

中国电影艺术研究中心
电影文化研究部专版

《百川东到海》： 一篇待续写的成长作文

■ 文/杨 鸽

青年导演吴双的长片首作《百川东到海》，从一份暑假作文题展开，引领观众踏上一场跨越地理与心界的旅程。这不止是一篇作业的起点，更成为关于故乡、成长与未来的悠长序曲。影片以少年小海戈壁寻母的一天为现实线索，却在“作文”的框架下模糊了虚实边界，将私人童年经验升华为“守与离”“去与归”的生命叩问。影片的成功之处在于不仅巧妙地呈现了何谓“百川东到海”，也完整地探讨了“何时复西归”的疑问。

在现实与想象的缝隙中航行

毫无疑问，《百川东到海》这部影片最令人称道的，是其独特的叙事载体选择。电影的核心事件是少年小海为完成一篇暑假游记作文而踏上旅程。这个设定本身就是一个精巧的叙事框架，“作文”的真实性完全依赖于写作者的主观意愿，作为观者，既可以相信作文所述事件真实发生，也可以认为它是执笔者彻头彻尾的虚构。由此，影片凭借这一载体，在现实与幻想之间自由切换——笔尖连接的一端是甘肃民勤的干旱现实屋与沉默留守的父亲，另一端则是小海在笔下构建的奔赴大海的蔚蓝旅程。创作者以此轻巧地架起桥梁，让观众在干燥的沙漠与湿润的幻想间自由穿行。

这种设计不仅仅是叙事技巧，而是直指影片内核。当现实中的分离与抉择造成情感缺口，写作便成为小海理解并超越困境的途径。他最终写下的作文《百川东到海》，并非对一日似真似幻经历的白描，而是以文学想象对现实的精神补偿与自我疗愈。因此，影片本身就是一则关于“叙事力量”的寓言：在无力改变的外部现实面前，个体通过叙事创造意义、安置情感、确立自我的主体性，这本身就是以一种严肃的成长仪式。

此外，影片关于“水/海”的意象贯穿始终，同样介于虚实之间并且呈现为三重状态：作为历史的大海存在于父亲口中“以前水多得很”的回忆，指向一个已然逝去、却更真实的水草丰茂的故乡；水上乐园的造浪池是一个商业化的人造“海洋”幻象；以及作为内心图景存在于小海作文中的碧波万顷，想象中的海要诗意得多——水注映照蓝天白云，沙地上也可以用身体“开船”。最辽阔的海洋不在他处，而在于干涸现实中依然能构建“意念海”的心灵。

去留之间的人生选择题

影片通过小海一日之旅中邂逅与联想的几组人物，谱写了一曲关于当代中国乡村命运抉择的“三重奏”，避免了非此即彼的简化论断——母亲的“东去”（海边）是奔赴现代文明的经典路径经典的现代化路径，她的选择是城市化浪潮中无数个体的缩影；父亲的“留守”则是与土地共呼吸的沉默坚守。“考神”梁鹍的“西归”则提供了另一种可能性：学成归来，衣锦还乡。但这种回归背

后同样隐藏着世俗期待与个人困顿，这条看似成功的路径同样充满复杂况味。小海本人游走于这三重选择之间。他的旅程是一次对这些既定人生模板的观察、体验与思考。

影片的深刻恰在于其平等的视角，“守与离”“去与归”没有孰优孰劣之分，只是人生选择。它没有让小海（或观众）轻易地认同某一种选择，不评判任何一种生存状态的价值，只是诚实呈现，最终将抉择权交还给正在成长中的主体。

比较有意思的小海的同龄人元元。他们一家搬到了离县城更近的镇上，父母在水上乐园打工。他们看似更接近“现代”，但元元对成为“留守儿童”的恐惧，揭露了这种迁徙并未能解决根本的情感与认同问题。元元仿佛是小海的另一个可能自我，他的存在拓宽了小海的选择频谱，是一种更普遍的“中间态”的人生参考。

导演吴双曾在访谈中提到，每个时代都有自己的叙事，而这些关于选择的困惑，正是我们正在经历的现实。影片由此超越单纯的乡土情怀，触及着当代人普遍的生命体验。

新人首作的“在地性”与灵光

作为一部新人导演的长片首作，《百川东到海》最可贵的是其真挚的“在地性”。影片并非源于主创们的个人童年回忆，而是始于导演吴双和编剧刘婧一次甘肃旅行中的心灵触动。主创们长期驻地采风，与当地人民同吃同住，启用本地素人小演员，同时采用方言对白……这些努力使得影片真实可感，呈现出一种源自土地的亲切。影片的音乐融合当地民勤小曲与现代电声，共同塑造了一个笼罩在淡淡超现实光晕中的艺术世界。

该片所展现的艺术价值与探索精神，已获得业内多项肯定：它曾相继入围第16届FIRST青年电影展主竞赛单元及第13届北京国际电影节“注目未来”单元，并荣获第10届重庆青年电影展最佳影片奖，导演吴双亦获得电影频道传媒关注单元“最受传媒关注新人导演”提名。这些荣誉，正是对这部新人长片中那份独特“在地性”与创作灵光的最佳回馈。

影片或许在叙事节奏上偶显生涩，但其以“作文”为枢机的叙事，以儿童眼眸折射时代图景的视角，用风格化的视听语言凝练哲学思考的追求，以及诚恳的创作姿态，都让影片迸发出令人欣喜的灵光。

它并不煽情，也拒绝给出简单的答案，而是温和地邀请每一位观众，与主人公一同完成这篇名为“人生”的作文。导演曾在采访中提及，“出走”或是“归乡”是当代许多人需要面对的命运选择，她恰好是借由这部影片做了个人表达。直至影片结束，“何时复西归？”依然是个悬而未决的问句。我们最终理解的，或许并非“东去”与“西归”孰优孰劣，而是在这永恒的选择困境中，始终勇敢向前行。这不仅是小海的成长课，也是一部诚恳的电影给予我们观者的珍贵启示。

毕赣的电影上映，历来都会导致两极化的评价。他的新作《狂野时代》也不例外，这部获得78届戛纳电影节主竞赛单元评委会特别奖的影片，即被认为是开创了“重工业艺术片”，堪称“华语作者电影的新高峰”；又被吐槽“看不懂”、是“装腔作势的拼凑”。“看懂”是评论电影的基础，也是电影实现自身价值——《电影手册》编辑部所说的“及物的”艺术——的前提，毕赣在路演访谈中提及要用易烱千玺来“抵达”自己和世界之间的距离，亦是创作者朝向这个维度的努力。

从叙事逻辑到存在体验的范式转型

《狂野时代》的让人“看不懂”，本质上是艺术电影对于好莱坞经典叙事模式的偏离和反叛。经典叙事是工业社会的集体神话，它提供了清晰的故事目标、连贯的逻辑链条，以及确定主题中所包含的标准化情感与道德模板。大卫·波德维尔总结了艺术电影对经典叙事的三重“偏移”：从叙事上打破了“问题-解决”因果逻辑链条，实现了从必然到偶然的叙事转向；故事中的人物从“行动者”转变成“存在者”，人物成为“存在境况”的载体，以对人物的关切代替了好莱坞对情节的专注，内心矛盾、存在焦虑、身份危机成为叙事核心；以开放式结局和叙事的不确定性取代了封闭式结尾和明确的价值取向，达成了从“提供答案”到“讨论问题”的意义转向。

二战摧毁了欧洲的理性自信，存在主义思潮兴起，对信仰的怀疑，对资本主义带来的贫富差距与物化价值的失望成为社会集体心理，艺术电影的不确定性、模糊性正是对这一精神状态的回应。

德勒斯兹的“时间-影像”更进一步“重写”了电影本体论，经典叙事中“时间附属于行动逻辑”，是情节进展的标尺；在艺术/现代电影中，时间不再是运动的从属，而是“直接在影像中显现为迟滞、悬置、回旋与紊乱”，时间脱离因果链条，成为自主的表现对象。如果说经典叙事中的看懂，是让观众知道接下来会发生什么，那么艺术电影则强迫观众在时间裂缝中体察难以归类的情绪和思维状态，“看懂”不是理解情节因果，而是能够感受影像中时间的流动方式、体验人物的存在状态、参与意义的开放生成。

习惯于经典叙事模式——每个场景都朝着目标驱动，情节由因果相关事件构成——的观众，面对艺术/现代电影侧重于体验、感受的叙事效果，最直观的感受就是“看不懂”。

但《狂野时代》没有设置普通观众难以

《狂野时代》： 电影为何不会死去

■ 文/虞 晓

触及的观影门槛，反倒有着毕赣电影中迄今最为“工整”的叙事结构。故事被设置在人类为了永生被禁止做梦的年代，主线是易烱千玺饰演的“迷魂者”保留了做梦的能力，舒淇饰演的“大地者”捕捉并处置他的过程，“大地者”通过在“迷魂者”体内放置胶片，目睹了他所经历的5个梦境，从电影的默片时代到世纪之交的最后一夜，这些梦境构成了影片炫目的华彩乐章。

电影是梦的延伸

胶片就是梦的载体，《狂野时代》中的这一情节，也是毕赣一以贯之的创作思维，在《路边野餐》《地球最后的夜晚》等前作中，梦境与现实的交织，在真假难辨的荒诞感中书写着情绪和心境的“真实”。

弗洛伊德认为，梦是人类潜意识欲望的象征性达成，它产生于对过往经验的剪辑、加工和组合；而电影也依托于摄影、剪辑、拼接等对现实的操作，二者具有结构性的同源性。做梦是人的本能，是拉康所命名的大他/她者(Autre)——支配主体思想、行为与欲望的隐形权威与意义框架——无法禁止的；而电影也正是有了“造梦”——再造，而不是再现物质现实——的功能，而成为了20世纪最重要的艺术形式。

《狂野时代》的第一个梦境，对此有着传神的演绎，在这个以“视觉”为主导（默片时代）的章节中，当大地者在如烟馆搜寻到迷魂者，他被喂食罂粟花后流下的眼泪成为了“看客们”的消费品，它映射出电影自身的媒介史，诞生之初还不具备“造梦”能力的电影，正是游艺场的杂耍玩意儿。梦起始于卢米埃尔的《水浇园丁》，电影开始叙事，叙事赋予行为以意义，银幕内的世界由此而奠基。

第二个梦境也指向了电影从无声到有声的转型，听觉元素在谍战片段落中被强化和放大，如果说声音的加入让电影世界更贴近真实世界，但真正最动人的“声音”，却需要让“世界安静”才能听到，那是梦中的声音，是被压抑的潜意识中欲望之声。

第三个梦境有着志怪片的框架和东方哲学的禅意，它可以被视为指涉一个特殊的历史时期，当然也可以隐喻为人类共同的文化经验，“相”由心生，这个段落借助于味觉，无论是甘还是苦，梦是潜意识的显形，电影是创作者“心”的外化。

第四个梦境是最直白易懂的城市轻喜剧，假借嗅觉的特异功能，一个并不高明的骗局最终被接纳和“相信”。改革开放之初的市井百态中夹杂着蒸腾的烟火气和泛泛的欲望，而价值转型带来的“失重”和错位，

的背景音乐，转而以环境声源作为代替。这些日常噪音被放大后，构成了一种听觉上的“烦躁”和“折磨”，成为“疼痛”这一主题在听觉层面的延伸。而母女之间大段的沉默，则比任何对白都更具张力，它并非空无一物，而是充满了未尽之言和复杂的情绪，是声音的“负空间”。

该片的视听策略，既具形式上的美学意义，也兼具了符合人物关系建构的叙事功能；母女关系始终是“部分可见”的，是彼此凝视和相互疏离之间的流动和转换，构建出一种亲密性与距离感并置的“亲密影像”气质。

剪辑：缓叙与凝滞的时空间离

影片在剪辑风格上，采用一种更具人物思辨性和情感内驱力的底层逻辑，起到了构建叙事节奏和情感流动性的关键作用。该片的剪辑点往往不是由事件的连续性决定的，而是由情感或意象的关联性决定的。影片整体节奏缓慢，呈现出一种从容不迫的叙事姿态，甚至近乎凝滞。这种“缓叙”让观众有足够的时间去沉浸、思考和感受人物情感的张力与流动，而不是被病情的发展这样表层的叙情节所裹挟。

剪辑对空间与时间一致性的把控，实现了在影片叙事层面上，同时建构和解构了“家与人”的空间意象。剪辑构建出了两种物理空间调度：家与医院的对位与互补。北京的“家”是流动性的，而故乡的“家”是存续的；家虽然是情感与记忆的载体，却同时也是长期慢性暴力（言语伤害、情感忽视）的发生地；医院是身体疼痛的显性场所，却也提供了某种面对与和解的契机。

影片通过剪辑，不但实现了从叙事到感官上的空间转换，也在视觉上呈现出一条“疼痛加深”的时间轨迹，隐喻了母女情感从误解、对抗走向萎缩、沉默与迟来的理解，从而完成从“看不见的疼痛”（情感与伦理羁绊）到“看得见的疼痛”（病态与创伤显现）的转化：一方面使观众切身感受患癌之后，介于日常与病态之间反复拉扯的繁琐与重复；另一方面通过重复与拉长，构造出一种“停滞时间”，仿佛母女被困在既无法快速结束、又无法逃离的疼痛循环中，从而构成一种“间离”

让一对“父女”在“梦话”中彼此慰藉。

第五个梦境是另一个版本的“地球最后一夜”，这个以“触觉”为引导、混杂了黑帮、吸血鬼和爱情元素的段落中，毕赣以走位精妙、调度流畅的长镜头书写了一出“末日恋曲”。李庚希饰演的神秘女子与迷魂者的“触碰”，是爱情的仪式，而梦与“现实”的触碰中，也隐藏着毕赣的艺术思考，迷魂者最终死去，被大地者伪装成原来的扮相投入母体（羊水），重生之后又会是怎样的模样？

电影不会死去

《狂野时代》证明了毕赣在艺术上的成熟和进步。相较于前作的凯里风情与荡麦时空，影片在叙事的容量和深度上都有着巨大的提升，迷魂者的梦境，在影片中成为了贯穿20世纪影像与文化历史的纵深线索，他用艺术电影的笔触，生成了“一种可以被体验的时间和感知场域”，与其说是写给电影的情书，不如说是以电影为手段，写给时代和人类的“家信”。

影片中有着炫目的形式、精妙的结构和扎实的内容，5个梦境段落，彼此时代不同，类型各异，但都指向了统一的母题——人类不能没有梦，没有梦的永生只是“历史的枯骨”，也因此，人类不能没有电影。

电影是公认的视听综合艺术，《狂野时代》更有野心打造一部“感官电影”，通过影片的节奏、构图、光影的控制，通过长镜头、移动摄影、音乐与色彩的组合等手段，调动观众其他的知觉维度，赋予观众疲惫、晕眩等身体的感官体验。这是一部少见的只属于大银幕的影片，我们需要环境的黑暗去辨别银幕暗调的细节，需要声音散播的环境，需要影像填充视野，需要沉浸让感官变得敏锐。

无独有偶，今年金鸡电影论坛上，著名学者戴锦华在《电影是什么》的年度演讲中，也强调了影院对于电影的价值，电影是一种依托于影院空间的公共艺术形式，而探讨电影的公共性，就是期望在缺乏共识想象的当下，能够探寻形成新的公共愿景和共同情感结构的路径。

在流媒体、AI创作、大众传播已风起云涌的当下，电影会往何处去？这样的问题在中国电影诞生120周年之际，更显得格外迫切，戴锦华先生的理性思考和毕赣的电影创作可以算是一体两面的回答。重工业支撑下的作者表达，易烱千玺带来的粉丝效应，无疑是毕赣在商业与艺术之间达成平衡的尝试和努力。相信中国电影会在这样的共识和坚持中，迈进新的“狂野时代”。

结语

《我和我母亲的疼痛》虽然在题材选择和叙事手法上都带有强烈的现实主义色彩，然而并未止步于纯粹的写实。在现实主义的基底之上，融入了克制且有限的留白式表达，避免过度解释人物动机或情感，让观众在影像和声音的暗示中自行解读和感受。这种“不言而喻”的表达方式，赋予了家庭伦理更加深沉的主体阐释，从而也形成了一种“传递痛感”的现实主义美学风格。它根植于日常生活的细节真实，却又通过形式上的提炼与强化，达成了一种“日常史诗”的美学风格。影片的结局往往是开放性的，没有大团圆的和解，也没有决绝的断裂，有的只是一种经过漫长凝视后的、带着伤痕的共处与理解。这种美学上的克制与诚实，使得影片的情感冲击力更为持久和深刻。

《我和我母亲的疼痛》通过散漫却又高度自觉的叙事结构，完成了从私人记忆到具有普遍意义的“疼痛叙事”的转化。影片所呈现的不是单一的母女关系，而是多重疼痛交叠的谱系，通过视听与剪辑，对身体的凝视、对日常与病态切换的延长呈现、对空间与声音的细腻调度，实现了建构“疼痛叙事”的基本伦理。它呈现的“疼痛”是弥散性的而非结构性的，是关系中共生的产物，是历史在个体身上的沉淀。通过电影文本，让一种本质上难以言说、难以共享的内在经验，成为可被观看、可被共情的视听纪实。如何与母亲相处，并不只是亲密关系与家庭伦理问题，而是多重社会伦理密切纠缠的文化命题；而该片正是借由精准的叙事影像，为这些被压抑与被忽视的疼痛，提供了一种得以被看见与被理解的可能。

（黄丹系北京电影学院文学系教授、中国电影文学学会副会长，汪晓系北京电影学院文学系讲师）

疼痛的内化与凝视： 电影《我和我母亲的疼痛》的叙事建构

■ 文/黄 丹 汪 晓

性对白，代替在影像上常规的非线闪回，逐渐拼凑出母女二人过往生活的图景：赵敏从最初的疏离、面对母亲病情的无所适从，到最终理解、接受并平静告别的过程。母亲邵淡竹则通过她病中琐碎的言行、对过去的回忆以及对生命本能的眷恋，展现出复杂而坚韧的女性形象，其“疼痛”不仅是身体上的，更是精神层面与女儿隔阂的隐痛。这种疼痛，成为了一种伦理关系的代言：女儿对母亲的情感是混合着爱、愧疚、怨恨与怜悯的复杂体，而母亲的坚强与脆弱同样是一体两面。

与充满剧烈矛盾冲突的主流家庭片相比，本片在叙事上显得“冲突贫乏”：情节上呈现出“反高潮”和“去戏剧化”的特征，选择了遵循“平静与克制”的创作原则。影片的叙事动力并非来源于激烈的外部事件，而是根植于日常生活的肌理之中，在看似平淡中向生活的幽深处开掘。人物之间没有夸张的激烈争吵，而多数冲突体现在极日常的细节中：通过病房、厨房、走廊、楼梯间的空间转换，来缓慢铺展母女之间被压抑、错位和延宕的情感；在吃饭、奔波、就医的简单场景中，母女矛盾常以极短的对话、视线交错或拒绝触碰的身体动作表现。这种对“微细冲突”的强调，与影片试图呈现的“慢性疼痛”结构相契合：“疼痛”不是一次性爆发，而是长期、低烈度的存在；叙事的“平淡”反而构造出一种持续性的情绪压力，使观众在不易察觉的节奏中逐渐沉入母女关系的紧绷与疲惫。

影片在对白设计上，以语言“留白”成为一种情感动力的“潜台词”。母女间的对话虽然是功能性的，但真正的情感流动却发生在沉默、眼神和未说出口的话语之中。在一场女儿为母亲擦拭身体的戏中，没有一句台词，但女儿手上迟疑的动作、母亲躲闪的眼神以及最终的默许，其间蕴含的羞耻、依赖、怨恨与爱怜，构成了比任何语言都更强大的情感风暴。许多情感的表达并非

通过直接的言语，而是通过沉默、眼神交流、肢体接触，甚至是一个不经意的动作来完成。这使得电影中最有力的场景往往也是最安静的：母亲强忍病痛发出的低声呻吟；母女并肩躺在床上，紧紧握住对方的双手；女儿安葬母亲后，与乡亲们行走在山间小路，彼此呼唤着名字；母亲喜欢甄叔叔却不愿道明心意，是因为不想拖累他人；电影结尾，赵敏在心中默念：“新的一天随之而来，我们将独自迎接自己的生与死”。这一瞬间，个体的疼痛与一代人的命运产生了一体共振。

在此意义上，影片可被视作是一种“疼痛自传”。这种“疼痛”的不可言说，被内化为人物的身体状态：母亲习惯性的蹙眉、女儿无意识的紧张姿态、餐桌上漫长的沉默、以及那些关于病痛的身体细节。剧作的重点不在于“发生了什么”，而在于“这些事如何沉淀为身体与精神的印记”。“这种身体作为创伤载体的叙事策略，使得情感表达更为含蓄且富有张力。

视听：凝视与内观互文的“亲密影像”

影片在视听层面上，展现出高度的自觉性。通过将风格偏向纪实与情绪诗意的结合，实现了对“凝视与内观”的双重表达。

在视觉设计上，电影形成一种介乎于凝视与疏离的“受困”式构图：生活场景的展现，尽可能的调用长镜头和固定机位之间进行自然性的衔接，赋予观众一种“在场”的观察感，使得母亲病中琐碎的日常显得格外真实。而夫妻俩无论是在故乡的家中，还是北京的家中，甚至租了更大空间的房子，但情绪和感官上，依然是“狭窄空间”的压抑感。构图常常被门框、窗棂或家具所遮挡，形成“框架”构图，不仅在视觉上压缩了空间，更象征着角色被困于家庭责任和情感枷锁中的处境。

在声音设计上，影片大胆地削减了非叙事性