

时间·静物与电影作者：《三峡好人》

I. 作者之殇

迄今为止，贾樟柯及其作品序列是当代中国影坛的多重例外：一个几乎一以贯之地表现社会底层/多数的导演，一个始终坚持艺术电影创作的导演，一个坚持艺术家的社会责任、同时形成了自己原创性的艺术表达的导演，一个完成了由地下/独立电影到地上/主流电影机构制作的转移而不曾丧失活力、亦不曾因此而遭欧洲国际电影节抛弃的导演，一个因自传性书写而扬名的导演，终于“长大成人”，从对自己的成长经验的书写成功地展开朝向更广阔的社会生活面向。在中国导演的第五代全面向大资本妥协，第六代继续挣扎在长大不能成人的表达与体制的夹缝之中时，贾樟柯成了例外、甚至“唯一”。

事实上，继陈凯歌的《黄土地》、张艺谋电影序列之为“中国电影”的代称、张元以“地下电影”标识着欧洲视野中“中国电影”的后冷战的冷战式命名机制之后，以新千年之初的《站台》始，巴黎街头，那张倒置的毛泽东之领袖标准像的海报，不期然间，成了国际视野——以欧洲国际电影节及美国大学电影系课堂为主舞台——中，中国电影的“贾樟柯时代”的莅临。

从某种意义上说，21世纪，全球视野中的贾樟柯，成了世界电影史、准确地说是原发于欧洲的艺术电影史上诸多悖论式的特定印痕之一。一如上一个世纪之交，当现代主义和先锋艺术运动开始反身、质询并粉碎文艺复兴空间及其编织的意识形态之时，电影放映机器的发明及其不期然间成就为20世纪（至少是其前半叶）最重要的艺术/大

众文化，却完美地复活并固置了“文艺复兴空间”：中心透视法结构出的幻象世界与银幕画框所复制的经典舞台的镜框式空间；20世纪60年代，在“作者”与“上帝”和“人”一起被宣告死亡之际，“电影作者论”（politique des auteurs）却逆时而生，在命名、召唤着一轮轮国别电影新浪潮的同时，成就了一份“个人”的、用光“写作”的形态。继而呈现的文化吊诡之处则是，因命名并阐释好莱坞大师而确立的电影作者论事实上支持了旨在对抗好莱坞的欧洲电影实践，并因之在冷战结构中成了广义的“新左派”的批判实践的延伸场域之一；至少在法、德，电影作者们及新浪潮运动，事实上成了60-70年代席卷欧美的反文化运动的积极参与者，甚或内在动力。然而当80年代新自由主义全面主宰了世界，作者电影或曰欧洲艺术电影的原创性与批判性渐次呈现耗竭，战后欧洲电影运动创造的主场之一，国际电影节却延展或曰全面启动了一种指认、养育、命名非西方国家电影艺术家/作者的特定机制。似乎无需赘言，这一欧洲国际电影节的非西方电影艺术家的命名机制始终是一种多重意义上的双刃剑：它打破了此前欧洲电影独享“电影艺术”的特权，为欧美世界打开了一扇朝向非西方世界生存洞开的窗口，但也在自觉不自觉之间，成功地建构、规范着非西方艺术家对电影、艺术、审美的认识和想象。与此同时，对于第三世界/非欧美国家的电影艺术家说来，欧洲国际电影节无疑为他们开敞了一面逃离其恶俗商业化的或严酷的政治、文化现实的窄门，令其可以坚持关于艺术的梦想和社会批判立场；但国际电影节机制却同时将原本具有鲜明、具体的文化诉求与政治批判的电影抽离其本土，

成就了非西方电影人中一种特定的文化或精神部落：某种艺术家/政治异议者的二位一体；令其作品最终成为国际电影节、欧洲艺术电影院线这块奇特、间或怪诞的飞地土壤所培育的奇花异草。而在另一方面，战后/冷战时代的欧洲艺术电影在其自身脉络中原本延续了 20 世纪现代主义艺术的一个不言自明的内在设定：艺术的反/非商业特质——尽管这无疑古老的艺术/审美的非功利性特质的延伸、变奏，而且现代主义艺术也无疑难逃被市场商品化的宿命；但显而易见，当全球市场及文化艺术商品早已成了绝对意义上的主流，艺术电影的反/非商业定位，便在未必充分自觉的状态下具有了某种内在的批判品格。或许这也正是战后欧洲艺术电影的社会、文化再现不时与“新左派”的社会、政治表述相交错、重合，并在 20 世纪“全球 60 年代”中扮演着重要、甚或先导角色的由来。然而，尽管欧美艺术电影（包括先锋、实验电影）曾部分地实践着文化抵抗、至少是现代性（或直呼资本主义）批判，那么，国际电影节的评审机制却自觉不自觉地将欧美主流价值内在于其非西方国家电影艺术家命名标准之中；由此形成不无奇特感的双重标准：欧洲文化自我基准之上的、对他性表述的索取，将诸多差异视为全球资本主义一统进程之令人扼腕或激赏的“滞后”表征。无疑规范着意欲通过国际电影节之窄门的、非西方导演对其社会现实的再现方式，因而在其作品中复制着姑且称之为“欧洲中心”的自我与他者想象路径，使之别无选择地成为参照着欧美规范的“非西方”文本，而难以成为非-非西方——具有充分的主体意识与文化自觉的自我表述。事实上，20 世纪的最后 20 年间，欧洲国

际电影节的对非西方电影的命名机制集中围绕的亚洲（突起却难以为继的土耳其新电影及伊朗电影新浪潮）、尤其是两岸三地的中国（华语？）电影运行。以香港电影新浪潮为先导，继而是台湾新电影及中国（大陆）新电影（曰第四代、第五代、第六代的连续登场）。

继《世界》之后，《三峡好人》是贾樟柯完成了由地下而地上、由自传性书写而虚构/创作的第二部。影片有着极具社会象征意味的故事空间：三峡库区——中国有史以来规模最为巨大、也是全世界最大的水利枢纽工程：水库大坝截断中国最大的河流：长江上最为险峻、瑰丽的河段：三峡；这也是这个国土上自然地貌最美丽的一处，2000年来，这里留下了无数历史遗迹，无数著名的诗章歌咏过这里的景色。而三峡地区丰沛的水利资源，在此建坝、蓄水发电，成了20世纪以来三代中国政治领袖、水利工程师征服自然、改造自然、获取能源的梦想。事实上，影片中包含了一个看似“现实主义”的场景/插曲：当沈红平静地与丈夫诀别，踏上了开往上海的江轮，摄影机近景拍摄船上的一面屏幕，几乎充满画面的荧屏上伴着标准的声音激越的演播员的女声依次呈现：孙中山、毛泽东、邓小平影像，历数他们关于三峡建坝的构想，继而出现江泽民为大坝工程剪裁的画面。而在电影画面四缘则是为屏幕遮挡而不得细查的、甲板上人群。或许正是这一如涣散的目光中的无心一瞥般的镜头，举重若轻地揭示着影片的主旨：移除主流视野间的壮观的核心画面，令我们在同样的无心一瞥间看到这巨幅画面之后的人——在现代化的巨人步履间微末如蝼蚁或草芥般的人。三峡工程于1994年启动，2009年竣工，历时15年。其间

伴随着诺大区域间的库区移民——无疑有着举世罕见的规模，堪称举部迁徙。在不同的视点中，三峡工程或是一个人类改造自然的奇迹，一个百年中国现代化的地标性工程；或是一场环境、生态灾难，一次现实与历史的劫数。

有趣之处在于，在影片空间中，我们几乎不曾看到巨型的水库工程；除了男主人公韩三明的的工作空间，影片中也并非充满了无处不在的废墟，相反，是似乎颇为平常的中国西南小城里熙熙攘攘的街道，密密匝匝的人居。但其间的日常生活，随时可能被几乎成了 90 年代中国城市标识的、白色石灰写就的、圈起的“拆”字，彻底、并永远地打断。影片为数不多的一个轻松而暖意的时刻，是结束了酷暑中劳作的韩三明和同伴相互泼水嬉戏，但即刻，画外的某事吸引了韩三明的目光，他紧张地呼唤客栈的老板。当镜头反打应声而出的老板时，我们方看到一组工人正在“唐人阁客栈”的墙壁上刷写白色的、硕大的“拆”字，照例圈起。尽管这意味着“大限已至”，开客栈的老人将丧失他的居所和生计，韩三明将失去其简陋但廉价的栖身之处，但老板也只是无力地责骂几句，工人们例行公事地应答。继而，一幅全景画面呈现山居小楼上的窗口，一对母女临窗下望，但画面右下，同样一个硕大的白色、圈起的拆字，为这日常一幕平添了一抹惊心之感。镜头向画右移降，掠过“拆”字，在俯拍镜头中显露出客栈老板步履蹒跚的身影。《三峡好人》选择了工程即将完成的时段，故事情境中充满了倒计时的氛围，空间中到处是即将到达的三期水位高度的标识，于是，《三峡好人》的空间讲述着一个关于“淹没”的故事。事实上，

影片的空间、故事展开的时刻、背景，使得《三峡好人》具有了某种当下中国寓言的意味：重建或淹没、创造或毁灭、记忆或掩埋、时光中梦想的实现或历史的彻底断裂。影片有着极为古老的叙事动作：寻找。一对互不相关的男女：一个底层社会的男人和一个社会地位稍高的女人分别来到了三峡库区，寻找他们的妻子/丈夫。于是，个人的故事便引导并主宰着这寓言/群体/社会性场景。

影片的主要情节完全可以结构为一部起伏跌宕情节剧，一个为偶然、机遇、相逢和错失所充满的情节链。但拒绝制造幻象的贾樟柯，却采用了某种看似随意、涣漫或记录性的呈现方式。

事实上，影片有着我们可以最为粗疏地分辨艺术电影与商业电影的标识：大量的长镜头、舒缓、悠长的剪辑节奏。或需赘言：艺术电影之长（镜头）、之慢、商业电影之短（镜头）、之快，其表象与品质正是电影的文化政治实践方式之一。长与慢，对应、对立于短与快，正表明了一种对现代/资本主义逻辑之速度、效率的另类姿态。片头序幕，正是一个超长的、似乎没有终了和尽头的长镜头，摇拍长江货轮甲板上的乘客，如同一幅中国社会底层的长卷画，一个极为庞大的底层，社会生存中的多数，或曰中奇迹的金字塔的巨大基座，直到镜头显露并落幅在主人公韩三明身上。此后大量的长镜头跟拍三明的行走或寻找；正是跟随他穿过砖石瓦砾、贫民窟般的临时住宅、看似未完成实则拆除中的、钢筋水泥的建筑物的长镜头，勾勒出这出巨大而怪诞空间：一个空前绝后的建设工地，其完成意味着此间一切的毁灭和淹没。在这淹没即将发生之前，这遭废弃的空间与社群已然成为公

开的暴力或黑社会势力所掌控的所在。其中或许需要提及的三个长镜头：其一是韩三明在停工避雨时刻拨打“小马哥”的手机，结果摄影机寻近旁隐约可闻的铃声摇拍，终于在不远的瓦砾之下发现了那个几乎还是孩子的年轻人的尸体；其二是沈红与郭斌夫妻相逢并决定分手的场景，固定机位的长镜头拍摄这对分别已久的夫妻间或许还有留恋却早已貌合神离的分手；其三是影片结尾处，韩三明的、拆房工地上的伙伴几乎是即刻决定、即刻出发与他同去山西黑煤窑打工，长镜头拍摄这群在中国广阔的土地是流动的男人，从景深处走来，转向画右，而后推为三明背影的中景，画面纵深处，是《三峡好人》中重要的、荒诞或曰象征性影像：一个手执竹蒿的人脚踩钢缆穿过长江天堑。长镜头落幅处的景深呈现或许在象征层面上，成为对库区移民、或所有在中国的土地上流动的底层人生存的像喻：岌岌可危、命悬一线，或者，这一影像是剧情中人物的选择与希冀的一处悲剧性注脚：《三峡好人》拍摄的 2005 年，正是灾难性的、山西黑煤窑矿难的社会新闻不断震惊中国社会的数年中的一年，其时，矿难之频繁、死亡人数之激增，使之不期然间显露了中国底层生存现状的冰山一角。其时在互联网上广为流传的、一则关于矿难的、社会抗议性的 Flash，题为：“有一种职业叫生还”。

事实上，正是一个长镜头段落，展现或阐释着这处空间的社会意味：起幅于拆房工地的一个全景镜头，工人们挥动铁锤，以最原始的劳动和方式拆除钢筋水泥的现代建筑，前景中的韩三明伫立片刻之后，脱去上衣开始挥动大锤。镜头摇转，渐次向前推去，前面是一片堆积

如山的碎石瓦砾，阒无人迹。蓦然间，一群通体着白色防护服、手执喷雾器的人从瓦砾堆后面“升起”，如同科幻片般地为场景带入了强烈的超现实氛围。镜头继续跟拍在大片废墟上喷洒消毒剂的人们，镜头所至，观众可以看到昔日密闭的人居，如今在半壁颓墙之下裸露为外景：仍残留在墙壁上的图画、奖状提示着曾经有过的梦想、珍爱和记忆。这通常是战争片特有的场景，某种毕加索在《格尔尼卡》（**Picasso, Guernica**）中尝试传递的意味。但此时、此地，却是在举世瞩目的“建设”工地上。

可以说，贾樟柯在《三峡好人》中为我们勾勒了一幅相当暗晦的图画：在三峡工程的最后时段，移民们背井离乡，前往“东北、广东”（剧中台词）——中国的最北和最南端，最“近”的也是上海崇明岛，依土而生的人们连根拔起，迁往水土、文化大不相同的地方，而拒绝移民的人们便沦入贫民窟式的住所，或如麻老大一家那样移居在船上，在长江上漂流，成为全球化时代最重要的社会景观：流动的像喻。当三峡工程及伴随的大移民已经彻底摧毁了库区社群，留在这里的人们已丧失了基本的社会保护和自我保护的机制。在《三峡好人》中，库区事实上已沦入了黑社会式的原始情景：人们只能以暴力解决一切。我们看到那个失业、外出打工而致残的男人，只能无助、无理而无用地要求早已破产的工厂厂长赔偿自己的损失，实际上靠妻子出卖身体为生；而麻老大的运输生意显然靠年轻船工的拳头维持秩序；而在这一切背后，是除了一张简报上的照片、始终不曾出场的“厦门女人”，也是在简报上，她似乎掌控着“拆迁办公室”，而她的情人（保镖？

打手？）沈红之夫郭斌显然是一个黑社会老大式的人物。除却拆房工人的群体（也是贾樟柯保持同情、间或是尝试认同的群体），人们集聚的每个场景中都有人头缠绷带或面带血污。郭斌的办公地点更是动辄呼啸而起，以暴制暴。贾樟柯显然不曾回避所有这一切，但他也不曾凝视或放大其间的残酷。借助为亲情而来的韩三明和沈红的眼睛，在迷离、怅惘间，贾樟柯的长镜头以一种视觉的抚摸触碰着这即将淹没在水下的一切，人、物、风景。这或许便是英文片名 *Still Life* 的由来。事实上，循欧洲艺术电影的惯例，通常是空间、而非人物——在此是三峡风貌、蓄水/淹没倒计时中的库区——是影片的第一主角，而勾画、浮现或代言于这一主角的，则是长镜头的移转。换言之，在这场贾樟柯与三峡、贾樟柯与库区的言说之间，影片中的一切如同一幅幅“静物”（still life）。片名的英译者为影片赋予了中文片名所没有的苍凉与追忆之感。

但是，也是在这里，影片显露出一组有趣的文化症候群。如果说，影片因循着艺术电影的“惯例”，以空间为主角，但这空间却是彼此重叠并注定或已然在消失的空间：无论是三峡奇景还是岸边小城，甚至是被划定的库区和进行时态的大移民场景。必将或已然取而代之的空间：三峡库区、三峡省却遥远地悬置、不如说悬挂在故事与文本之上（之外）。于是，《三峡好人》中的画面空间便成了狭义的“现场”，空间形象所托举出的时间呈现。相当直观地，在中国艺术电影序列、或曰后毛泽东时代的电影书写传统中，三峡好人首度成就了第五代（准确地说是第五代式的第五代电影）电影的文化、视觉主题的反转：

不再是空间对时间的胜利，不再是中国历史（/地理）空间对进步、变革、生命之时间的吞没；相反，是时间、或曰发展或进步进程飓风般地摧毁并改写着历史（/自然）空间。似乎再次印证了一个挤压的、凝缩的时间经验：当代中国在世纪之交 30 年间，经历了欧洲资本主义 400 年的历史进程：由启蒙到现代性批判。然而，在此，或许需要提请这段晚近的中国“现代化历史”之前史——无需远至明清历史，我们已然可以看到现代中国历史叙述、时空想象的奇特的主题回旋：20 世纪 80 年代，第五代所有力参与的历史文化反思运动，事实上（亦是想象性地）成为了五四文化主题的转译与复沓，其中凸显的空间主题成了“中国历史的超稳定结构”的直接载体，救赎的希望正在于再度启动时间，准确地说是以“世界历史（资本主义）”时间替代或置换“中国时间”。但或许更为有趣的，是三峡工程之壮举与合法性，却实际上成为对 20 世纪 50 年代末、毛泽东时代的时间/历史叙述的再现与践行：不仅是毛泽东本人的个人梦想：“更立西江石壁，隔断巫山云雨，高峡出平湖”与豪情“一万年太久，只争朝夕”的实现，而且是对其间似乎在今日的主流逻辑中看似至为荒诞的表述逻辑的践行：“天上没有玉皇，地上没有龙王。我就是玉皇，我就是龙王。喝令三山五岳开道，我来了！”“地球是颗红玛瑙，我爱咋雕就咋雕。”或许无需赘言，在后面的两段引文中，“我”无疑需要“大写”，因为此处的“我”，如果说难于直接引申为“无产阶级”——马克思主义或国际共运的历史/现实图景中的历史主体，那么“他/她”却毫无疑问地指称着“人民”（“人民，只有人民，才是创造世界历史的动力”），

而非个人。时至今日，我们似乎已无需刻意指出，后毛泽东时代，中国曰“改革开放”的资本主义化进程，在所谓以民族国家为单位的“现代化”/工业化的意义上，在欠发达国家朝向欧美发达国家的赶超逻辑上，与毛泽东时代有着深刻、密切而直接的内在连续性而非断裂。因而 20 世纪基本上成功实现在欠发达国家的共产主义、社会主义实践，或可视为特定历史情境下的国家资本主义实践；尽管类似叙述未能呈现、甚或遮蔽了 20 世纪国际共运、尤其是冷战时代的社会主义实践的政治与文化面向。但《三峡好人》之为珍稀的电影时刻，正在于它驻步回眸，尝试以一幅幅“静物”，凝固似乎加速度行进的时间必将摧毁、淹没的空间形象。

然而，此间的另一组社会文化症候所在，却为第五代（尤其是其早期创作）与贾樟柯（/第六代？）电影的历史、现实与时空表述之间的变化所凸显：那便是中国之“进步”——不如准确地说是资本主义化及经济起飞的过程，并未缓解、相反加剧了中国电影、也是文化的主体表达困境。曾经，20 世纪 50-70 年代/毛泽东时代，人民（作为工农兵群像或清晰支撑着“大写”的“我”）一度取代现代中国文化/文学中的“新人”（分外纤弱、敏感、苍白的个人），稳定而牢固地占据了社会与历史主体的位置，以间或相对于欧美电影规范的“非电影”、“反电影”的方式改变、甚或终了了中国电影的“无主句”状态。而新时期或曰第五代对五四文化批判及启蒙主题的重启，却看似逻辑地同时重现了电影的“无主”状态：不仅是人物不再能主导历史与叙事，再度成为空间/环境——社会、自然的囚徒或燔祭，而且是

几乎没有人物或角色可能占据电影的视觉中心、充当叙事的施动者。于是，摄影机朝向人物的凝视丧失了角色假面的依托而在不期然间自我曝露，而且是内在的主体位置的破碎乃至缺失，造成了主流电影所必须的“缝合”的难以或无法完成。然而，如果对第五代电影、尤其是其早期创作稍作深究，那么不难发现，尽管其中电影的视听呈现与主体的言说困境重现，但其间的再现形态却十分不同且丰富。诸如在影片《黄土地》中，即使搁置其文化政治与美学的诉求及议题，仍不难将其解读为一幕关于不同的主体位置及主体间性的戏剧。其中革命歌与民歌——“酸曲儿”（/“女儿歌”）间的错落、冲突，不仅对应着“公家人的规矩”与“庄稼人的规矩”，而且联系着并非现代/传统、革命（变革）/保守二项对立的所能完全覆盖的四种主体位置：下乡采风的八路军顾青的位置：同时代表着革命/激变与启蒙/现代的外来人；翠巧爹的位置：黄土地或曰“老中国”的内在呈现，同时成为土地、自然地逻辑：“这老黄土……你能不敬它？”与传统、保守逻辑的代言，而且间或闪现着尚未远去的、令人仰视、敬畏的“人民”的身影；翠巧的位置：女性的位置，被压迫者的位置，也是隐喻性的“五四之子/之女”的位置：因压迫、压抑与剥夺的甚至而无保留地欢迎并拥抱任何变革的可能与并非承诺的愿景；憨憨的位置：与翠巧所分享的、文化象征意义上的子一代的位置，当然也是独具五四修辞意义上“青年”的位置，预期与设定中的反叛与变革的位置；有趣的是，憨憨也因此占据了现代、革命进程中的“新人”/个人的位置，因此他在影片叙述中的突出特征便是较之翠巧、在父子秩序间的相对

重要的地位及无语或曰失语的状态。因此，是他在影片的最后一幕中逆狂热的人流而奔，迎向顾青，却最终面对着一片空明而开敞的地平线。对于笔者，影片中多重意义主体的设定、电影制作者对不同的意义主体的认同与分享，其本身不仅是彼时仍鲜活的社会主义或曰毛时代的历史记忆的显影，是经历过上山下乡运动的洗礼，对土地、乡村、农民或人民的特定的情感结构的呈现，而且是经历 20 世纪、尤其是社会主义历史的一代，面对中国的历史与现实情境或曰困境的一份道德自律与诚实。如果说相对于顾青、翠巧爹与翠巧，导演或曰制作者在憨憨形象上投射了更多自我想象或主体自觉，因此，憨憨的无语或失语，于 80 年代初，想象并呈现“中国”的现实与文化困境。一如七八十年代之交，在第四代、第五代的导演书写中，一个始终游走着的、或无语或失语或谵妄的疯人或痴人，成了其空间呈现中必须的点缀性标识。那是至为突出的、关于历史潜意识的黑暗载体，同时自觉不自觉的、新的中国情境间的知识分子/艺术家的自指。但一如笔者已然谈过的，当剧情中占据不同的意义主体与人物在第五代的早期创作中无法或拒绝/遭拒绝为导演叙事、观看的主体之时，当人物始终只能处于被凝视的客体位置之时，第五代早期电影中、语言层面上至为重要的主体性呈现与最为有力的主体表述事实上是“赤膊上阵”的电影摄影机。正是因无法或拒绝镜头缝合、因刻意的非常规构图所曝露的机位、构图，尤其是丰富的长镜头/运动，凸显了摄影机的存在；是摄影机取代了取代了情节与人物心理剧情充当了时间——遭空间压抑、吞没、又奔突欲出、冲撞并尝试撕裂这封闭、窒息空间的力量。

或许赘言的是，在此，自主的摄影机毫无疑问事实上成了或者直呼为摄影机的执掌者；联系着彼时的文化语境，这一主体位置的占据者，即法国电影作者论所形构并命名的作者/导演。

贾樟柯不仅拒绝了情节剧的可能，而且拒绝了三峡库区生存可能存在的、丰富的戏剧性，相反选择了库区、同时也是底层的中国的日常生活作为切点。影片真正触动人的并非倒计时现实使得这个寻亲的故事盈溢着某种绝望——仿佛他们不能在此找到对方，将永远淹没在深水中的世界会抹去他们最后的线索；对于这一无可逃脱的结局，主人公、至少是韩三明来得已然太迟：他珍藏的、那张写烟盒上的地址早已成了水库中央的一片依稀可辨的草皮，不久那草皮也将消失在深水之下。怅惘、留恋的，或许只是贾樟柯，是他，似乎想在这空前的“淹没”中，挽留些什么，珍藏起一些图片、捡拾起某些脆弱地联系着个人与社会、历史与现实、文化与物质的存在。或许正是因此，电影有着小说式的章节：烟、酒、茶、糖。其标题所指，是中国式日常生活中的小奢侈和传统礼品，曾经是维系中国人情社会的媒介和润滑剂。然而，在《三峡好人》的每个章节中，这些小小的触媒几乎从未成功地达成沟通、交际、传递或维系情感的作用。的确，第一章中，客栈老人接受了韩三明敬上的香烟，但不久，他的客栈将成为又一处废墟，老人将在某个中转站或某个移民点守着他小客栈的招牌孤独地终老；索要香烟、并且和韩三明一起饮酒的“小马哥”，是一个可爱而可笑地浸淫在港片（《英雄本色》或《上海滩》或“时装枪战片”中的周润发形象）幻象中的年轻人，他所声称的“做我兄弟，我罩你”

的承诺，当然没有任何形式的价值和意义，这一点，人们早已心明肚知——客栈老板的议论：“这孩子，没得名堂嘛”。而韩三明将以烟将替代香烛，逐一点燃，供在那暴死的孩子的尸身前。第二章“酒”刚好在敬酒被拒的时刻开启。第一章的结尾，三明从包里掏出两瓶家乡酒敬给前妻的哥哥麻老大，称他为“哥”，得到的回答是：“我不是你哥哥，我不要你的酒。”镜头定格在双手固执而尴尬地举着酒瓶的韩三明与麻老大的双人中景之上，画面渐隐。的确，酒联系起三明/“小马哥”、三明/拆房工地上的人们，并将后者带往结局的远行，但意味深长的是，酒桌上，当三明提示了黑煤窑的危险：“早上下去，不知道晚上上不上得来”之后，便只有沉默中的继续豪饮：男性的悲慨？兄弟情？或只是对命运的无奈或认可？烟和酒连接起的，不再是人情社会，但或许是一份新的、朦胧的阶级表述和认同，至少承受（也许还不是分担）相近命运的人们之间的相濡以沫。第三章：茶，引入了这部复线叙事的影片中的女主人公：前来三峡库区寻夫的沈红。有别于韩三明，沈红的段落是以一组被弃的工厂空间的特写镜头开始的。在提示着主人公身份与他们寻找对象的不同——乡、城的同时，给出一组不同的生命节奏的对照：在韩三明那里，是一种更为悠长的节拍，连结着乡村、传统、亲情或信义，因此，那是 16 年的隔绝之后的寻访；在沈红这里，则是城市的脉动，流动、疏离、无所依凭，因此两年间隔绝已是怪诞，两年的守候已是天文数字。有趣的细节是，当破产工厂的工作人员无法打开锈死的储物柜的挂锁，沈红自若地拾起一把榔头，动作明快地一锤砸开了锁头。茶，中国人的饮料，也是最一

般的待客之道。但这里的茶，是沈红在丈夫郭斌抛弃的储物柜里的发现。此后的场景中，寂寞地，沈红拆开了茶包，为自己倒入太多的茶叶，镜头在这里切换，我们没有看到她为自己注入沸水，没有看到她是否饮下了这杯苦茶。但在情节的发展中，我们知道，这个时刻，她已然决断。

与此章节标题：“茶”相关的是，在沈红主导的段落中，她连续的、具有标识性的动作是从瓶装水瓶里喝水；我们看到她每每收起空瓶，每到一处便留意蓄水。这个动作和小道具，或许颇具意味地指向“渴”：情感的、身体的/性的。然而，她悉心地保留着的水瓶，却不是一只值得保留的水杯，而是一个即用即抛的一次性消费品。这间或成为沈红的婚姻和爱情的隐喻，一个变动不居的现代世界、当下中国的写照。一切都无情地遭到抛弃，你尝试保留的或许是原本不具有长久生命的造物。也正是在沈红的、“茶”的章节中，在沈红的中景镜头里，她背后，一个怪诞、丑陋的建筑物，如飞碟般地蓦然点火升空而去（事实上，在沈红登场：下船踏上奉节的中景画面里，一只飞碟掠过后景中的天际；平行的场景中，韩三明也目击飞碟掠过的场景）。周围的一切漠然而静寂。在库区这片古老的土地上的一切都荡为废墟之时，的确没有人会注意到一栋建筑的存在或消失——因为这已是此间生活的常态。（此间，一个有趣的、或许“无意识”的性别差异表述是，影片中两个最重要的荒诞影像：飞碟和踩一线钢缆过长江分别对应着沈红和三明，但飞碟腾空而去的影像发生在沈红背后，她对其一无所知、一无所感，这或许意味着身陷于婚姻危机之中的沈红，并未意识、

反省到她的婚姻毁灭只是一幅分崩离析中的巨画的一个微末的碎片，尽管影片中的沈红形象是一个受过较好教育的小资产阶级女性；而踩钢缆过长江的影像则正面呈现在韩三明的视域之中——尽管他就在这幅画面的前景之中，那一影像间或表明，韩三明对自己的社会地位与社会宿命的了然于心。虽不曾如“小马哥”那样介入黑社会，但一个底层劳动者在今日中国与世界上的生存状态，亦是刀口舔血或命若草芥。那并非悲哀，而更近乎于一份坦荡。在此，阶级与性别的“正确”表述再次呈现为悖论。）

而后是电影的最后章节：糖，一个匮乏年代的奢侈品，富裕时代的多余物；糖，有几分过时地指向甜蜜，指向某种私密性的关系。然而，章节伊始，便是“小马哥”和“众兄弟”一起发出去“摆平”某些麻烦——应该是黑社会性的械斗。他递给韩三明一块“大白兔”——昔日上海的名牌奶糖，相约回来一起饮酒；他分发大白兔给同行者，以港片式的派头宣称：“斌哥不会亏待大家的。”——这份厚待便是“小马哥”被弃尸在瓦砾堆中。当韩三明在餐馆订下酒菜，等候过时不至的“小马哥”之时，镜头平移开去，显露出邻桌的客人——影片里再一处荒诞现实影像：四个行头、油彩俱在的京剧花脸，围坐桌前，却既不吃喝、亦无交流的只管埋头在各自手中的电子游戏机上。又一个后现代式的嵌入，一处荒诞而现实的陈述：前现代与后现代相遇在这处空间之中，犹如“小马哥”沉浸于吴宇森时装枪战片的潇洒想象之中，却置身在原始无产阶级大军之列，他与韩三明之间的情分不可能是义薄云天、同生共死的传奇，只能是一脉小人物间的相濡以沫；此，

是韩三明薄奠、薄葬了这甚至没有真姓名的孩子。最终，糖所原本包含的那份暖意与私密呈现在韩三明与前妻之间。在某处半颓塌的建筑之上，前妻麻幺妹递给韩三明一块“大白兔”，后者剥去糖纸、咬了一口，将剩下的递给妻子。一点点温情和暖意，一对隔绝了16年后希望复合的夫妻，但他们中间隔着3万元巨款的天堑、以及韩三明决意再下黑煤窑可能包含的不测……；于是这稀薄的甜，夹杂着太多的苦涩。一如贾樟柯让江轮上一个唱着流行爱情歌曲的孩子分别出现在韩三明和沈红身边，他们间或若有所感，但终究无关切身；在这巨大而残酷的现实面前，爱情，不仅奢侈，而且几近神话。

当烟、酒、茶、糖除了在底层与边缘不再具有人情、触媒或沟通的意义之时，贾樟柯事实上持续展现了另一个、剔除了人情、甚至人自身的、唯一一个触媒：钱。在此，钱，尚且不是金融经济意义上的数字，还具有某种物质形态：纸币。因为对于中国社会的底层而言，他们原本“掉出了”金融资本帝国的版图。钱/纸币事实上贯穿了整部影片。韩三明上岸伊始便被强行拖入一个原本应是马戏班的大棚：台上的魔术师手执一叠白纸念出了富于“时代信息”的口号：“要想水上漂，就得靠美钞”，开始依次将其变成为欧元和人民币，而后开始口称“知识产权”、索要、或曰强抢“学费”。这以后，相当有趣的是，当地的拆房工人问及韩三明前来的船上是否看到了著名的三峡景观：夔门，面对韩三明的茫然，他们出示了一张人民币，展示其上的夔门风景，作为回报，韩也展示了另一种面值的人民币，上面有他自己家乡的著名景观：黄河壶口瀑布。其后，我们看到韩手持那张印有

夔门的货币，对照自己眼前壮阔且烟波飘渺的夔门景观。意味深长而富于反讽的是，当三峡库区即将淹没古往今来为人所感念、歌咏的三峡景观之时，无数游客赶往三峡做最后的观览，而前来寻亲的韩三明却一路行来，浑然不觉——不同阶层（或阶级）的诉求在这个小小的细节中悄然泄露；也是在小细节中，钱甚至成了乡情、记忆的替代载体。分手在即，韩三明回答拆房同伴勿相忘的嘱托是，看到钱币上的夔门就会想起大家。但他们并未分手，相反一同前往韩三明的家乡山西挖煤，动力便是那极可能以生命为代价的相对高的收入。这便是驱动着中国 2 亿 4 千万以上的农民工流动的力量：工作机会，最好有相对高的收入，尽管可能有着太过高昂的代价（事实上，贾樟柯在他的前一部影片《世界》中呈现了生命的“价格”）。而那个隐身的、似乎在库区具有超级权力的“厦门女人”，其真正的权力无疑来自金钱，或者说暗箱中的权钱交易。不露声色地，贾樟柯书写了金钱面前的感情：在金钱面前，沈红与郭斌的感情与婚约轻薄如纸；而韩三明素朴的合家团圆的愿望则必须以他并不拥有的金钱来赎买（其背后残酷的——其性别表述可以质询——悲剧是：麻幺妹原本是韩从人贩子手中买到的妻子；前者显然无法接受这份买卖婚姻，因此接受警察对拐卖妇女的解救，但解救与自我抉择的结果却只能是为了自己、也许是女儿的生存而再次被哥哥出卖）；事实上，他前来探望的真正对象：女儿，早已为了同样的动力前往深圳打工。因此，在《三峡好人》中，这千里寻亲的故事并非某种充满戏剧张力时刻的爆发，而是在现实、金钱面前，感情之戏剧的耗竭。

最后，或许也是《三峡好人》更为耐人寻味的一点，便是前面一再提及的、贾樟柯在这部电影中的后现代设计或曰“嵌入”：蓦然升空的飞碟、韩三明的视域中踏钢缆穿越长江天堑的人影。当平实、舒缓的记录风格凸显了现实强烈的荒诞意味，极度荒诞的影像反而成为现实和谐的组成。从某种意义上说，摄影机“假托”韩三明视点所记录的场景，常比“嵌入”的后现代元素更富荒诞意味：一声招呼便相继出现在半坍塌的阳台上中年卖身女人，她们做出的“娇媚”态——如同有意对青楼风情的戏仿；摆放在无人的碎石堆上的红白条纹的编织袋，一端露出“小马哥”的头，他显然遭到殴打，而后被恶意捆绑装入袋子；被弃的工厂里，疲惫的昔日工会主席应对着愤怒声讨的工人，他头上、画面上方则是遗迹般地并排悬挂的马恩列斯毛的画像，如同一份参照或尖刻的反讽；酒馆中埋头电子游戏的戏曲花脸们……然而，如果对照着关于三峡库区的诸多独立（“地下”）纪录片（尤其是其中赢得国际影响的作品，诸如《淹没》、《秉爱》），那么一个有趣的观察或许不仅限于贾樟柯及《三峡好人》：对于当下中国、对于广阔的“第三世界”，其现实仍首先是资本主义化或曰原始资本主义的现实，因此是钱取代了烟、酒、茶、糖所连接、维系和润滑的现实；但是，在全球化时代的今日，一位第三世界的艺术家，亦不再可能如多年前詹明信所说的那样，“如舍伍德·安德森（Sherwood Anderson）那样写作”，或曰运用现实主义的、透明的形式写作。尽管中国、第三世界的底层社会所经历的仍是“舍伍德·安德森式的”、甚至是查尔斯·狄更斯（Charles John Huffam Dickens）式的现实，但是这种现

实不仅不再能为已高度商业程式化、惯例化了“现实主义”形式所负载，而且所谓现实主义形式/“舍伍德·安德森式的”已为今日（欧洲）艺术昭告为“非法”；后现代主义的书写形态由是成了唯一可写的形式。如果不甚准确地引用 Michael Hardt & Antonio Negri 在《帝国》（*Empire*）一书中的表述：全球化时代的基本特征之一，正是第二世界的消失、至少是萎缩，与第一、第三世界的无处不在；那么，有趣的、或悲哀的是，对于这一全球现实，我们所可能拥有的、却只有第一或第二（？）世界的书写方式与规范。

另一个相关的例证：独立纪录片女导演冯艳关于三峡建坝的作品及其经验，间或揭示了同一困境的别个侧面。冯艳1988年赴日留学研读环境经济学，1992年偶然在日本山形纪录片电影节上遭遇纪录片大师小川绅介的作品，转而成了纪录电影人的故事，多少已成了中国纪录片圈内的美谈。而冯艳的蒙师与榜样——小川绅介蔚为壮观的纪录片序列，不仅是对60年代后期规模浩大、旷日持久的日本三里冢农民对抗成田国际机场建设的运动的纪录，而且以11年之久的介入与纪录事实上成了这场运动中有机而华彩的段落。于是，1994年，三峡工程伊始，冯艳便携带摄影机动身前往库区，希望纪录这一历史性的工程与事件（间或希望如小川绅介般地介入到这一过程之中？）。然而，为她始料不及、间或略感错愕的是，她所见到的，是库区民众“盼建坝”。三峡水库动工兴建的消息，令他们奔走相告，欢乐雀跃。根据冯艳的描述，其主要原因，是在于三峡建坝，令“天上来”的落差巨大的长江水转化为能源与动力，确乎是20世纪百年中国的“现代梦”

的核心一景；因此，几乎百年来，预期或想象中的三峡库区，几乎没有任何经济建设和投入。于是，这一地区的民众，一边被困在艰难而无从改善的自然与物质生存状态之中，另一边则将自己的生活的梦想，寄予在一旦水库兴建，他们将分享巨大的现代化成就的承诺之中。于笔者看来，这的确是一幕晚发现代化国家的荒诞情境：巨型的国家建设规划与行为可以在百年光阴中令某块土地成为弃子与飞地；甚至对于在土地上跟运动农民，那世代生存的土地，亦成了暂且栖身的临建。当这斥资巨大、规模惊人的工程，因种种原因而不断延宕却从未放弃之时，这块土地上的人们，便世代生活在某种“等待戈多”的状态之中。因此，对他们说来，三峡工程的开启，如果不是喜从天降，至少也是几代人的等待终了。这也无疑是现代中国在十九世纪末与西方帝国悲剧性的撞击之后，重建或自我改造的现代中国文化的建构之一：对现代化的无限期盼，对历史进步的信仰，对变革、变化的渴望。在西化、现代化的蓝图中，农村、农民、农业文明及文化，几乎如注定消失（也是消灭）的历史遗迹，不仅没有任何正面的价值和意义，而且也不可能获得任何文化的结构性位置。在冯艳的例子中，尽管与其初衷相反，她仍然留下来，以数名三峡库区的女性为线索，开始纪录这一“工程”与剧变。其中，包括了仅有的例外：农村妇女张秉爱。只有她，饱含着对家乡和土地的热爱，拒绝搬迁，反对建坝；并倔强顽强地抗争。冯艳的跟踪纪录的时间，甚至超过了小川绅介的团队，其纪录素材量之大可想而知。但颇为有趣的是，21世纪之初，当她终于开始动手剪辑自己的作品时，唯一完成、并为她赢得了国际声誉的

作品，却只是其中例外的故事：《秉爱》。与笔者，此间耐人寻味之初在于，一边是全球资本主义的逻辑浩浩荡荡、摧毁一切；一边则是抵抗的文化不仅微弱、遭遮没、被否决，而且只能参照其敌手，选取预期相对的立场，而不能形成其自身的、建构性的别样逻辑；因此无法形成自己的动员、分享与组织结构。当年，小川绅介的丰碑，不仅形成于是战后日本错综的历史脉络之中，而且无疑是全球六十年代的革命与反抗互为表里。然而，当60年代远去、当后冷战莅临，当社会苦难与苦难中的人们被剥夺了道德正义与未来愿景，除却参照、援引小川绅介或广义的六十年代所创造的范本和惯例，我们甚至无法为社会苦难、现代化进程的掠夺——这普通的、司空见惯的全球事实获取其叙述逻辑与叙述意义。

如果我们自《秉爱》再度旁引开去，联系到三峡工程的纪录片《淹没》的导演李一凡及其作品序列，我们或许可以触及到更为丰富的中国社会、文化的症候。因《淹没》而开始其影像生涯的李一凡，其后摄制了纪录片《乡村档案》；自奉节县老城水库移民的搬迁场景转移到乡村基督教会与基层选举的微妙互动之中。2008年8月，在北京798伊比利亚当代艺术中心，曰《微观叙事：张小涛+李一凡的社会图像》的双个展上，李一凡推出了他的第一个装置艺术：《法律档案馆》。钢骨结构的甬道将人们引向展厅，钢网将展厅主部罩在一个巨大的铁笼之中。铁笼四周，密密地堆放着无数个老式档案袋：那是著名的劳工律师周立太在深圳、重庆为伤残民工办案所累计的档案文件；高低悬挂在铁笼中的电视机里循环播放着对周立太的当事人、因工伤残得不

到赔偿的民工的访谈。开幕日，数十个民工着黑裤，裸着上身，头戴黑色面罩（开了三个洞的黑布袋）一排排地蹲在展厅正面一侧（这一场景的摆拍作品，意味深长地名为《施虐与受虐》）。当他们离去后，只留下他们的鞋子，仍怪诞、略呈狰狞地排排摆放在那里。他们的“造型形象”清晰地指向汉语所谓的“劫匪”、“毛贼”，但无论是观者、媒体还是艺术评论人，都即刻称之为“恐怖分子”。展厅一隅，铁笼之外，两个民工模样的人不停地将档案袋中的文件投入碎纸机；碎片再度造纸，完成的纸张，出现碎纸机一侧的书案上。那里，工伤截肢的民工以毛笔抄写着一份文稿，那文稿是卢梭的《社会契约论》。他们抄写完成的纸页，便装框悬挂在进入甬道两侧的墙壁上。展览的介绍词称，这是一幕“微观叙事”，是李一凡的社会“病理学研究”。即使暂时搁置李一凡的《法律档案馆》与主展厅中当代艺术家张小涛的《迷雾》所必然呈现的互文关系，李一凡的装置作品本身以足够震撼且耐人寻味。除却密密匝匝不沉开去的档案袋自身所造成的视觉陈述，现场戴黑头套的民工形象及其李一凡摄影作品的命名，以构成清晰的表述及反思：剥夺、暴力、苦难，是如何无可回避地酝酿着暴力与走投无路者的铤而走险；这里的“施虐与受虐”，显然不再是心理学与精神分析学意义上“和谐”搭配与概念，而成为压迫与反抗（或反抗与压迫？）的委婉表述。然而，正是那个毫不犹豫的、“恐怖分子”的称谓与指认，间或不期然地将一个中国个案引申向后9.11美国的创造、主导的全球反恐意识形态，事实上形成了某种反思和诘问：究竟是怎样的原因和过程造就了恐怖主义袭击或行动这个恶疾？骇人听

闻的恐怖主义暴行背后是否是极端暴力的历史与压迫？在恐怖主义的报复行动之外，被压迫、被剥夺者是否有别样选择？然而，将视野移转到整个展览现场：右侧一隅、铁笼之外的碎纸机、再生纸及其民工抄写《社会契约论》的行为和成果，又与主场、铁笼内“风景”形成怎样的关联、对话？李一凡自陈：“我不想错愕、焦虑，也不想简单的解构社会，我希望建构一种新的对底层社会的认知和对当今社会的检讨方法。”那么，卢梭的《社会契约论》的在场，究竟是一种症候？还是一份解决？如果那不是“新的”、“认知”与“检讨”底层和当今社会的“方法”，那么。这种方法，或寻找这种方法的可能究竟在这现场/文本的哪些元素或哪些部分之中？联系着贾樟柯之为电影作者，《三峡好人》之为“艺术电影”作品，我们或许可以引申的是，后现代的《三峡好人》同时仍颗被认作、或读作“民族寓言”；而“施虐与受虐”的现场出演、恐怖分子的造型或命名、卢梭与《社会契约论》的加盟，令此处的“微观叙事”，具有十足的“宏观”或曰宏大叙事的意味。然而，当贾樟柯将他的作品名之为“静物”，捕捉并纪录了一系列光阴的形象，他触摸了时间，又封冻了时间（突出的影像，便是王东明/王宏伟饰桌边那一字悬挂的各式手表——一个时间的空间形象）。尽管在影片中，这些被封冻以深情凝望的“风景”，正为现代飓风所迅速摧毁并卷去。但“静物”的取意与命名，令贾樟柯避开了对进程、对过去与未来的呈现与陈述。但或许是由于装置艺术的媒介规定，或是出自李一凡之为艺术家的个人选择，《法律档案馆》是一处朝向未来打开的现在时，于是装置展中铁笼“外部”的因素便无

疑是一份暗示中的解决方案：那是粉碎重建？还是确立社会契约？如果是前者，那是否意味着“革命”？如果是后者，那么便是寄希望于“进步”与“法治”。但对于后者——这一中国知识界的主导共识说来，其认识与言说的基础，正是后冷战胜利者的逻辑：资本主义优于、高于社会主义；作为（后）社会主义国家的中国，全面资本主义化，尤其是政治民主化、社会法制化，便成为有效解决、乃至必由之路。其盲点在于，世纪之交的中国问题、尤其农民工问题，固然联系着社会主义的历史债务（城乡二元制的户籍制度），但显而易见，它已然是资本主义全球化过程中的问题。因此，推进或强化资本主义化进程，不仅多少是以矛医矛伤；而且是以资本主义文化的旧方，医全球化时代的新病；况且这旧方正是新病之病因之一。将此情此景再度联系着三峡工程——一个进步与倒退、建设与破坏的奇特例证，联系着《三峡好人》或《淹没》，这里显影的就不仅是艺术家和艺术表达的困境，而且是全球化时代的中国或世界的困境。

《三峡好人》为贾樟柯在威尼斯国际电影节（**Venice Film Festival**）上摘取“金狮”（**Golden Lion**），进一步确认了他之为“电影作者”的国际声望与地位。但这却不能改变批判与抵抗的文化在全球时代的边缘状态；也未能回答、遑论解决文化是否仍能提供另类出路的急迫议题。