

# 《隐者山河》：在静谧处，聆听生命与艺术的和鸣

■ 文/洪子祐

在这个喧嚣躁动的时代，当我们习惯了快节奏的视听轰炸和碎片化的信息消费，郭旭锋导演用七年时间打磨的纪录电影《隐者山河》以一种逆流而上的方式为我们呈现了著名音乐作曲家陈其钢的精神世界。近两个小时的光影流转，宛如一幅徐徐展开的水墨长卷，记录了一位艺术家如何在万古寂寥中，完成了一场与自我、与天地、与生命、与艺术的对话。

## ► 隐者之心：一部“成为自己”的交响

影片采用音乐叙事中的乐章体结构，将陈其钢的人生切片划分为“归隐、肖像、迁徙、创作、躬耕、如戏”六个乐章。这种叙事结构不仅是向作曲家职业身份的致敬，与影片本身的音乐特性相契合，更是将艺术家的生命厚度具象化为一段起起伏伏的旋律，清晰勾勒出了陈其钢的精神轨迹。作为中国当代最杰出的作曲家之一，也是著名的2008年北京奥运会音乐总监，陈其钢的名字曾经与最盛大的庆典、最辉煌的舞台紧密相连，而如今72岁的他身藏于丽水的躬耕书院，过着“忙世人之所闲，闲世人之所忙”的生活。

这种“退守”的基调在影片开篇便由强烈的视听反差予以确立。镜头拨开云雾，翻过山、渡过河，在充满江南韵味的浙江黄泥岭村，衣着朴素、戴着呼吸器的陈其钢缓缓走到镜头前，管弦乐作品《如戏人生》的澎湃音浪与山林的静谧交叉剪辑，具象化了他从庙堂之高走向山野之远的人生选择。同时，这也仿佛揭示了艺术家的某种宿命：唯有在极端的静谧与孤独之中，才能捕捉到生命最真实的共振。

陈其钢的艺术创作既不刻意取悦西方，也不迎合东方，不投任何人所好，只忠于自己内心真切的感触。这份坚守源于他对中西文化的深刻体悟：青年时期公派留学的经历，让他被迫思考中西文化的不同审美，西方审美推崇结构、理性和克制，而中国审美倚重旋律、情绪、气韵。作为最后一位师从现代音乐大师梅西安的中国作曲家，他的身上承载着东西方文化碰撞与融合的独特印记。他的作品《逝去的时光》中有《梅花三弄》的古韵新声，《二黄》来源于京剧，《悲喜同源》来自古琴曲《阳关三叠》的调子，都是中西碰撞、古今交融下个人情感与文化身份的真诚探索。陈其钢曾在访谈中被问到艺术的标准到底是什么时，他回答“我的标准，就是我的标准，不需要你承认”。他一生不局限于任何一个组织或任何一个机构，“如戏”乐章中记录了2017年陈其钢面对新作《如戏人生》首演排练的不尽人意不惜背负巨大的经济损失与各方压力，悍然取消演出。镜头下的他在讲座中对学生们平静却坚定地说：“艺术是梦想，梦想是不可以打破的。”在人人被时代推着向前、被各种身份与期待所定义的今天，他的“退”恰恰构成了一种“进”的坚守，进入艺术的本真，进入生命的真实。

郭旭锋导演的《隐者山河》是一部在此刻尤为珍贵的影像作品。它以陈其钢的生活记录为切口，切开了现代人精神世界的荒芜一角，并试图注入清泉。在这个喧嚣的时代，我们如何找到自己的声音？在东西方文化交汇中，我们如何保持独立的人格？在外在评价和内心需求之间，我们如何做出选择？这些问题不仅是陈其钢作为艺术家所面对的，也是每一个现代人都需要回答的。影片没有给出答案，但它发出的悠远回响，足以让我们在走出影院后，开始尝试去寻找属于自己的那片“山河”。（作者单位：中国传媒大学）

## ► 山河之貌：一种“如是纪录”的诗性

郭旭锋导演以“如是纪录”的创作理念，为这份坚守找到了最契合的影像表达。所谓“如是纪录”，便是不刻意设计、不强行介入，以最大的耐心与真诚去贴近拍摄对象，相信真实本身就蕴含着传递一切的力量。摄影机始终保持着克制而充满敬意的距离，捕捉着陈其钢最自然的生活状态，他在山间漫步时的沉思，在指导演奏时的专注，在音乐厅欣赏作品时的动容，这些细碎的瞬间没有强烈的戏剧张力，却让观众在静观中逐渐走进人物与环境的深刻联结之中。他给予观众足够的空间去凝视、去聆听、去感受，这种看似“无为”的创作，与陈其钢“道法自然”的人生哲学形成了完美的互文。

影片的诗意很大程度上来自于那些充满灵性的空镜与意象。缭绕的云海、潋滟的湖光、摇曳的树影、高远的天空，这些画面是陈其钢内心图景的外化，是音乐情感的视觉延伸。其中反复出现的“鸟”的意象尤其值得品味，孤鸟或是缓缓掠过天际，或是停驻枝头，呼应了片中陈其钢谈到当下严肃音乐创作和欣赏如“小世界中小鸟的飞翔”，隐喻着高雅艺术在当下的处境与艺术家的生存状态——鸟的飞翔是自由的，它们俯瞰大地，拥有广阔的视野，却也是孤独的。真正的艺术创作，正如这天地间的孤鸟，不需要成群结队，亦不需要喧哗取宠，它们在自己的“小世界”里完成对自由的确认。

影片对生命中沉重部分的表现，同样充满了东方式的含蓄与力量。片中有两次吟诵苏轼诗词的场景，苏轼将人间悲欢离合融入诗词，陈其钢将其融入音乐之中。陈其钢的爱子英年早逝，他在丧子之痛下创作了交响合唱作品《江城子》，通过音乐实现情感重生。当镜头对准女高音“十年生死两茫茫，不思量，自难忘……”时，那种从声腔中爆发出的情感仿佛能将观众引向另一个世界神游，感受陈其钢与丧子幽明永隔的痛。2019年陈其钢被诊断为癌症中期，影片结尾，他吟唱了自己谱写的《水调歌头》，时而高亢时而低沉时而悲戚，嗓音中浸透了对生命的深刻领悟，仿佛将一生的悲欣都揉进了这起伏的声调之中。影片戛然而止于水调歌头的上半阙，用整个下半阙作留白，交由观众去品味与填充。

不过，导演在构建这份纯粹精神的同时，也隐去了部分现实背景，这也构成了作品无法回避的局限性。譬如陈其钢得以心无旁骛创作的物质基础来源于他早年成功的商业实践，而他定居山村的选择也并非纯粹的诗意图息，乃是生活遭受连续重击后的转身与应对。影片对这些背景的回避，强化了陈其钢超然物外的隐者形象，却也弱化了人物的现实复杂性。

## 我们为何需要一个“隐者”的声音

《隐者山河》在全国艺联线上首映后，观众普遍用“让人静下心来”“看见自己”来形容影片的冲击力。当前，倍速观看成为常态、算法主导着大众审美，社会中的人们也普遍感受着一种身份的焦虑与意义的迷失。这部电影之所以能让众多观众在黑暗中流下眼泪，正是因为它以一种温柔而坚定的方式，触碰到了我们内心深处对于宁静、本真和精神家园的共同渴望。

在当下的艺术生态中，功利化的创作倾向愈发明显，不少创作者为了流量，刻意迎合市场与大众，艺术沦为娱乐的附庸，逐渐迷失了创作的本心。而在全球化的浪潮中，部分年轻创作者陷入了对西方艺术范式的盲目崇拜，忽视了本土文化的力量，导致作品缺乏独特的文化身份与精神内核。在影片的后半程，视角从陈其钢个人延伸到了更广阔的群体。影片记录了他在躬耕书院创办音乐工作坊，与年轻学子互动的过程，以及他在国家大剧院发起的青年作曲家计划，这两项事业为年轻创作者提供了宝贵的展示与交流平台。在躬耕书院，他所倡导的是一种士大夫精神的回归，他试图在田野中建立一座精神的“乌托邦”，让年轻的音乐家们在触摸泥土、仰望星空、感受自我的过程中，找回艺术创作的原始冲动和力量。

郭旭锋导演的《隐者山河》是一部在此刻尤为珍贵的影像作品。它以陈其钢的生活记录为切口，切开了现代人精神世界的荒芜一角，并试图注入清泉。在这个喧嚣的时代，我们如何找到自己的声音？在东西方文化交汇中，我们如何保持独立的人格？在外在评价和内心需求之间，我们如何做出选择？这些问题不仅是陈其钢作为艺术家所面对的，也是每一个现代人都需要回答的。影片没有给出答案，但它发出的悠远回响，足以让我们在走出影院后，开始尝试去寻找属于自己的那片“山河”。（作者单位：中国传媒大学）

## 中国电影艺术研究中心 电影文化研究部专版

# 《用武之地》： 怎样把100天装进2小时？

■ 文/周舟

《用武之地》有着申奥一贯的创作特征，视角放得很“平”，在人的“基本面”上讲故事，价值判断简洁清晰、善恶分明，不为了增加影片的深度去刻意追求人性的复杂、暧昧、似是而非。《用武之地》中当地政府军与反政府军之争是一切灾难的肇始，涉及党派、种族、信仰、遗留问题等，有着非常复杂的历史渊源，但只在片尾和片中零星提及，通篇讲述视角始终聚焦于国人立场，阐述了简单明了的反恐主题。

细节处理上，常有反套路反矫情的亮点，齐溪扮演的女主角被反政府军绑架时已身怀六甲，片尾她拖着大肚子“极限逃亡”时，我特别怕她突然临盆（真的在太多影视剧中看到这种桥段），谢天谢地，她是成功脱逃后在医院产房里生产的。从魔窟脱逃时，女主攀着楼梯往上爬，梯子断掉，她重重地摔下来，我以為又会听到那熟悉的对白——“我不行了，你们走吧”“不，我不能扔下你，我们一起走”。没想到，女主坚定地对男主也对自己说：“我可以”。

也不乏触动人心的瞬间。被成功营救后与当地保护他们的村民挥手告别时，肖央扮演的男主仿佛看到已死于骚乱中的老友（郑恺饰）也站在人群中向他挥手，异乡埋骨的心恸，还有从战乱频仍之地回到祥和的国内恍若隔世的唏嘘，无须多言，国人都懂。

自《战狼2》后，驻外华人脱险归国就渐渐演化为一种次类型，与《战狼2》站在营救者的角度不同，《用武之地》更接近《万里归途》，主要叙事重心还是放在被囚者，都是由真实事件改编。类型片看似大同小异，而决定它是“能看”还是“好看”的，正在于那些并不显在的“小异”。

第一个问题是观众对主角的认同，这一点对于商业类型片的成功至关重要。对主角认同并不意味着主角一定要是道德完人，做的所有

事都不容置喙，在法理上完全正

义。观众对主角的认同，最重要的一是道德认同，二是情感认同。

坦白说，《用武之地》开篇相当一段时间里，我不能入戏，因为男主的设定和反应没能激起我的认同。他的鲁莽、任性，尤其是一些让他人承担损失的行为，我不理解，也不认可。创作者可能认为男主是一个有缺点的普通人更真实，尤其是演员肖央也一直是以这样的形象为观众所熟知的。我想这里存在一个类型错配的问题，鲁莽、任性、将同伴置于无妄之灾中，这种缺点放在都市爱情喜剧里，是笑料产生的源泉；放在青春恐怖片里，就是首先会被连环杀人狂“做掉”的倒霉鬼。肖央之前最卖座的《误杀》系列是悬疑惊悚犯罪片，可归属于黑色电影的大型序列，黑色电影的道德阈值几乎是类型片中最低，主角只要比坏蛋好一点点就够了；而《用武之地》所属的灾难片、历险片，对主角的道德要求远高于黑色电影。当观众对主角不能认同时，就很难引发对影片的情感投注。观众并不是关心地球上的所有灾难，而只是关心他在乎的人经历的灾难。

其二，时间结构，更直观地说，就是影片的节奏，这也是商业类型片成败的“生命线”。《用武之地》的难点在于主人公遇险脱险前后历时100多天，将100多天压缩在一两个小时内，这种时间比，非电影所能。

观影时，我也想过，这个故事需不需要从头讲起，可否截取100多天中一些薄的切片以更适配电影的展现。但创作者显然着眼的正是这段漫长无助的奥德修之旅中意志的坚持，如果要对应这种心灵修行之旅，则需要以角色心理状态为阶段（Stage）的更内化的戏剧结构，而目前影片的结构又过于外化，主要以人物遭逢的外部事件来结构全片，对人物在100多天里的心理状态变

化刻画不足。

从这个角度出发，故事以女主角为叙事主线可能更好，因为女主角是个医生，在危难关头仍不忘救死扶伤，道德值更高，同时她作为一个准妈妈，身心始终强大，比男主更早被反政府军所俘，在魔窟中真正呆够了100多天，真正历经了长时间的磨难。因为她正孕育着一个小生命，100天的时间在她身上更能被显在地表现，孕晚期一个孕妇前后100多天的体型、精神状态会有很大的变化，显然比一个面部的特效化妆更有说服力。事实上，影片中段男主被俘与女主在魔窟相遇后，叙事的主线已经交到了女主手上，这也是影片后半部看起来更顺畅的原因之一。

由于影片还是以男主的行动线、以外部事件结构而成，男主的足迹转战数地，这就让《用武之地》的整体结构形似公路片。对比其他类型，公路片的戏剧张力无疑是相对松懈的，故事段落，每一段地点在变化，跟随主角的人物在变化，动机和主题也在变化，其戏剧张力就无法一路积累向上，而是每隔一段就重起一行，这种戏剧张力与历险片所要求的高集中高紧张有差距。尤其是前中段男主还没被俘，滞留在村子里的几十天，叙事明显失速，虽然在剧本里这一段是有意义的，讲了我们中国人对土地、对耕种的执念到底意味着什么，也呼应了其后中国人被称为“西红柿先生”的缘由。但观众坐在银幕前看到的就是——无事发生，在一部原该带观众嗨起来的脱险片里，叙事失速，是件要命的事。

第三，故事的场所也可叫作发生地（Location）打造得是否生动、引人入胜。现在的故事，人物设定和场所设定的成功可能比故事线（Story Line）本身还重要。近年大卖的“疯狂动物城”“疯狂元素城”“阿凡达”系列，票房大卖主要都归功于这样的呈现段落绝不是无关叙事的废镜头，而是让观众从理性逻辑切换到感性体验、从真实世界切换到故事世界，怀疑暂停，进入到戏剧所需的相信状态。很多影片的不成功，正在于还没让观众相信，就匆匆开始。

当然，《用武之地》在片头字幕之后，又跟着展现了一场足球场上的屠杀，但以高标准来要求的话，这个屠杀段落的展现不够有压迫感，无论是镜头数量，还是拍摄角度、剪辑的速度都显不够，无法给予观众如在地狱的感觉。如果开场的这一段血腥屠杀，压迫感“拉满”，让观众足够恐惧，狠狠“拿捏”住观众的神经，会对观众迅速进入情境、跟随人物大有帮助。类型片，尤其是灾难、历险片，最大的魔术就在于让眼睛说服大脑。

# 《得闲谨制》： 对南京大屠杀记忆微观重构的影像实践

■ 文/黄斯禹

由兰晓龙编剧、孔笙执导，肖战、彭昱畅、周依然领衔主演的电影《得闲谨制》，将1937年至1943年间战争进程浓缩进莫得闲一家沿长江颠沛流离的流亡轨迹之中，使个体生存与五千万人口大迁徙的宏观历史图景形成嵌套关系。由此，戈止镇不仅成为该片情节的发生地，也被塑造成中国广袤国土上无数战争现场的微观投影，在炊烟与炮火的交织中，个人命运与民族浩劫彼此映照。这种以小切口展开的影像叙事，相较于全景式战争书写，更能触动集体记忆的情感维度，在历史烟云中勾勒出普通人鲜活而坚韧的生命图景。

南京大屠杀作为中国现代史中最惨痛的历史事件之一，是中华民族创痛记忆的核心符号，长期以来在影视再现中被置于宏大叙事与灾难图景的中心位置。传统抗战题材作品往往通过集体死亡、极端暴力与强烈情绪动员来完成历史记忆的建构，叙事重心集中于民族受难的规模性与侵略暴行的残酷性。在这一范式之下，历史震撼力被不断强化，但普通个体的生命经验却在宏大历史书写中逐渐被抽象化、符号化，甚至消失。《得闲谨制》正是在对这一既有影像传统的反思中，选择了一条明显不同的叙事路径。从叙事结构上看，影片对南京大屠杀采取了明显的“去现场化”处理策略。

该片并未正面呈现屠杀现场的暴力图像，而是以“目睹—逃离—流亡”作为叙事起点，将屠杀经验内化为人物心理与行动的前史。这种处理并非弱化历史暴力，恰恰相反，它将暴力从可视化灾难奇观转化为一种长期笼罩人物生活的存在性压力。在这一意义上，南京大屠杀不再只是一个需要被反复展示的历史

事件，而成为一种结构性创伤，持续影响着人物对生存、安全与家园的理解。主人公莫得闲的行动动机，并非源于宏大的民族意识或先验的英雄使命，而是直接源于亲人被杀、家园破碎后的本能反应。这种高度私人化的生存逻辑，将影片的叙事重心从为国牺牲转向如何活下去，从而有效摆脱了英雄叙事中常见的价值预设，使故事进入一种更为复杂而真实的伦理空间。

这种叙事策略可以被视为一种“后灾难记忆”的影像表达。通过对流亡路线、小镇日常与暂时安宁的细致描绘，《得闲谨制》将南京大屠杀从一个历史终点转化为一个持续展开的过程，使其成为普通人生存经验的一部分。这种对历史的处理方式，构成了对传统灾难影像叙事的重要反思；相比通过不断强化暴力图像来唤起记忆，影片选择通过“未被消化的日常”来呈现历史创伤，强调战争并未随着屠杀的结束而终止，而是以更隐蔽、更持久的方式侵入个体生活。

在人物塑造层面，《得闲谨制》进一步深化了非英雄史观的叙事立场。影片的核心贡献在于以严谨而充满同理心的方式，呈现人物从麻木与胆怯到集体决绝的转变过程。影片几乎完全拒绝“天生英雄”的设定，将所有角色置于恐惧、犹豫与自保的现实困境之中。无论是只想保全家人的工匠莫得闲，还是拥有武器却迟迟不敢开火的炮兵队长肖衍，抑或执念于祖先牌位与家畜的老人，他们的行动动机均源自具体而有限的生活诉求，而非抽象的民族使命或崇高理想。这种人物书写方式，与传统抗战电影中“英雄先验”的叙事逻辑形成了鲜明对照。在既有范式中，人物往往自始便拥

有清晰而坚定的价值立场，其行为只是既定信念的外化；而在《得闲谨制》中，人物的觉醒非宏大的价值唤醒，而是生存空间被不断压缩后的被迫选择，当退路被彻底堵死，反抗才获得伦理上的必然性。影片通过邻居的遇难、尊严的丧失、沉默的相互观察等一系列微妙却持续的触发事件，细腻地刻画了这种觉醒生成的过程。这种觉醒并非来自理性宣言或情绪动员，而是从生存本能深处生发而出，并在无言的默契中形成共同体认知，最终在临界点转化为集体性的决绝行动。影片所呈现的光辉，并非无所畏惧的英雄姿态，而是认清恐惧后的超越，是脆弱个体在相互依存中凝结出的共生勇气。

值得注意的是，影片并未将反杭行为浪漫化，而是有意保留狼狈、不确定甚至偶然的特征，使普通人在暴力面前仅仅保持住最低限度的尊严，由此形成一种底线伦理的实践。这一叙事取向体现出鲜明的人民史观立场，历史行动的主体不再是少数高光人物，而是由无数在恐惧中作出选择的普通人共同构成。南京大屠杀在此不仅是民族苦难的象征，更成为不断迫使个体进行伦理抉择的历史情境。通过这种人物刻画方式，影片在情感表达上呈现出显著的复杂性，观众并非被引导去崇拜英雄，而是被邀请去理解人物的迟疑与脆弱，在认同中完成对历史的再思考，从而激发基于共同人性理解的道德共鸣与更为内在、持久的历史记忆和反思。

在影像层面，《得闲谨制》通过对空间与时间的高度压缩与重组，实现了对南京大屠杀记忆方式的进一步转化。故事被限定在一个近乎封闭的小镇——戈止镇，这一空间

既非南京城的核心区域，也非传统意义上的前线战场，而是一个介于前线与后方之间的暧昧地带，成为暴行蔓延的微观缩影与命运孤岛。在这一空间中，小镇的街巷、宅院与公共场所不再只是叙事背景，而被赋予了承载具体生存压力的戏剧性功能。关门上锁、维持生计、追索家畜、传递隐秘信息等看似琐碎的日常行为，在战争语境中被不断放大，成为普通人生存经验的脆弱努力。影片正是通过对这些屠杀之外时空的细密书写，打破了同类题材惯用的叙事节奏，使历史时间不再凝固为编年史中的惨案节点，而转化为流淌在人物呼吸与犹豫之间、充满焦虑与不确定的生存过程。

在影像调度与整体叙事调性上，影片进一步强化了战争对日常秩序的持续侵蚀。战争不再只是枪炮密集的前线事件，而是以更隐蔽的方式渗透进看似平静的生活内部，悄然显露其荒谬性与残酷性。影片对黑色幽默的克制运用，也构成了一种重要的叙事策略，幽默并未消解战争的严肃性，而是通过制造认知错位，使观众意识到日常生活如何被战争推向荒诞边缘，从而避免情绪的过度煽动，并为反思留下必要空间。在这种微观、日常化的影像实践中，历史暴力并不以结论性的方式被呈现，而是在细节的凝视与时间的延宕中持续回响。记忆的重构由此获得一种浸入式质感，观众被迫与角色共同经历与恐惧共存的漫长时间，并在琐碎日常中体会勇气如何被缓慢积蓄，最终理解那场殊死一搏所付出的巨大心理代价与集体动能。

（作者单位：包头师范学院文学院）