

第七届中国独立影像年度展

CIFF 柒场刊

DAILY REPORT 2010.10.24 第四期

The 7th China Independent Film Festival



杨城（左）和崔子恩（CIFF评审委员）

CIFF访问崔子恩

记者：杨城

杨城：对这次剧情片竞赛单元的作品，作为评委你有什么总体印象？

崔子恩：第一印象是比较新，年轻的导演比较多，处女作有五部，在我以往参加的影展中，这种情况比较少见。从这点可以看出初评在这方面下的功夫比较大，有锐利的眼光。另一个印象是这次的参赛片没有受到目前特别流行的工具论的影响，就是设备更新的潮流会影响到作品。我自己的看法呢，这次的片子大部分还是属于DV时代的影像，很多跟以前相似的地方，都是有一定的社会批判和社会观察，但是也有一种电影野心的流向，这种野心可能是想影响社会的，也有可能是要影响导演个人命运的，也有有比较强的电影节的指向的，这在处女作作品中反而没有，自己的想法相对突出，没有去刻意考虑社会的价

值、社会的走向，也不是去强制性地改变一个什么来完成表达。这次的竞赛片就是有电影野心和没有电影野心两种状况。

杨城：您提到各种电影野心，社会理想的，功利的，那有没有看到在美学上很有野心的片子呢？

崔子恩：大部分片子都在一个传统美学的范围里面，电影语言的创新和使用跟十年来的独立电影的历史还是有比较大的关联，目前并没有看到特别跳脱出来的。单从美学角度来看的话，《河流和我的父亲》这部片子是在一个没有美学的意义上来做的，或者说它只有语言没有美学，跟

传统的剧情片的审美观察也还有距离。大部分的片子还是保持着独立电影的审美传统在做的，基本上美学倾向是这样的，有些细微的地方，比如空间感的重建，或者对某些生活细节的叙事，个别段落有新美学的感受，但整体的美学创新的冲动我还没有看到。

杨城：回到刚才拍摄工具的话题，其实《寻欢作乐》这部片子是用佳能5D MARK II拍摄的，这在独立电影中还是比较新颖的，从这部影片看，你觉得新的器材有没有带来新的效果？

崔子恩：《寻欢作乐》使用的机器给它带来一些形式感的东西，但是它的形式感也是它莫名其妙的地方，它和另一部片子《蚂蚁村》都在形式感方面有一些生硬的地方，形式感这本身就是比较硬的东西，一部片子要有形式感但形式感本身又不突兀，这还是要看片子本身有没有形式感的基础。《河流和我的父亲》黑白影像的使用也有一点找不到理由，因为整个影片都在重构记忆和现实之间的关系，它已经完全在重构这之间的关系了，其实在它的文本里面都已经有了觉悟，这种觉悟已经清晰和透彻了，但是它还是用黑白影像。

杨城：《河流和我的父亲》的最后一段，导演根据父亲的意见改写影片，这个是特别形式感的，但是有日常经验作为基础，就显得特别地自然。

崔子恩：因为这部影片本身带有交流的色彩，讲爷爷、父亲、儿子这样一种流淌的关系。他拍这个片子，看上去是在讲他父亲讲他爷爷，回过头来，他的父亲对这个片子有一个反馈。

就像一个批评家写评论，然后导演怎么去接受。这个段落有一个特别繁复的影像结构在里边。胡昉觉得这个父亲的设置是个特别能表现亲情的部分，儿子拍这样一个东西，是对亲情的一种表达。这样去看就不完全是文本了，就有关联了。片子里的那个孩子是被父亲蒙在雨衣里长大的孩子，反复出现镜头最多的就是孩子从雨衣里看外边，这是个特别重要的镜头，虽然从美学来讲，是个不好看的镜头。

杨城：说到形式感的问题，我想问你看待《寒假》的形式感呢？

《寒假》的形式感是一步一步来的，红旗从《好多大米》、《黄金周》

一步一步走到《寒假》来，还是有具体的欧洲电影的背景，是特别具象的形式感，能找到来龙去脉，是有历史的形式感，不是相对平面的，不是类似图片拼贴、文字构成这些跟当代艺术比较接近的一种东西，那是从电影上多出来的一个世界。红旗的世界还是在原来的一个电影的世界里面，李珺的片子是有一种新的东西生长在里面，看到《河流和我的父亲》这部片子我还是很惊喜的。

杨城：《河流》和当代艺术作品的一些方式比较接近，而《寒假》和戏剧、文学更亲近。

崔子恩：因为李红旗本身就写诗写小说，但我们这次看《寒假》的角度有点不太一样，不太关心台词怎么样啊，空间感怎么样啊，细节捕捉怎么样啊，思想内涵怎么样啊，毕竟不是他第一部片子，我们反而很多地去考虑别的因素，比如说他的小演员，都不是专业的，也不会像儿童剧演员去排练背台词，让台词成为他们的血肉，而这些孩子显然都还是特别生硬地去讲，自己也不知道在讲什么，这就是所谓的荒谬感，这个荒谬感也是现代主义之前的一个状态和文化，我们对于这样一个拍摄方式本身有比较多的观察，这些小孩是因为什么去演的，更多的是对制作方式和制作背景的观察讨论。

独立电影已经成为一个社群，通过独立电影的方式，大家在这个社群里头相互补给相互滋养，有一种建设，做这样一个电影有义务参与到这样一个社群的建设里边去，跟一个社群相勾连。我们更多的从这方面来看《寒假》。

杨城：今年是南京影展的第七届，距首届独立映像节也将近十年，那个活动你也参加了，你觉得这十年间，独立电影发生了什么变化？

崔子恩：十年前有种轰轰烈烈，革命初起的感觉，这跟政治文化的潮流景象有关联和重叠，参与者的兴奋度和状态都是很高涨，其实大家都很熟电影，那时就好像忽然开始一种新生活一样。那个时代革命性很强，但是到了今天，到了一个沉稳发展的状态，是一个平台期，这些年（影展）的片子我都看过，以前我还试图写独立电影史，现在我已经没有力量去追踪了。

独立影像展到现在像一个常规影展了，可以争议的余地不像以前那么大了，形成了一些路线和脉络，每一年大家的期待值在平缓化，但今年还是有不少惊喜的，不少新导演，新导演从剧情的角度进入影像，比起从纪录或实验的角度进入影像要难一些，准备需要更长时间，叙事的才能很重要，有故事有人物有情节出现的时候导演要怎么面对，一个导演单独面对一个社会，就好像一个孩子第一次离开家去

面对社会一样，想不迷路很不容易。

杨城：那对这个平台期之后的状况你有什么预见呢？

崔子恩：我觉得是会更优质化。粗糙的影像已经成为过去，今年如果有这种片子在初选时应该也已经下去了，独立电影也越来越精良化，尽管有些片子里叙事有莫名其妙、杂乱无章的部分，但从单一镜头或整体来说，都有节奏，有整体的想法，有风格，基本上往相对成熟的路上走。那时独立电影表达欲比较强，不管是对社会的批评还是对影像特权的解构。但是这种声音现在衰微，独立影像里出现了怀疑和挣扎。未来还可能会越来越小资，会有这样的元素出现，不过我一样也会质疑独立电影为什么要政治口号式的，现在这类影片的力量也越来越小，大家都开始归顺某种次序。

杨城：是不是因为这类影片的作者或支持者回头看自己的初衷会感到失望，觉得通过电影去改变什么的企图是无效的？

崔子恩：有可能，但更主要的是企图改变自己也是无效的，有人做了很长时间的独立电影，有人看别人做了很长时间的独立电影，或者有人看到独立电影已经有十年了，世界、社会，自己还是这样，这会有种无效感，就是信念缺失的状态，这种信念缺失的状态会不会弥漫开来，我也不知道，这是整个社会操作的结果，自由影像发展到一个阶段有一个新的调整。影像工作不是直接的社会运动，但会有很多关系。我有个朋友在做人权电影，他认为很多的独立电影都跟人权有关。独立电影工作本身也可以看做是一种文化运动，只是有很多做电影的人他都有一个学院派的背景，或者艺术家的背景，他们不太愿意把运动和艺术放在一起，但在西方，运动和艺术可能一直是在一起的，包括电影的新浪潮也跟西方很多社会思潮也是同步的。

杨城：你怎么看这次影展的“艺术家影像”单元？

崔子恩：我觉得它的开始应该还是比较偶然的，以前的是实验片、短片单元，现在变成类似当代艺术展的一个展览的形式，参观的人可以去看一个片段或看一眼就可以走掉了，走马观花式的，不会一个镜头一个镜头去看，尽管还是影像作品。

这还是一个非常有趣的事情，一方面是电影需要多元化的方向，也可以说是当代艺术跟电影产生亲缘的关联，也有一点划不开。纯电影和当代艺术，这两个东西我都很喜欢，我做过一段时间的当代艺术评论，喜欢得不行，两个圈子里都还有我特别好的朋友。这次的这个展览是我看到的特别具体的一个展览，是一种结合的状态，但是我也没有当年那种一开始看到这种东西时的冲动，很多观众也没有，以

前的有一种地下感，现在很多艺术家都变成很成功的艺术家，甚至不一定会愿意出席这种包含在独立电影节之中的艺术展。电影和当代艺术中的影像作品表达的工具或途径始终有接近的部分，尽管有一些影像是在马桶里放映的，但影像还是最原始的手段，这个部分当代艺术永远也不可能跟电影切断脐带关系。

杨城：我个人觉得，当代艺术中好的作品，在美学、思想上，在体验和表达的微妙上，在创造新的可能性方面，比独立电影要好，但如果想到当代艺术的评价、流通系统，那个消费链，又会产生疑惑。最后问个关于电影节本身的问题。如果你做一个综合性的电影节，你会怎么做？或者说，有什么特别想设置的？

崔子恩：首先不做评奖，以放映为主。如果有广告、资金投入，需要类似的评奖，我们可能会以观众票选的方法来办，作为对资金的回报，在单元设置上就没有竞赛和非竞赛的区别。

第二呢，我可能也不会分纪录单元和剧情单元，我们会按照某种主题来，每年的单元不会固定，会根据收到的影片的整体情况再分单元，一直不变的单元就会像大学老师的旧课本，十年不变用一个课本。其实这算偷懒，就是策展人没有精心去工作，我们做影展可能会去细分，收到了什么样的片子，片子之间有什么连带，展现什么样的面貌，哪些东西是开创历史的，我们会做梳理，就在单元划分里体现。我的影展也没有影评在里边，没有评论性的文字，之后也不去整理这些东西，会有一些论坛，整理论坛的东西，而不是说再请一些评论家去写一些评论，我来策划综合性的影展的话，这样的思想还会保留，重新划分单元，不是一成不变的。如果我是选片人的话，我会愿意选择尽量多的片子，尽量让所有送选的影片能有放映的机会，可以是各种不同情况的放映。香港有“遗珠作品”的尝试，设立一个档案馆，大家可以上里面去看没有在影展上放映的影片。哪怕每次作品只放映一场也要挪出时间给没有放映的作品，给他们留一席之地，可能在我做的影展中，能报名一百部影片我就放映一百部影片。

一个独立的影展就是一个机会，给大家关注的机会，是一个事件，通过媒介四面八方散出去。

影展它是一个发散体的开始，这个是最重要的，其次它传达出来的信息，都是一点一滴地慢慢来的，不会因为影展的结束就断掉了给养，不会断粮，每一届影展都会滋生新的东西。我现在的评委身份，一个一个镜头地去看片，其实是想发掘一个东西能够跟大家共享，长时间地共享，影展在这一个时间点上发生，但是它的放射是更长时期的。



凌云焰现场先锋舞蹈

粘性，温度和自画像

这一年来看过的纪录片中最全面的抵达真实的一部，你几乎很难用简单的词语概括它。这个东西已经超出了纪录片本身，可以说成是一种日志，一个人和世界在几年里发生的所有关系，激烈然而晦涩的诗，越来越黯淡的那道弧线，一次没命的燃烧。

其他纪录片里单独涉及到的层面，《胶带》里面都有了。极端的私人，逃脱不开的公共，赤果果的政治批判，间接的隐喻，超现实的创造力，空气稀薄的家庭生活又无限的窒息在现实的层面中。有的时候，你看到他躺在床上自慰，有时镜头会对准手机上某个女性发来的短信，对准他儿子的小鸡鸡，你会觉得这太私人了，但就是这样极度的私人居然最后抵达了公共的层面。这个人的私人认知拼命的寻求表达，和公共建立他想要的那种角度锐利的关系，他的表达不是流行歌，地摊文学，也不是示威游行，不是自焚，甚至不同于其他孤芳自赏的艺术表达。他要的是一种侵略感，用他完整的力量去和社会环境造成一个危险的切割面。

“胶带”，是他的凌云焰舞蹈团用燃烧殆尽的方式尝试的身体艺术，大多数时候借助于游击队式的街头表演。它的粗砺感来自于对现实元素不加修饰的采用，垃圾，不干胶，三轮车，编织袋，机器极具吞没性的节奏感，灰尘，沙土，混乱不堪的拥堵的街道，错愕的人群如同观看火星。又是自由的，释放身体能量和可能性的尝试，和舞蹈甚至没有关系，只是肢体和肢体之间各种关系的探索。这种身体的自由不是无边无际的，它粘着在胶带上，靠粘性来达成自身，靠人和人之间的束缚，撕

扯，实现一种互动的，有戏剧性的（因为有人物关系）自由变化的肢体动作。这些纯粹的肢体探索又混入了社会政治批判的不少符号，比如学生的课本纸，作业纸（对教育的讽刺），工业机器的声响，推土机（拆迁），被碾压的身体纸片儿（学生运动）。游击队式的街头表演把它们又生猛的还给社会，直接粗暴的发生在一个毫无准备的社会空间和人群里。最为带劲的也就是这种和环境的间离感带来的张力，那些围观的人群空洞而盲目的眼神，这种完全的不理解，又被冷不丁的强暴，个人认为恰恰是他要的侵略感，这里面有居高临下的成分么？也许吧，但围观的人群也可以用他们的嘲笑居高临下。把垃圾还给这个巨大的垃圾场，把人民币还给车水马龙的街道，把僵硬的粘着的关系还给僵硬粘着的人群……最为魔幻的莫过于他在推土机面前表演的时候，钉子户看懂了，跟他说出了他更为惨烈的计划，他准备了汽油瓶跟他们拼命。超现实在某些瞬间，会无限的接近现实的真相。

从纪录片的技术角度来讲，它的影像很业余，而且非常不稳定。换了三十个摄像，你能从拍法上看出哪个是男的，因为他能奔跑着跟拍，跟得还稳），哪些是女孩，因为她们充满好奇的晃动镜头像忽闪的眼睛。有一个叫宛如的女摄像在李凝打架的时候被揍了一拳，机器剧烈的晃动，但是她还是镇定的把整个惨烈的场景记录下来，那是一个年纪很小的女孩，从她出乱不惊的镜头里你能感受到她的力量。这力量是李凝的附体。

但这种力量同时也是孱弱的。片子里引述了李凝的朋友段姐的一句话，“为了理想你

可以跳进冰湖，却不能忍受洗碗的冷水”。这句话让身在纪录片交流周的许多人觉得在说自己。我们患上的是相同的病，这个病就是拼命的想要找到活着的感觉，却无法降落在大地上实实在在的生活。

同在一个时期看到的季丹的《哈尔滨旋转楼梯》，拍的就是这种脚踏实地的生活，空气稀薄快要不能呼吸的生活，日复一日的拎着沉重的食品袋子，日复一日的走不出去的旋转楼梯……大多数人都是这样活着的啊，可是也有那么极少的一部分人，偏要较劲，偏要自我探寻和表达当信仰，当呼吸，这样的人有多狂妄勇猛就有多虚弱，虚弱得过不了一天普通人的生活。没人能够分清，那些和日常生活较劲的人，是源于勇气，还是源于恐惧。就像拍《恋曲》导演张赞波说的，去拍片子，去创作，是我的治疗方式。

在片子里李凝自嘲的说，艺术比吃喝嫖赌厉害多了，要一个人成为败家子，就让他去搞艺术。于是就这样砸锅卖铁，众叛亲离的一路狂奔，背着伦理道德的负疚感，和他脱光衣服跳进冰湖的行为一样一样的，完全是肉搏式的理想主义。不留余地，义无反顾，自私自利，气味强烈。那一定是他那个时期唯一的疗法。

而小小的儿子就在这中间无声无息的长大着，那么的乖巧懂事，是人世里甜美的拖油瓶。父亲终于暂时撕掉了身上的胶带，为了责任落在了生活里。这场滑落可以说是血肉模糊，但是人才交流市场排队的人群中，父亲搬演时故意的带着心甘情愿的笑容，那也是他的自由，自由的砸向了地面。

画面之内，之外，都充满了被他的个人行为裹挟进去的年轻的躯体，他们在这场滑落中陆陆续续的退场，从面孔上看起来，很多人甚至带着农村孩子的那种土气，一定有些人到了都不明白李老师在搞些什么。但是他们那么兴高采烈的加入了游击队，盲目的热情，认真的演出了一段和他们前后生活都没有关系的插曲。可能存在唤醒者，但没有人是救渡者。本来就是一艘漏水的风雨飘摇的船，其他人只能撤回自己的破船，带着一知半解的，解放了又束缚回去的身体，困惑着回到原本的生活轨迹里。那些身体和凌云焰要做的事一样，是半成品，也许无疾而终。

李凝的问题并没有得到解决，有些问题的无法解决，始终困惑，才是我们不立马了结自己的那个理由。

《河流和我的父亲》导演李珺创作阐述

访谈整理者李莉

按：在本次影展上，《河流和我的父亲》是一部对观众的理解提出非常大挑战的作品，进行本次访谈，整理出这样一篇影片创作者阐述的目的，也是希望能够对导演创作的初衷、缘起和方式进行一次在影像本身之外的附加表达。

关于形式感和实验性

其实在一开始我就想拍一个很抽象的片子，而不是叙事性很强的作品，有一定的实验性在里面。事实上，很多音乐作品对于我的电影创作有比较大的影响，比如音乐是更强调创作一种氛围的艺术形式。一些现代派的音乐，虽然一开始听起来比较难理解，但是在表达情绪上是非常有效的。举个例子，如果当代人写作来的作品和贝多芬的作品很像，那么这个作品不一定是好作品。正如昆德拉所说，当代人的情感已经不是贝多芬的作品能够表达充分的了。所以在这部作品中，我就是希望以一种特别形式来表达一些传统形式不能表达的复杂的情感。这种情感的一部分可以说是一种乡愁，一种怀旧的乡愁的感觉。

我在影片中使用了一些电影自反性的意向，比如说把影片拍摄的场景直接呈现出来，比如说将在叙事上连续的镜头切断分开呈现，

比如同样一个镜头多次出现，最主要的目的还是创造一个视觉和情感上的跳跃感。做个比喻吧，比如说宇宙中星球的运转，太阳周围有很多行星在运行，每个行星和太阳都没有直接的接触，但是有固定的轨道，在这个轨道中都和太阳形成了一种另一个层面上的共同体。所以在我进行镜头之间的剪接时，叙事的联系和意义的衔接并不是我所依据的标准，而是情绪或者节奏感的联系，甚至只是一种基于电影感的联系。

关于主题

一定要说本片有个主题的话那就是回忆，关于回忆在我们的日常生活中是进行运作的。因为回忆不会是我们刻意去想的往事，回忆是会偶然浮现的往事。不用可以去总去想，但是往事就这样出现了。

还有另外一层主题，就是我对口述历史的兴趣。其实普通人的回忆对于了解历史和环境变迁都是非常重要的。普通人的记忆却往往是一些非常细微的不重要的生活细节，这些细节也是人生中非常重要的组成部分。

影片里主要涉及到了我、父亲、爷爷三代人的回忆和生活。几代人之间的经历虽然不

同，但是有非常相似的内核。比如小孩子的困境，小孩子的焦虑和不安全感。就好像那个下雨天坐在爸爸自行车上，被盖在雨衣下面的小孩，因为孩子总是依赖于父母，但是在一定特定的时间他必须要面对自己，这些时刻就往往会被留在记忆中。

关于隐喻

其实我并没有很刻意地在影片中去使用一些隐喻，但是会有一些特别的意向。比如游泳的人，像游泳、走路、骑自行车这种活动，都拥有很单调、有规律又缓慢的节奏，目的性不是很强，但是过程中有很强的韵律，是电影性很强的一种活动。其实我理解电影性是一个比较虚的概念，没有明确的指向。但是经过了电影诞生以来的一百多年的历史，我们有了很多观影的经验，这种经验可以弥补和构建我们对影像的理解。

有很多人问到河流的寓意，其实河流只是个题目。但是它也是我影片中的一个意象，一定要给一个寓意的话，那就是我每次回国都会发现生活发生了很大变化，很多故事也是发生了就不再了，就像河流一般会消失一样，故事也能消失。而我会使用一些外国地图，寓意故事是具有一定普遍性的，虽然有很强的个人性的，但是一样也可以放在任何一个地方。

素食电影：《河流和我的父亲》

【现场评论】

《河流》文体上可能接近散文，但这样讲，不如说它更接近文字。它本身来自作者父亲的手记，是一个重拾记忆的过程，这个过程和拍电影的过程融合在一起。中间大概会有一个剧本的转换程序吧，将文字转译为口语，在“我”的转述和插叙以及父亲的（口述）自传之间来回变奏。口述历史，拾起的是私人记忆更是公共记忆。

所有记忆都是和水有关的。雨水、河水、湖水……水中暗含太多的危险，这个危险可能是致命的，水边的童年险象丛生，但也有无比的生趣在诱惑着孩子们去以身试水，所以随水流逝去的记忆一定特别的多，大河流域和大湖岸边的孩子们全都经历过这个，家长们叮嘱的有关游泳的禁忌，游到水中离岸太远的恐惧，下雨天的庇护……这些作为《河流》的主体，

都只到被作为历史拾起重现为止，拒绝抒情的层面，拒绝放纵情感，将情绪的延伸以机场、公路、地图这样的空间构造和视觉元素来替代，而在时间上却不吝惜地无限制拉长，记忆太遥远了，根本没有仿佛就在昨天的迹象，遥远到变成黑白，就是连伤感都这么节制。——以荤素而论，《河流》素到了除食材本身和一点盐之外不再有调料的地步。

独立电影本身整体上就比较素，因为它很便宜，因为菜没有肉贵。一个各方面都荤的电影肯定不是独立电影，成本制约着它的荤素比例。但是今天的独立电影，明显比前几年整体偏荤一些，这个趋势肯定还要继续发展，挡不住的。

过去，只有出家人才吃素，现在，更多的人为了身体健康吃素。

所以，让吃得饱饭的人们的口味发生变化的是供给过剩，而不是物价和自身经济状况。一旦供给过剩，浪费就是一个必然。今天的观众们不再像前几年那样珍惜可以看到一部作品的机会了，因为条件好了，片源多了，真心想看一部传说中的影片，比从前更容易实现了，想看的人不必为此付出很大的代价。这也是一个必然，挡不住的。但每当出现现场满座、导演和观众都交流尽兴的情况时，仍旧是令人感动的场面。

所以，观众们能够在各种影像盛宴上吃香喝辣（而且是免费的）的今天，当《河流》这份精品素菜的端上桌时候，它的受欢迎程度将不会是一个悬念。（本文为节选）

文 / 吴蕾蕾

邱炯炯：纪录片为什么一定要糙

采访，整理：娄晓媛

采访时间：2010年10月24日

CIFF：作为一个艺术家到2007年您第一部影像作品《大酒楼》，您何时对影像产生兴趣的？

邱炯炯（以下简称邱）：从小。从小就喜欢看电影，在这儿我要感谢盗版dvd，因为那会还是vcd或者录像带，通过那些东西让我看到很多很震撼的东西，而且齐头并进的我又在看一些艺术，因为我本来立志做艺术这一块，肯定会关注这一块。很感兴趣，所以一直是一个梦。

CIFF：那您何时决定要拍一部自己的片子呢？

邱：一直都有这个决定，我从98年就写了好几个本子，那会儿我还叫我爸给我投钱，因为那会儿有了DV技术，后来我看那本子也挺傻的。是不可能拉到投资的，所以一直搁浅到06年，因为我的画市场还可以，有了些余钱，我就自己置办了一套设备一直用到现在。

CIFF：从画家身份的专业角度，会给影片的画面带来什么特别的要求？

邱：肯定有要求。我从5岁开始画画，一直画到现在，对那些东西我都有直觉了，我自己起码得看得过去吧。我觉得我看得过去的就是有一定力量和效果的。

CIFF：您认为油画创作和影像之间有什么联系？

邱：油画是油画，影像是影像，他们因为

材质不同，在我眼里都是一种很经典的范式。包括我做片子一直力求于一种经典的感觉。就像现在架上绘画被人说被行为，装置等取代，以前有电视的时候就说电视把电影给取代了。所以过了很多年以后，大家发现这种东西无非就是当时的一个错觉而已，就是因为它当时的受众不是那么多，由此这种老的媒介变得很有尊严。可能有一段时间的窘境过后又很有尊严，所以我一直都在做这个。包括我以前片子里涉及的这些有关失传的手艺，我一直像挖掘他们通过窘迫之后的尊严感。

CIFF：从《大酒楼》到《彩排记》再到《姑奶奶》觉得自己影像上有什么坚持的特点，或者是改变了什么？

邱：影像上不能说我改变什么的，我才做了4部，我只是觉得我在不停地丰富，在进步，是一个线性的发展，但基本上我的片子一看就知道是我的作品，因为我比较喜欢狂喜的描述，简单的讲一个故事，让别人觉得非常的闪光。

CIFF：为什么一直选择拍自己身边的亲人呢？

邱：这可能是个人的性格问题爸，而且我家亲戚那么多，朋友那么多，已经够丰富了，如果我不是拍他们，我再去涉足一个我完全不了解的题材的话，某种程度上也是一种浪费。

CIFF：当初是怎么认识樊其辉的？

邱：08年夏天的时候，我一个朋友带我

们去看他的演出，因为那会他比较有名吧。看完演出后我们就来往得很密切，他给很多人提供灵感，他有个外号叫做“樊大缪斯”，我女朋友创作了他一系列的油画。并不是因为要拍他，才和他接触的。因为接触了以后，觉得这个人太强了，太生动了，太鲜活了。

CIFF：那当时拍摄时长多久？

邱：素材积累的话，大概就20多个小时。因为我是看了无数遍了，再来拍他，我心里是有数的。

CIFF：当时拍摄的时候有什么特别难忘的事情么？

邱：太难忘了，拍摄的时候就像平时到他家串门一样，他会做打卤面给你吃，很家常的感觉。这个人很体贴，他不像一般人想起这个群体的时候，都觉得很神秘，他打动我的就是一种很家常的感觉，华北地区那种很本土的东西。

CIFF：我看到影片字幕里有：裁缝说，碧浪达如何如何。你承认他两个身份的转换。

邱：对，这是我玩的一个游戏，但是对他来说，他一点都不分裂，他台上什么样，台下什么样。他做裁缝的时候客人很少，但是都是很高端的路线，也许很多客人都喜欢他的性格，

CIFF：您怎么评价樊其辉这个人？

邱：很强大，他做的一切都让我无法释怀。他做的一切。

CIFF：他看完电影以后怎么说的？

邱：他头天还说“还可以啊”，过了两天又说“这个不太是我，太疯了吧”，我说“你平常就是这样的”，他说“那我骨子里还是乏味的啊”我说“这个片子最后不是交待了，我专门把那句话剪进去了，大家都知道你是乏味的人。可是，作为我来说，我怎么会去看一个乏味的片子呢。”我觉得在这种疯狂背后，大家能感受到他的那种乏味，孤独，那种绝望，无助的感觉。我觉得能够传递出那种有趣背后很复杂的感觉。

CIFF：看完后我觉得不像纪录片，很多导演主观的东西在里面，譬如演出场合非常少观众的镜头，大量的配乐运用，您为什么这么处理？

邱：配乐的运用是因为现场录的，因为我



《姑奶奶》导演邱炯炯见面会

很喜欢一些很经典的范式，比如说像默片，我看着默片我就觉得很刺激，非常刺激。那个东西虽然很过时了，但是对每个时代都会有一些启示性，哪怕在现代美学这块也是非常具有启示性的，可能它示威以后，又下去了，过了几十年又浮出水面，就是我才说的窘迫以后的尊严。我很着迷这些东西，我觉得纪录片不一定要弄得非常的粗糙，看着很记录，其实我那也是记录，记录为什么非得直接呢？

CIFF: 那为什么演出场合时候要避免观众呢？

邱: 我想做足片子的形式感。我就想做一个两个小时完全是独角戏的一个东西，而且观众已经暗示了，你可以听到掌声和笑声，我没必要对着观众，那么环境会太实了。我的机位基本上不懂，而都是限制在一个小画框里面，人就截一个局部，而背后的环境观众都不知道，我就是想塑造这么一种与观众疏离的感觉。

CIFF: 开始配乐是白光的歌曲，《我似浮云一片》等上海30年代的老歌，后面就开始用京韵大鼓《探晴雯》了，为什么这么处理？

邱: 这都是他的拿手好戏，而且这个人无论演绎白光或者蔡琴的歌曲，或京韵大鼓，哪怕一首，有时候我听原唱比如蔡琴的歌曲，都会觉得唱得很淡，他为什么就会唱得那么崩溃呢？任何题材的歌从他嘴里唱出来，他就会搞得感觉特别决堤。我一直在看一些作者显得很节制，这次就想做一个特别泛滥的作品，但是泛滥还是有规矩的，我想大家体会这方面的情感。

CIFF: 影片不是像一般纪录片一样按时间顺序的，可以谈谈您的影片结构，具体章节的安排么？

邱: 这就是一个人物的散文顺序，一开始前三章基本上是铺垫，我的故事从第四章开始的。最开始可以看出这个人的端倪，到后面你可以了解这个人，到第八章以后分成两块，一块是裁缝诵经，一块是裁缝诵爱，这是一个很工整地对他现状的总结。这是一个很传统的戏剧结构了，到了尾声，想让大家留下一个特别感性的映像，这撩拨他自己，也在撩拨我，也在撩拨所有的观众。这是一个很严谨很传统的结构，就是把这个决堤的没有逻辑的人把他串联起来。

CIFF: 这个可以算是同性恋题材电影么？

邱: 这个可以算一个同性恋的电影，也可以算一个纪录片。我一个朋友看完电影以后和我说“这个叫做纪录片不太准确，我看得话，叫八场电影。”我觉得这个想法很奇妙，我觉得八场电影你能联想到四格漫画，十四行诗，独幕剧，非常有形式感。它也是通过一个纪录片的式样来做的，纪录片为什么不能那样做，纪录片就非得要糙么。我觉得我这个就是纪录片，而且来了以后我这个就是与众不同的。一看就是邱炯炯的片子，因为是第四部了，可能会更成熟。

CIFF: 知道您这几年有陆续拍一些短片，请问都是纪录片的形式么？还是想尝试剧情或者是实验影像？

邱: 生活太精彩了，很多东西都挖掘得不够，单凭想象都会显得苍白，我现在可以把纪录片做成剧情片的感觉，我的起点还是不编剧，直接面对生活，搜集素材，然后通过剪辑和自己的结构，把素材重新编写成为自己的作品。

CIFF: 知道您举办了第一届邱炯炯艺术节，以后您的工作重心会在影像上还是在美术上？

邱: 我能这样坚持下去也挺好的，一年画几十副画，拍一部片子，现在弄片子的时候画是没有放的，画的时候也老惦记着片子，这也是个透气，我不能老是画画，老是做片子，老做的话，你必须跟另外一种规则打交道。我现在挺好的，我就像玩票似的，但是我做得很专业。

CIFF: 你的下一步拍片计划现在有什么？

邱: 现在有好几个案头，还是有关家庭的，就好像这个片子，因为他首先是个生动的人，能激发我创作欲望的人，那咱们一块来合作，那下一步也是我会碰到这些有意思的人，但是他们不一定是这个圈子的了，和我的关系很好。我做纪录片有个想法，就是随时随地和我的亲友们走得很近，去观察生活。

【采访手记】

当得知《姑奶奶》是一部有关男同性恋的纪录片时我有些不屑，心想是否是部纪录片版的《春风沉醉的夜晚》，而首先把这个特殊群体拿出来就事就好像有代表边缘人发言的嫌疑。导演的答案令我惊讶，他同样为是否要拍这个题材迟疑了很久，因为电影一出来很容易成为一个话题，当他接触樊其辉两年后，觉得可以拿捏这个人物时才开机拍摄。而看完后我也意识到我不是被樊其辉的同性恋者身份吸引，也不是关注他妖艳的妆容和高大的身躯挤进女装，是这个人所陈述他的故事，他的经典台词，他对生活不屑一顾的态度，那份“这个世界上，我就是最大的牌”的精彩与自信。

十分惊讶于樊其辉本身的魅力，一位太懂生活中的苦难而又如此会表达的主角。他所说的每个道理，每个遭遇，不分异性恋或者同性恋，一样能引起人们的共鸣。采访时那份夹杂脏话的粗糙语言，张扬的个性让他的表达充满激情，手舞足蹈那么吸引眼球，我们知道，他入戏了。

而电影制作的精致，甚至让我觉得这不是一部纪录片，有油画般的气质在其中，一部精致而干净的黑白电影。开始我以为导演运用黑白色调是想渲染主人公这么一个生活在社会边缘的同性恋易装癖者的形象，反而看到后面觉得画面越发的干净，十分舒服，给人一种复古的黑白电影气质，与片中的配乐结合得恰到好处。

而导演自己的解释是觉得独立电影由于资金原因不能使用胶片，而彩色画面会体现出一些不足，黑白画面可以有一种与现实疏离的感觉，他以前的作品《大酒楼》以及《彩排记》都采取了这种处理方法，黑白色调已经成为导演的一个标志。

导演对风格以及形式的追求，不仅仅是通过黑白的处理，大量的独白，大量的空镜头叠化，全篇满满的配乐，他对电影章节的安排也有自己的方法。一部纪录片，却按照散文式的章节构架：从电影开始人物的张扬，到最后碧浪达说出自己本身是个很无趣的人，人物张狂的表皮也慢慢剥落，一个内心困苦而孤寂的灵魂展现在观众眼前。这些缘于导演本身作为一名知名画家的坚持与品味，不想拘泥于纪录片的形式，让人一看就知道是“邱炯炯电影作品”。

这一部精致，能给人以惊喜，看完后绝对扯不到“闷”这个字的电影，是一部独角戏，主角就好像他自己的歌声一样苍凉而浓烈。纪录片未尝不可精致与形式化，就好像去年影展上魏阿挺导演的《我和你》模糊纪录片摆拍与实拍界限一样，观众需要的只是一部真挚的，带来感动的作品。

文 / 娄晓媛

血缘与家庭——瑞士电影展简评之二

瑞士女导演Fabienne Abramovich的《血缘联系》是一部普通而又特殊的纪录片。说它普通，因为镜头对准的是最平凡的生活，是每个家庭都会不时经历的争吵与欢笑。说它特殊，因为影片中的四个家庭都住在日内瓦同一幢大楼，导演跟随他们生活并拍摄了三年，又经过两年的剪辑和后期制作才最终完成。Abramovich一直想拍摄一部关于家庭的纪录片，但不知道从哪里选址。结果灵光一现，决定以离家很近的一栋建于八十年代的大楼为背景，邀请住户参与。两百多个家庭有六十多个响应，经过面谈，双方都满意的有六家，到最后成片，剩下四家。

影片在四个家庭的场景中轮换，每一个场景都是几分钟左右的完整情节。导演的指导思想是不因为影片的需要而打断每个家庭独立的故事，当然所选取的几十个场景大都戏剧性较强，能够吸引观众的注意力。对于我来说，印象特别深刻的有这么几个。几乎是在影片开头，一位四个孩子的母亲在为刚出生的婴儿洗澡，她不停地跟小宝贝说话，问它喜不喜欢在水里晃动的感觉，告诉它外面有点冷……虽然那么小的婴儿听不懂她的意思，但这样的语言刺激对孩子的发展是必要的，而呵护与关怀更令人感动。我不由想起几年前我的母亲在悉心照顾患有阿兹海默氏病的外婆时，也是不断和

她说话，虽然老人家已无法对谈，但她的微笑就是对女儿最大的安慰。

当然，并不是所有的场景都如此“和谐”，争吵也是这个片子的重要元素。比如，在家教育子女的父亲就拉丁文的语法同儿子争论，他喊来妻子支援，哪知妻子竟站在儿子一边。还有一对母子，一同吃饭、其乐融融，突然朋友的电话来了，儿子起身去接，引起了母亲的不满。于是，儿子也抱怨起母亲常在晚上九十点钟打电话，影响他休息。争吵不断升级，火药味很浓。儿子问，为什么我们总为这些破事争吵？当然，因为这就是家庭生活。社会场合中人与人有一定的距离、合宜的礼法，而血缘联系的亲密往往给直接的抱怨冲突提供理由。但所有拍摄到的争吵，包括没有被选中的，都是相对文明的，不论多么愤怒，也没有人粗暴打断过对方的话，对这个底线的守护令导演也十分惊讶。

前文说过，这部影片的主题是日常的家庭生活，政治和历史在这里几乎是缺席的。片后讨论过程中，被问及为什么大多数家庭都没有父亲、这种处理是否具有政治性时，导演表示这并非故意安排，而是现实使然。当然，如果观众愿意，也可以赋予影片自己的解释。导演想要表现的其实是一种生命周而复始的过程，

巧合的是，拍摄中也确实见证了新生的婴儿和去世的老人。导演特别反感电视真人秀的偷窥和造作。与之相对，这部影片从制作过程到最后结果都充满了对拍摄对象和对现实的尊重。导演和每个家庭商议达成了不同的拍摄方案，当他们不愿被拍摄时，她从不强求。影片剪辑后，她也给每个家庭分别播放了他们单独的部分，听取意见，让他们再次确认可以上映的内容，并把关于这个家庭所有的拍摄内容作为礼物送给他们。她出于艺术需要做出了最宠的选择，并没有故意保留对家庭有利的场面。

另外值得一提的是，片后的讨论和访谈对于影片的理解大有帮助。作为观众的我，在影片放映过程中其实并未意识到四个家庭都住在同一栋楼，更不知道影片拍摄过程的艰辛和导演的心意。受新批评的影响，我一直倾向于认为阐释应以文本细读为重点，但此次的观影经历使我意识到，文本背后的故事有时十分重要，甚至可以说是构成文本意义的一部分。导演就观众对影片的任何疑问，总能滔滔不绝地给出发人深思答案；毕竟，这八十四分钟的纪录片是她多年心血的凝结。可见，如果有条件，作者的意图值得深入了解。

文/陈丹丹



小议《寒假》

【现场评论】

其实整个世界都是疯人院的，恩。整个世界都是疯的。只是我们在里面都感觉很正常，因为所有人都是一样的。有些人偶尔会怀疑，但是更多的人连偶尔的怀疑都没有。

——李红旗

先前我有个在加拿大的朋友在温哥华电影节看了这部电影，说非常古怪，难以言说，不过片子中始终夹杂着一一种情绪。今天有幸看了这部电影，画质和《黄金周》比起来差了不少，当然《黄金周》是胶片拍的，而《寒假》是SONY EX1。片子的味道确实说不出，现在流行贴标签，那只能说是“李红旗的笔触”……荒诞、疏离、沉闷、平静、暴戾、黑暗、毫无理由，这些情绪化的诉说是纯个人化的，是一个诗人的口吻吐出的梦话和花朵。因此，喜欢这片的人喜欢得不

得了，讨厌这片的人讨厌得不得了。李红旗只是把诉说对象设置成了自己，还有理想主义诗人们，他也根本没去考虑观众的感受，因为在他看来，拍电影和写小说、搞乐队、画画是一样的，都是表达自己的媒介。他借助着片子中人物说着自己的诗，好比“我想做一个孤儿”，“我们自己是谁”等等。

从放映情况来看，观众对片子里的冷幽默忍俊不禁，初中生们常常在沉默许久之后面冒出一句正儿八经的话，没说一句都让人笑出眼泪，这也是大多数观众没有睡去的原因吧。不过李红旗自己表示，他很反感幽默（“我知道我以后会避免任何的那种幽默的部分，我对幽默现在是深恶痛绝的，比对人类本身痛恨的更厉害。”）。从影像上来说，《寒假》画面趋向去刻意、平乏，色调上有点类似当代美术，沉闷，但包容着一种混浊的叛逆的色彩。

文/杨潇

以艺术的名义反抗现实

【现场评论】

《寻欢作乐》始终在以一种近乎荒诞的方式在叙事。一个骗子喜欢讲受害者的照片贴在自己屋里的墙上。他倾情于一个骗过的女孩，并把她带入了发廊。而一个写诗的狱警强迫他的犯人读他下流的诗歌。

这是两个没有什么交集的故事，在骗子入狱后，两个故事承接了。不管是谁的故事其实都是发生在同样一个现实里，每个人都在接受复杂的现实所带来的冲击与矛盾。影片描绘的那个色彩强烈的社会其实有点灰暗。在那样一个远离城市中心稍显衰败的地方，角落里时刻在发生了丑陋的事情。

影片中寻欢作乐的概念似乎不再是传统意义上的灯红酒绿、歌舞升平。而是一种艺术的方式。不管是骗子也好，狱警也好，他们总是会做一些和这样的现实格格不入的事情。骗子总是喜欢穿着戏服练习，而狱警则不断用他独

特的语言来表达他所看到现实，并试图在犯人中寻找知音。

每个人作为这样一种复杂社会中的一个部分，个人与这个社会的矛盾总是不可避免，就像骗子没有钱于是便去摆摊骗求职者的钱，面对自己倾心的女孩，他却也只能放任黑帮老大对她强暴，他相信如果有钱了便可以解决这些所有的矛盾，但是最后却被卷入传销而入狱。而狱警那些对于现实的不满以及希望，却只能通过诗歌这样一种无力的方式表达。尽管如此种种，就算这些矛盾如何尖锐的刺痛着他们，就算着残酷的现实如何冲击着他们，在他们的心中总是存在着一方净土，那就是他们艺术的寻欢作乐的方式。这是完全脱离于所处环境的一个部分，是一种真正的自我。

骗子总是在阳台一个人穿着戏服练习着，那戏服被他视作神像一样供奉在了墙上，是那

件戏服助他在那样一个充满了矛盾的世界中坚守住了自己内心仅剩的自我。但是发现事实其实并不是那样，最后在狭小黑暗的牢房里，他依旧陶醉的舞动起来了，其实这一切不是因为戏服，而全是因为他坚定的内心。

而那个狱警，他代表的是国家，代表的是掌权者，可是他的诗歌却和他的身份那么不符，虽然只能让那么有限的人听到，他还是始终发出自己的声音。他总是喜欢让犯人喊他政府，于是对话变得幽默荒诞，但是却深刻的反映了一种现实。他用他自己的语言表达了对这样一个现实的反抗。

在电影里，“寻欢作乐”这个词不再是贬义或褒义，或许它仅仅是代表了一种表达自我让自己满足的一种方式，这种方式只属于自己，是个人在这个社会中特别的一个标识。

文/彭礼欢

他好我也好，都是大赢家

【现场评论】

没有强拆，没有上访，没有自焚，国人印象中应有的拆迁场面统统没有，这个片子让很多冲着拆迁关键词而的观众有点泄气。

但是没有人质疑这种和谐的真实性的真实性，王清仁拿着DV在村民家里晃悠了四五年，拍拆迁户80岁老太太酗酒，拍临拆前要给儿子娶媳妇盖新房，拍拆迁管委会的村官扯皮打扑克，又跟着法院进村推“违章建筑”。所谓博弈，该在的地方他都在了，看似激烈到应该出点事情的场面，他也在了，但结果是一片和谐。

京津之间尴尬的廊坊，廊坊角落里的两个村子，一个叫华为的深圳大集团要进开发区了，半个廊坊都屁颠儿屁颠儿地忙乎起来。老百姓是实在的，哪次拆迁里都会有想趁机盖点房子赚补贴的，胆子大的玩硬的坐地起价，胆子小的抱孩子上房赚点吆喝。但是天变的比人算的快，没等你梦做完，推土机就进村了，老百姓这才知道原来赔自己房子的不是跟华为老板，大小干部也是只管跑腿说了不算，一切都要在听说过没见过的法律名义下算总账。

老百姓跟朝廷对簿公堂，这种事情以前

只有告御状，后来有了秋菊，现在居然能搞出一个“博弈”来，而且是真上法庭，没有搞阳谋，没有搞秋后算账。一样是真的上法庭，两边的气场却是相差不少。拆迁户们拖家带口，能走路的全来旁听。官家不见踪影，只派两个代理律师来，一个还因为忙别的官司来不了，另一个进法庭前连拆什么房子还没搞清楚。不管他是真不清楚还是装糊涂，总之这场“博弈”有了规则，算是能博得起来了。

整个拆迁过程中，作为事件起因的“华为”从来没有出现过。高层领导来开动员大会，一个劲的强调这是关系到GDP的国家大事，是廊坊的机会，你们的福气。基层干部前也是这一套，走村串户的时候可知道套话不能当饭吃。村干部知道，表面赔笑脸的其实最能扛，扛不住的也有了榜样，乡里乡亲的只关心自己住了几辈子的房子能换几个钱，你华为给廊坊创收10个亿，也不会给我发红包啊。

华为娶媳妇，政府抬轿子。媳妇长啥样不是最关键的，老百姓清楚，既然没过门就知道不是门当户对，那背后肯定有些故事。所谓博弈，赌出经验来的都知道庄家赢大头，你我不

过是瞅个机会见好就收。谁要在赌场里玩真的砸场子，那就等着回家路上挨闷棍吧。

一场风光又和谐，几乎没有输家的拆迁故事，就算赢的憋屈，赢的好像输了，总算没有赔上身家性命。在全国范围内大兴土木的这十来年里，大众真正关注过的，或者说有幸能够进入网络视野，媒体关注的，大多是各种暴民犯上的故事。《博弈》里这些退休前站好最后一班岗的基层干部们，可能让我们看到了拆迁过程中更普遍的模式：一场淡定的，互动的，笑里藏刀却又都是赢家的扯皮竞赛。老百姓在新家里继续该吃的吃该喝的喝，大小干部们开着自己的小车退休回家养老。如此和谐盛世，遍地都是赢家。

文/孙浩然

【现场通讯】

一个荷兰人在独立影展

[荷兰]施云涵 (Tabitha Speelman)

第一天

昨天晚上，虽然刚从瑞士过来的导演Frederic Choffat非常得累，但还可以看到他对参加这次影展的兴奋。他说：“听说过这里放的电影都是中国独立电影方面的New Talent，我充满着期待看我中国同事的作品。”他把这句话说完以后，马上睡觉了。然而，我还在考虑他的话。对的，这些电影都是在“CCTV上找不到的。”对外国人来说，真是不要错过的好机会。难怪有很多南京的留学生对这个活动而特别感兴趣：一边学习到地道的中文，一边进一步了解在无数方面经常令我们困惑的国家，何乐而不为？

但无论从哪里来的，看电影的时候，每一名电影观众都会有自己独特的感觉。最让我们打动的时刻和最突出的细节跟我们个人的生活经验有密切的关系。不幸的是，这些情绪平时从我们的外貌是看不出来的。我不知道你们怎么样，但虽然好奇我经常因为不好意思而不问邻居的意见。好在这次影展的与大家分享的机会特别多。从论坛到沙龙，希望我们能把我们所有的、局部的观点结合起来。之所以这样，不是为了得到不可能得到的客观、全面的观点，而是为了通过共同的形象和感情的语言自由地来分析一些个人很难搞清楚的难题。(Program里面的例子很丰富。)

总的来说，对我这个较害羞的留学生而言，希望我多珍惜影展环境下的交流机会。最后，我想引用Fanny Brauning开幕会发言时最后一句话：“let's share some of our lives, ideas, and dreams together these coming days.”

之后几天

这几天一直跟不同的人讨论独立电影的经历引起了许多值得考虑的问题。以下我想通过别人的意见来介绍些我自己搞不清楚的题目。

为什么我采访的外国贵宾和导演都觉得中国独立纪录片比剧情片更有意思呢？

瑞士导演Frederic Mermoud看《路上》看得很过瘾。“故事虽然真实的，但也像卡夫卡的一个小说一样又荒谬又复杂。”我问他上述的问题的时候，他果断地回复我：“我们西方人对现代中国的知识和了解还并不太多。无论是纪录片还是剧情片，我们都需要多看点这样的真实的故事，体会这个新社会的精神和挑

战。在中国做个独立电影导演没有在西方的容易，特别是在筹集足够的资金的问题，所以我希望我们可以通过像鹿特丹影展的Tiger Awards Competition，之类的项目多可以来表达我们对中国独立导演的支持和鼓励。”

一个纽约电影馆长说的回答可以做补充：中国独立纪录片的拍摄方式往往是比较观察的。通过故事的顺其自然地展开，他们都慢慢地来说自己的事。不管观众，这个故事都有一种紧迫性：“It wants to be heard”，剧情片的叙述说不定“audience-specific”一点。

但对我而言，因为中国独立电影针对的观众首先当然是中国人，这个特征并不是缺点而且也可以当成剧情片的优点。一个意大利的来宾甚至认为中国最近的纪录片可以当作世界上的拍摄启示：“我们都应该向他们的方式而学习。”

不可否认，这届影展的纪录片打动人的能力很强。看来，我们都对不想来的、中国室友的观点而有一定的了解：从她的角度来看，看独立电影还不如“看‘普遍脑子’的电影（大众电影），意识到这么严重的问题没有用，然后还是改不了的，看得很难受。”因为这个说法跟我的母亲不看独立电影的原因一模一样，所以我估计这是跨文化的一种想法。但正如《差馆》导演周浩昨天晚上所说：“你不能每天都吃甜的或这每天都只吃肉。吃点清淡的，吃点素菜对身体也好。生活还有别的味道。好像这跟你是中国人、还是外国人没有很大的关系。”

以上提的意见都不错，但也许它们还含着一种对这些纪录片的的目的和意义的误会。虽然片子中经常很明显地可以看到些社会评论，但是它首先还是种多层艺术作品。可欣赏的方面很多，从生动的画面到恰当的细节，从故意的歧义到耐人寻味的诙谐。讨论的时候，纪录片的导演也不是特别强调他们对社会问题的责任感，而是说他们对被拍的多层兴趣。《姑奶奶》的导演邱炯炯：“我不是做社会学的，我是看这个人！”他也承认无意中他部电影说不定会涉及社会问题，但这并都是他的心气。按照自己的第一印象只看一个方面，就是低估这些作品的所有潜力。

无论如何，看这届影展的电影，我所采访的人都意识到作品的真实质感。导演对他们拍的故事明显的热情也得到了大家的尊敬。希望我们都可以继续考虑这些挥之不去的好片子。

【现场诗】

一个女演员

文/薛鉴羌

一个女演员
演得死去活来
像美国人一样大笑
她来自台湾要回到维也纳
瑞士男人引起喧哗
人们索要签名
他记录下每个人的一分钟
我被编号为113
汉斯·舒普巴赫
他说我们应该眨眼
重新认识图像
而手无论来回变化
是摸得着却拿不走
我可爱的小姐碳
为了拒绝我吐露真相
她为马路照相一小时
我请她五十岁时来我家看
属于她的影像
有两个天才
因为碳小姐影响
半小时商议后改变性取向
我不停思念小奇
在垃圾论坛见过她为我拍照
她前男友是公务员
此刻我没有她的电话
我刚到Party时，大家正准备撤离
人们慢慢走进电梯
为她唱着生日快乐
电梯门一次又一次打开
直到歌曲结束

2010.10.22.南京



影展一角