城市白领陈淑楠则是造黄谣的加害者,形成另一组镜像关系。所以,《下一个台风》不仅仅是拍了“性侵”这个案件,而是拍出了历史遗留的父权系统运作下的结构性困境,性别刻板印象、女性污名化、“荡妇羞辱”与“雌竞”、受害者有罪论等等这些“有毒”观念如此固化,女性不知不觉地就沦为男性的“伥鬼”。从这个意义上讲,青阿姨和陈淑楠也是一定程度的受害者,丈夫不忠所造成的心伤没有发泄到肇事者身上,而是出于家庭利益共同体的考虑,她们把充满敌意的箭头冷血地射向了同类。

影片中,男性是施暴者,但作为受害者的女性却要经历二次伤害,背负骂名。《下一个台风》中,性侵女学生的美术老师始终隐身,没有露面,我们只听到他对妻子施压的声音,还有在林沫沫的回忆中,那张模糊不清的脸。施暴的画面也未直接展露,而是在林沫沫的哭诉和痛陈中,观众自然脑补了美术教师衣冠禽兽的形象。侵犯阿汐妈妈的男人也只留下了一张照片和一套戏服。《女孩》同样表现出女导演对女性同胞的保护态度,常年酗酒的继父经常对母亲家暴,镜头主要聚集于施暴的继父。继父对于林小丽的家暴并未直接