

《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“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篇精巧的叙事框架，“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——水洼映照蓝天白云，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”梁鹏的“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响。

影片或许在叙事节奏上偶显生涩，但其以“作文”为枢纽的叙事，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。

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

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”、“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烊千玺来“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。

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，梦是人类潜意识愿望的象征性达成，它产生于对过往经验的提取、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，当大她者在大烟馆搜寻到迷魂者，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滥的欲望，而价值转型带来的“失重”和错位，

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，也隐匿着毕赣的艺术思考，迷魂者最终死去，被大她者伪装成原来的扮相投入母体（羊水），重生之后又会是何等的模样？

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、分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，易烊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”。

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。母亲郑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“微妙冲突”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”作为一种情感动力的“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。在一场比赛中，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契，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

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”让观众有足够的空间去沉浸、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事情节所裹挟。

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，却同时也是长期隐性暴力（言语伤害、情感忽视）的发生场；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者之后，介于日常与病态之间反复拉扯的繁瑣与重复；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”

效果。剪辑故意不继续停留在人物的哭泣或争吵，而是转向冷静、甚至近乎冷漠的物与空间；情绪因此在空场景中“滞留”下来，观众得以在某种距离中重新审视刚刚发生的情感爆发。这类处理既避免了情绪的过度煽情，也强化了疼痛的“后效性”：真正难以消解的痛感，不在激烈瞬间，而在其后的空虚与沉默。

结论

《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、对空间与声音的细致调度，实现了建构“疼痛叙事”的基本逻辑。它呈现的“疼痛”是弥散性的而非结构性的，是关系共生的产物，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）