

中国电影艺术研究中心
电影文化研究部专版

《乘船而去》的中国空间与死亡时间

■文/王霞

子成为了陕北这片大地的象征物。从随口一叫的羊皮袄大哥，到干哥，再到哥，到娘家人。直到羊皮袄大哥死的时候的剃头人，两人之间的情感变化也是路冬梅与这片土地情感递进的展开。冬日的暖阳，斑驳的树影，安静得能听到鸡鸣狗吠的村庄，生病的人，在窑洞内和硷畔上念念有词的阴阳，骑着自行车崖上坡下送信的邮差，勤劳的有情有义的陕北婆姨，想着自己认的干妹子可能在受饿，于是急急忙忙便要到县城里去送羊肉包子的陕北汉子，这就是这个大地的象征物的日常时空。他有淳朴善良的底色，有言出必行的伟岸，也有落后愚昧且不自知的劣根性。

与羊皮袄大哥所代表的陕北大地在地性的部分品质不同，同样是外来者的李保国是路冬梅内心理想的视觉化。路冬梅以红围巾为礼物，表达对心中模范的一种敬仰。戴着红围巾的李保国在某次下乡途中从山下跌落下来成了残疾，他娶了马家沟的社员马红梅为妻。路冬梅站在李保国革命婚礼的屋外，在陕北深沉的夜色中看向辽阔的天空，与这片土地相连接的极不稳定的外在力量已经中断，一种从心而生的自主选择开始觉醒。此后，走在陕北大地纵横交错的沟壑之间的，就只有路冬梅了。

二

如果说，在《陕北往事》中，陕北复杂文化中的理性一脉以山川、沟壑、土原、乡道及羊皮袄大哥为视觉化的象征物的话，那么其情感一脉则由这条汤汤大河及与这条河紧密相关的护士高胜利为视觉化的象征物，让路冬梅在事业求索的部分以外，找到更深的与这片土地的情感依恋。

冬日的黄河，晨曦初现，河坪寂冷，高胜利于冰封的河岸凿冰取水，于霞光破晓之时，赶着拉水的驴车，与因为冰封而流动的愈发缓慢的河水同向而行，在浅滩处拐弯，在山崖上投下影子，留下清脆的铃声。还是黄河边，冬日午后太阳最暖和的时候，高胜利奋力地凿下冰块，把冰块放进早已经备好柴火的铁盘里烧成热水，旁边放上梳子和香皂，用洗好的被单围成帷幔，做好这一切，他鼓起勇气找到路冬梅，带她从山崖的缓坡走下河坪，好像是一种缘分，一只白色的灵狐也出现在河坪上，注视着路冬梅走向河坪，走进帷幔，走进黄河的怀抱里。

路冬梅与男护士高胜利的结合没有轰轰烈烈的戏剧性，一封从北京来的信在镜头里一闪而过，需要特别的停顿和放大才能隐约看出被创作者刻意隐藏起来的路冬梅所遇到的家庭变故。路冬梅看上了高胜利的老实和平凡，也看上了这种老实和平凡背后的善良与高贵，她曾经是外来者，但却没有外来者那种惯常的启蒙姿态和救世主身份，马阴阳与路冬梅，两者的生命认知和生命哲学，可以并序互哺，并不一定要互相取代，更不需要较量。高胜利与路冬梅，两者的情感认知和生活哲学，并不一定要争个你高我低，同样可以并序互哺，平等交融。

三

《陕北往事》，陕北的季节，大地、山峦、河流，树木的姿态，窑洞等自然之物，其诗意与艺术化的程序呈现出“自然化人”的特点，而其中的人，尤其是陕北理性一脉与感性一脉的两个人物代表，羊皮袄大哥与男护士高胜利，一个与大地等自然之物结合，一个与河流的自然之物结合，呈现出“人化自然”的特点。《陕北往事》所要讲述的，并非是一个惯常的英雄故事。而是一个生命怎样与一片土地相遇并且成为这片土地的儿女的故事。这样的故事，不仅仅是从北京来到佳县并扎根在佳县土地的路生梅的故事，也是出生于美国的，在中国奉献一生的马海德的故事，是从河南林州到东山山植树造林的谷文昌的故事，是从黑龙江来到丽江扎根华坪的张桂梅老师的故事，也是每一个从来的故乡出走，在一片新的土地上寻找并成为自己的普通人的故事。在这个意义上，路冬梅，并非路生梅，她是你、我，和他/她。

（作者单位：马聪敏，陕西师范大学新闻与传播学院；白海瑞，陕西师范大学文学院）

来自江南水乡的处女作电影《乘船而去》，以细腻沉着、真诚内敛的影像表达赢得了一众好评，然而今年公映时仅仅收获了不到160万元的票房，口碑发酵远不及被院线市场吞没的速度，非常令人遗憾。和前几年出现的《郊区的鸟》《春江水暖》等来自杭州地区的电影一样，《乘船而去》也是一部以浓郁的地域化书写来表现时代与个体流动、家庭与乡土记忆的作品。影片拍摄于导演陈小雨的家乡湖州德清县，他将20多年来积累的生命体验全部放置于这部以外婆、母亲以及自己为原型的电影中，将奶奶生活过的老房子为核心叙事场景，将村坊水塘的家乡随处可见的船舶为核心意象，试图以影像的方式纪录中国乡土民间尚存的对待“死亡如还乡”的超然态度，试图为城市化进程中不可避免的现代人焦虑提供一场自我释放与疗救，就像导演在外婆那里获得过的积极力量一样。

阿彼察邦的记忆影像往往为丛林家乡与现代性都市之间建立一种断裂与映照的空间关系。《乘船而去》同样引入家乡记忆探讨现代性主题，却并不强调两个异质空间的差异。影片讲述留守乡下旧房子的老阿太周瑾查出脑癌，沪漂落地的长女阿真与北漂无定的小儿子阿清纷纷来到母亲身边，陪伴她最后一段时光。影片以相似的景深构图以及“船”这一视觉表征，来强调乡土与城市两个空间之间流动性与对话性；以分立的声画关系输出不同类型的人物语言，来强调空间体验在指向记忆伤痛时的一致性；以死亡叙事凝结与释放关于乡土的离与返的两个动作方向，来揭示空间的流动与对话是建立在生命往复的时间概念上的。《乘船而去》虽然是一部处女作长片，但因导演坚定地秉持以个体生命感受为起点的创作理念，让该片的时空形态呈现出一种浑然天成又内涵丰富的独特气质。

天井院与船的中国空间 (Chinaspace)

影片中，还乡的核心意象首先集

中在江浙人家的天井院里。因为拍片需要，这座已经弃用为民工宿舍的老宅为影片美术组大力翻修返回。作为南方乡村中尚还残存的普通人朴素的天井院，仍保留这种中国空间 (Chinaspace) 的独特语言。它以天井、厅堂为核心，既多窗多门、四下通透，又在一围一合间凝聚家族信念，维系家人亲情的家空间，在影片中担当了核心叙事场景，并因此决定了影片在构图与运镜上的与众不同。影片中出现大量透视效果的框架结构，不管是在外婆的家乡老屋、阿真的上海培训机构，还是阿涛的片场。特别是几个非常有特点的长镜头中，有固定机位的——如外婆找钞票的戏，还有手持“死亡如还乡”的超然态度，试图为城市化进程中不可避免的现代人焦虑提供一场自我释放与疗救，就像导演在外婆那里获得过的积极力量一样。

如果说各种形式的水在《郊区的鸟》中的载沉载浮被编织成一套符号，将南方中国的人与城市、过去、当下与未来连成动态关系。那么各种形态的船在《乘船而去》形成又一套关于离散者“渡人”与“自渡”的空间意向，标注着他们一场场“居家，出门，又回家”的生命历程。老母风光一时的嫁船是她“吃尽了苦头”找到家的见证。念清从回乡后悄悄做的一个模型船，到片尾安居老宅重拾木手工艺术大造木船，是他于回乡中重拾的人生方向。阿真在往返上海与老家的筋疲力尽中舍弃了在上海打拼时健身用的划船机（或许还包括她的上海房子），何尝不是一段人生的告一段落以及一种价值观的流变。始终没有回乡见外婆的阿涛蹲在绿幕前的道具船上一次次遥望千里之外的水乡，在梦境与幻觉中与深爱他的外婆对话，是他在执意践行外婆带给他的“寻梦就是寻家”的信念。船的意象固然来自水系发达的故乡塘村，

是祖辈们物理的与精神的“家”——如片头逝去的船家，所以它才是一代代走出家门的人锚向家乡的文化记忆载体。即便现代性的更迭之力与消费之掌，降临为离家者精神上的废墟——如醉酒的阿清徜徉在一片片被推到的老屋间体验的那样，那么水中静默的沉船至少还指向江浙人家的精神最后的安放处。

创伤与死亡的时间潮汐

《乘船而去》中的人物语言并不多。不管是上海还是乡下，都出现大量的空境，包括表现母亲突然病发也是以电话一方的沉默和一个屋内的空境完成的。再加上人物在大景别里入镜出镜间制造的空间留白，使得人物很多时候都各自埋于日常的静默空间中。影片试图以此来处理不同的离散者的内心世界。同时，影片中相对长的对白、念白、道白与独立往往被剪辑成分立的声画关系，如阿灿与舅舅阿清关于“癌细胞与选择生活”的对白，母亲交代后事时阿清分神默念藏于父母婚照镜框后的一封信，江苏来的娘舅在一家人陪母亲游玩的摇船上碎碎念他们的过往，片尾外孙阿涛梦回家乡时复述外婆关于“找家”的观点等等——每一段人物语言无不指向被日常掩埋在记忆深处的家庭创伤，如此导致人物身处的所有现时空间被碎片化为一种既无法承载记忆又需得包容记忆的空间。对创伤的时间体验，犹如阿灿对于癌细胞的表述：一个坏掉的不愿意死去的细胞，在暗处反向生长、分裂，不知不觉间占据好器官的生存，在几百亿个神经元相互连接的大脑中吞噬人的生机。

影片中每个人内心深处的具体创伤虽各不相同，却都指向了“离乡”二字，而供奉上方挂着的匾额“自强不息”是对它的现代性注解。亡父生前寄予厚望的长兄少年夭亡，长姐阿真

自觉担起了继承父志离乡发展光耀门楣同时照拂家人的重任，哪怕她所有的永不放弃都是如此筋疲力尽，都是以放弃自我为代价的。阿清的隐痛，不在于父亲当年不同意他继承衣钵留在家乡做木工，而在于父母姐姐有没有爱过他，他的出生是否只为了补位家里丧子的空白。外婆早年的童养媳经历固然辛苦，但是更为梦魇的是流散者艰难找到的家因无知与贫穷再次家破人亡地被剥夺。然而一场死亡的降临在时，却让所有的离散者返乡。

影片《别告诉他》(2019)也是讲一家老母因查出癌症，离散各国的家人纷纷返乡，面对死亡的到来。但是它将传统与现代的冲突置换为东方与西方的差异，它因人物动向所带来的主题与《乘船而去》刚好相反。片尾众多故作无恙的离开，表面上是以喜剧的方式解释“隐瞒死讯”是中国文化禁忌中对将死至亲释放的善意，实际上试图揭示中国现代性进程中，因国人对于生命态度的主体性不足而导致的一种文化协商。

《乘船而去》中也包含国际背景和全球视野，但不关注东西文化差异，它就是一场直击死亡的叙事。电影海报上写着：面对死亡，我们才找到生命的归宿。在《乘船而去》中，整个“死亡叙事”被描述为一场归乡。这种归来不仅是物理空间上的，更是精神空间的，不分东西。它所呈现的叙事犹如钱钟书对回家的比喻。钱钟书在他的小说和散文中多次提到“人生不过是居家，出门，又回家”。死亡是生命中“首尾回环”的一部分，是一种“归根复本”，一种要“归根本宅”的冲动。“老母即将离世”，凝结着关于乡的两个方向，离散者重新拾起创伤记忆，返乡者必须面对死亡时间。而影片以水乡之“船”载起了“归家”的意象。归来不仅是重寻“家”的意义，消散创伤的黑洞，归来更是一次对生命回环不息的读解。正如老母的知命从容，让她的死亡之旅浪漫如于茫茫世界终得安顿。而她的外孙秉承对家的寻找，正在开启新的人生。

“我要爱，要生活”——《与艾琳的那个夏天》的独特传达

■文/宋尚恒

鲁莽，而精神世界又极度单纯，往往对做出的决定抱有不计后果的坚持态度。即使是在病情恶化时，她也选择毅然出走，以一种英雄史诗式的方式完成自己的一生。而克拉拉则完全不同，她的外表冰冷，对周围的世界总是以一种冷峻的视角去旁观，她并不在集体中驻留，转而以阅读的世界观照自己的内心，故而她的精神世界极为丰富，心脏中包含着巨大而热烈的情感。创作者正是通过对这两个人物的创设来形成一种镜像关系，进而表达女性交往之间细腻的情感与共同面对疾病威胁与死亡宿命的伟大力量，并从中发出女性集体团结起来，勇敢追求自由的呼唤。

对立与共生：人与人、人与自然关系的思考

影片中导演使用了大段的时间与篇幅去表现女性与自然融合的美感，无论是上岛之前克拉拉在树下读书，还是上岛后两个女孩的衣服与岛上黄褐色岩石所构成的呼应，抑或是影片最后克拉拉与艾琳侧躺在沙滩上沉睡的场景，都表现出作者对传统定义下“女性的自然化”以及“自然的女性化”的一种批判，并提出了反抗这种偏见并重塑其意义的方式——即女性融入自然之中，在自然中找寻自己的生命意义与终极价值。当两个女孩游玩时，导游如此介绍西西里岛上的古建筑：“人造建筑空间与自然空间只是一线之隔”。在西西里岛这片美丽的土地上，男性、女性与自然并非充满距离和对立的，而是形成了和谐而圆融的共生环境，他们彼此接近而热忱，具有同等表达话语与情感的权力，这也传达着创作者对于两性关系与人与自然共生关系的独到的艺术见解和价值理念。

在故事情节的线性展开过程中，一些关于女性力量的微妙表达尤为让人感动。与传统的父权制社会凝视关系不同，在影片中，所有的男性都反被置于被观察者的位置上，而女性角色则是

打量和审视的一方。初来小岛的某天，艾琳与克拉拉一边晒太阳，一边观赏着男孩们在海中游泳嬉戏。当发现自己被男孩注意到时，艾琳自信满满地向克拉拉承诺“他们将会来找我们要香烟了”。对于所谓男性性征与男性魅力，女性角色所展现出来的态度并不是惯常的生殖崇拜，而仅仅只是旁观与解读。

象征着话语权力的DV机也始终出现在女性角色的手中。在街边的餐桌上，克拉拉与艾琳为影像中两位男性的对话场景进行配音，二人本身的对话被做了无声化的处理，观众唯一能听到的只有两个女孩完全出自自己的揣测所进行的配音，进而为两个女孩的讲述创设出的语境所询唤。导演借此表达出女性并不是屈从于男性的第二性者，她们可以发出自己的声音，也应当有对男性进行凝视与解读的权利，以这样巧妙的构思突出女性的话语权力与主体性。

而在少女们之间的对话里，语言的交流往往被日光的对视所取代，少女的心声则通过恰到好处的音乐来表达。言不尽意，对于在情感传达与感知方面更加敏感的女性角色来说更是如此。创作者于是采用这样一种独特而贴切的视听语言，重现着女性内心世界的细腻柔软与交流过程中独特的情感表达形式。更使观众经由银幕形象，望向自身的生活体验，进而再现并完善女性的生命体验，进而再现并完善女性的生命体验，进而再现并完善女性的生命体验。

时间与永恒：以影像方式固化的生命观

作为以患病少女的逃离故事为主题的影片，其底层逻辑便是展现人性对生存的本能渴望与即将到来的死亡宿命之间的基本矛盾。但与传统的类型片不同，导演似乎并不致力于将其定义成一出在必然宿命降临前人们的挣扎与无奈所构成的悲剧，而更多着墨在表

现两个女孩在成长中情感的复杂性，在享受当下与对死亡本能畏惧的矛盾中拷问生命真谛并最终形成完整生命观的过程。

当谈及生命的有限性与许多未竟的理想时，克拉拉讲，“与其说是想着，不如说我是在想象着那些事，特别是我睡不着的那些夜晚里，我躺在黑暗里感觉自己正在消失”。当面对生存的困境时，克拉拉以生命轮回的美好想象安慰自己与艾琳。克拉拉是一个酷爱阅读的理想主义者，她认为“我们每一个人都有自己的无人区，在那里我们没有完全地主宰我们自己”，在那里没有时间的流动，没有生命的消逝，在绝对自固的乌托邦里我们可以超脱一切。艾琳则认为人生没有什么另一世，而“离别是人生的常态”。她将残忍的事实摆在面前，以决绝的姿态面对着既定的事实。

两位主角以两种截然不同的态度直面生命的荒谬本质，的确，人生没有什么另一世，所以要尽全力过好这一世。“我要爱，要生活，要把眼前的一世，当作一百世一样”。在起终点已被划定的生命进程中，将热切的情感投射，本能的欲望宣泄，用DV机记录某些瞬间，以影像来触摸梦寐以求的永恒。正如史铁生所说，“我一定要把我的忠贞、我的热情、我的好奇心、我的爱浪费在这个世界上，把一副空壳留给死亡”。

因而，当影片最后将镜头投向广阔的洋面时，克拉拉在独白中以恬静的态度面对艾琳的死亡。人的确太渺小，“死亡是必然降临的节日，这是不容争辩的事实”。可它同样极伟大，即使是造物主的伟力，也仍有它无法从世上抹去的记忆与痕迹，就好比，与艾琳的那个夏天。

（作者单位：山东师范大学戏剧影视文学系）

2020年，导演曾建标开始了以陕北佳县医院儿科医生路生梅为原型的电影《陕北往事》的创作，2024年9月第十一届丝绸之路国际电影节期间影片首映。同年9月29日，路生梅获得“人民医护工作者”国家荣誉称号。

《陕北往事》(Memory of Lu)的影片最后，有一行至关重要的小字“本片取材于真人真事，部分情节有艺术加工”。“真人真事”，在影片结尾处的纪录片段落已经做出了明确的指向性说明；本片的原型，是陕西省榆林市佳县人民医院原副院长、儿科主任医师，被授予“人民医护工作者”国家荣誉称号的路生梅。而“艺术加工”则意味着，片中的路冬梅与原型路生梅，其人其事，其景其情，经选择、虚构、刻画、雕琢、提炼、抽象等等功夫，经电影的画笔，成为人物、成为角色、成为艺术形象。所以，《陕北往事》并非要讲一位医生如何行医成为好医生并且获得国家荣誉的故事，而是一个时代的个体如何与一片土地相遇，并且成为这片土地的儿女的故事。

冬日暖阳，远山呈着淡影，在宁静广大的河坪之上，一个人影从远处缓缓而来，她从容地走进山峦土地和河流造设的怀抱，好像就是它们的女儿。《陕北往事》，便是在电影的画布之上，围绕这一原型场景，对一片苍茫肃穆和在静默中承接着万物复苏的蛰伏状态的大地，对一条冬日升腾着寒气和宁静却又带着冰凌即开的喜悦的河流，和生活于其上的平凡而又高贵的灵魂与这片大地和这条大河的相遇，所作的庄严的画像。

《陕北往事》并没有着重铺陈从北京大城市来的知识青年路冬梅与陕北风景的相遇，而是以路冬梅与视觉人物化的陕北——羊皮袄大哥的相遇，代替一个从北京来到“最艰苦”的地方的知识青年所有复杂情感。

路冬梅的羊皮袄大哥——石头峪的阴阳先生马平娃，以人物的样