

杜海濱的創作和活動影像審美

時間：2015年8月1日

主講人：張獻民（北京電影學院文學系教授）

杜海濱的作品我想在座大部分人並不是非常熟悉，我對他歸納了兩個特點。

一個特點：數碼時代的隨手拍，杜海濱拍的所有的人和事情像是來自於偶然，他的東西經常像是臨時的，就像《鐵路沿線》這部片就他在路邊碰到的、最近的《少年*小趙》也是他到平遙去參加活動的時候看到小趙在街上做一個人的遊行，後來就一下子拍了三年。2008年汶川地震，杜海濱拍了《1428》，如果汶川沒有發生地震，難道杜海濱就不去拍了嗎？為什麼他一定要去拍這些人呢？所以他一直像其他人一樣的手上有個相機或手機，然後在路過的地方開始拍點東西。

第二個特點：一個可以被解析的社會結構。實際上他的東西就結合了上述兩種性質，在這裡我否認了幾個性質，第一個是由隨手拍發展起來的方式是不是記者的習慣？或是不是人類學的習慣？有點像是記者的方式，在《傘》和《1428》又有點人類學的色彩，但是肯定又不是的。他這些東西既沒有通過書面的思考，也沒辦法經過文字的提煉，也是因此很少看到對杜海濱的作品評論。隨手拍這個方面看起來像是在批評杜海濱不讀書，是指其他人，例如說黃文海他對所有的事情是從讀書開始的，因為讀了書所以他對這個社會的分析去產生了獨立電影，另外趙亮、王兵是另外一種，他們對藝術的當代性是有書本的積累之後才有作品的產出。那些都是導演個人發展的途徑，人們可以批評杜海濱不讀書，但另一方面也可以說他過了40歲還在憑直覺工作，杜海濱就我的了解，還是在影像文本範圍，看片子，不在書本上面的閱讀。

這個隨手拍跟社會結構上面肯定是互相矛盾的，所以隨手拍是沒辦法達到社會階層。這怎麼解釋？黃文海曾經講過有關剪接的「頓悟」，談過很多次；另外王兵是個感情豐富但是非常理性的人，關於頓悟他曾經說過，在拍片現場當你拍到的那一個瞬間你是知道，片子拍成了、剪接好了，都是在當下就可以感覺到的，所以這是紀錄片裡某種頓悟的非偶然性。黃文海、王兵都有講過，當然杜海濱也是有講到過。比如你去那個地方，第一次沒有拍到那個場面、那件事情、那個人，這是偶然的，但如果你相信這不是偶然，那這個人肯定會再做的。這可能跟拍攝記實性照片的人想法是相通的，如果第二次還沒拍到的話，那就不要幹了。我剛剛提到這幾個人裡面，趙亮應該是最靠近書本的吧，他談關於「罪與罰」的構想。剪接、現場的頓悟跟偶然之間的關係……。

杜海濱的作品跟這兩者：通過書面經驗的總結跟全然的偶然是兩種，尤其是剪接階段的頓悟，現場的頓悟跟剪接時候的頓悟沒有什麼關係，一方面是現場的直覺，另一方面是口頭上的嘗試，我舉兩個例子像是「藝術家肯定孤獨」、「政客肯定腐敗」這兩句話。沒辦法證明所有藝術家都孤獨或者所有政客都是腐敗，它沒辦法被證實的、所以就只是我們口頭上這麼說著而已。我講得也很日常長時間的觀察和提問，最終也只能歸為口語，而無法被歸結於書面語。

影像文本最後有個定剪，像是國際首映下面有幾百人在看，最後變成影像的書面語。就像是影像作品為什麼要做報告，假設有一百張攝影，只有八十張會被放進簡報裡；甚至就像是文本閱讀，被我們說出來也是經過篩選的吧。

這都是某種口語化，它有很多很多的碎片然後經過你的剪接，最後再變成書面語被印出來。但是到現在網路時代不一樣了，我們說網路上的話都是口水，但是那個東西不是被打字打出來的嗎？他是被打出來的書面語啊，形式就是被閱讀的書面語，所以這些東西都在變化，影響了文學。被說為書面語或是口語的東西它很難被定型的，以及影像文本是否跟其他文本方式是一致的？所以說杜海濱的作品就是與這些相關。

外國人講中國人愛玩人海戰術，比方說《少年*小趙》是一個人，《1428》又更難說了，究竟代表一萬人還是十萬人？都說不清的。杜海濱永遠在這些東西裡面猶豫，但我們又是每天都會碰到的，藝術家當然可以說他做的都是自己的事情，跟別人無關。杜海濱其實跟很多中國獨立電影一樣，他們都是在追索個人和人群之間的關係，而這個關係不一定是對等，恰恰就看杜海濱如何把這個關係講出來，一個少年小趙喜愛中華民國但是他可以代替所有的人嗎？因此會讓人懷疑導演的野心太大，像是《傘》裡談工農商學兵要談宏觀歷史嗎？但是片子裡展現的每一條線又展現了微觀歷史。這邊是關於話語權的問題，杜海濱用微觀的方式為他的作品進行辯解，因為他只拍了一個人。

我一再重複地講，書面語跟口語的最大差別是書面語的老知識份子腔調，它含蓄，比如說相聲是含蓄的藝術、脫口秀就不是含蓄的藝術。含蓄的影像文本，例如中國當代錄像藝術曾經賣得最高價的楊福東先生，他作品很明顯是含蓄文本。

第二部分我脫離杜海濱的作品來談：時間性對現在的影像中的標準型態。時間跟空間的完整性，侯孝賢都很標準。杜海濱在這個層面上不是那麼標準，他談的是社會問題，時間跟空間的完整性在這邊更多的是呈現一種自然狀態。我這幾年嘗試思考新的意義，時間線擺脫敘事成為對社會構架的曲折的心理反映，影像文本是個基於時間的文本，這個文本如果只能在時間裡存在，那我們有哪些東西是需要時間裡存在的？有哪些東西需要時間來表達？比如說我們需要時間來表達感情，有人會很古典的說我們需要時間來表達感情，透過音樂來表達，而這也是音樂的唯一任務。

另外例如相聲，講相聲也是要時間的。我們整個現代主義和當代藝術，都以這些質疑為前提的，例如說音樂是不可能擺脫情感表達的嗎？這麼多的現代音樂、當代音樂，會不會濫情？就像郭力昕老師一再抨擊的台灣很多文化藝術過於濫情。時間當中展開的東西到底依賴著什麼？又，時間一定要依賴著什麼嗎？像我們中國人講的文以載道，假設我們單獨呈現時間可不可以呢？大概在 70 年代提出這種說法，然後 90 年代的戲院電影包含侯孝賢的片子在這些方面已經非常成熟了。但我覺得這還沒結束，有幾個事情仍然要考慮，其一是如果把敘事都抽掉之後，時間是不是只剩下結構，只剩下結構的話是不是會變得很抽象？然後關於「結構」，有些人會自然而然地想到例如司馬遷寫的史記為什麼不是編年史？章回小說為什麼是這樣結構？我是在拍時間當中的影像文本，但是我並沒有在敘事，那是在表達情感嗎？.....所有的這些問題都還存在，所以我們還在做藝術，這些都是繼續提問的方式

時間跟空間的完整性也完全是物理性的，像愛因斯坦的概念裡面認為時空間是完全一體的，只是因為重力關係產生變形。這裡面都有很多值得探討的。

另外，時間線擺脫敘事成為對社會構架的曲折的心理反映，我覺得最接近的還是司馬遷的《史記》這樣的東西，我腦子裡面最西方的東西回應到最東方的東西，歸結紀錄片其實是一種歷史講述，但歷史講述本身是否可以擺脫《資治通鑑》的編年史，像司馬遷就有另一個構架，他用類似工農商學兵按人的分類來講歷史，用西學的觀點去看的話裡面可以有很多發

現。史學的東西就是包括了微觀歷史跟宏觀歷史之間的關係，例如像是愛國青年小趙他是代表一個人或者所有人都是這樣的，傳統文學的話題，現在影像又有口語化的傾向，如果影像是社會構架的切片，就像現在中國很流行的史景遷的著作，我這邊接觸過一些歐洲的漢學但沒有太深的研究。歷時性和共時性一直像馬克思主義意義上的矛盾，它們真的是辯證的嗎？歷時性跟共時性一定是衝突的嗎？也就是一個人能否上升到一萬個人一樣，這算是馬克思主義的一個錯誤吧，它在個人和群體之間的討論特別不合適，從馬克思的實踐上來看，他有否定個人的嫌疑。但社會構架是否在時間線上確實存在，以及我們實際上也知道時間在社會的構架上並非恆定的，但比如說我張獻民讀的是比較通俗的書，這些書裡面的歷時性跟共時性是很難存在在一起的，這就意味著如果他要對社會進行精微的分析就只能是微觀歷史，宏觀歷史要靠別人去想像出來。時間線如果擺脫了敘事，如果有可能與社會構架相關聯，意味著時間線可能反映出時間在社會構架中的變化，那這個任務交給紀錄片拍攝者來做就是太龐大的工作了，如果在劇情片裡邊，例如侯孝賢《悲情城市》明顯是宏觀的歷史，四個小時的時間線裡面有可能對當時社會框架的變化做反映嗎？我們每個人都覺得他可能有反映，但是必須打個折扣，經過朱天文、侯孝賢、諸多長輩的口述史，各種聽來的東西，社會調研等，這個東西我們去看他是不是客觀的已經沒有意義了，所以我使用「曲折的心理反應」。就是這幾個人他們感受到的社會變動，可能在他們心中激起的反應，然後再被藝術家投射出去。這三、四年我一直設法在這個說法裡面往下挖，但是我卡得很嚴重，這太難寫了，一方面要有數學工作，然後還要把中國的一個朝代給了解透徹，起碼瞭解一個典型的中國社會框架，而且不是用 2015 的眼光去研究，而是用這 200 年的時間去了解到底社會是怎麼變化的，對一段時間掌握透徹之後再去進行影像文本的研究，所以這是一個太大太大的工作了。但我明確覺得這是給尤其在中國紀錄片裡時間線擺脫敘事最明確的解釋，從而又從西學裡幾十年前就談過的，心理結構早於社會結構，社會之所以如此結構，是因為我們心裡早有這樣的結構。回到杜海濱身上，我覺得時間性在兩個東西之間，一個是意味著杜海濱比起時間跟空間的完整性，他更重視的是社會構架的完整性，這種關注某種程度上源於知識份子對社會公正的信仰。

還有一個就是通過時間展現出來的變化，變化不一定是敘事，有可能的是時間當中的社會構架可能產生的變動，但社會框架的變動跟時空完整性都不是杜海濱主要的方向，他主要方向還是人，就是記憶的話題。我先前在中研院也發表過的，當時我講的重點是有關時間性的思考，以及我們在什麼程度上可以把影像文本作為場域而不只是個線性的東西來討論，框架除了是共時和敘事性的框架外，是否有其他的可能性，以上是我個人的研究興趣。