

从反现代性到反田园牧歌

——论李睿珺电影中关于“乡土”的态度转变

胡采熠

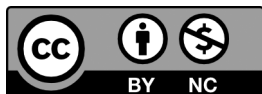
摘要 | 李睿珺导演 2022 年的电影《隐入尘烟》将视角放在两位被原生家庭抛弃的夫妻身上，通过他们一年的生活展现故乡土地的四季变化。与被看成“反现代性宣言”的“土地三部曲”不同，虽然同样聚焦于西北乡土，《隐入尘烟》却在一定程度上呈现出对此前作品的“反叛”，电影中的“乡土”既是精神疗愈的栖息地，又是现代性焦虑的载体，揭露了乡土社会原本的落后与弊病，在叙事中出现了“反田园牧歌”的色彩。本文选取李睿珺“土地三部曲”的第二部《告诉他们，我乘白鹤去了》与《隐入尘烟》进行比较，从电影符号化的意象、人物关系设置和死亡结局三个方面分析李睿珺创作中出现的从“反现代性”到“反田园牧歌”的转向。

关键词 | 反现代性；反田园牧歌；乡土电影；李睿珺

Copyright © 2024 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



李睿珺导演作为独立电影人，目前已创作了6部电影长片和1部公益短片，其中“土地三部曲”呈现了现代化进程中满目疮痍的乡土社会，导演将农耕文明与工业文明、个人与群体、父辈与子辈等元素置于二元对立的位置，作品中往往蕴含了导演对乡村文明或没落的少数民族文明的眷恋之情，以及对现代工业社会的反思，具有鲜明的“反现代性”特征，这也让他和他的作品被

划入了“文化守成”的阵营。

同样在城乡二元对立的框架下，《隐入尘烟》加入了导演对农村文化先天畸变的反思，其乡土叙事的态度出现了“反田园牧歌”的转向。不论是李睿珺在“土地三部曲”中展现的“反现代性”思维，还是在《尘烟》中对“田园牧歌”的反思，都是创作者对中国“乡土”的再解读，在一定程度上折射出时代精神的变化，具有研究价值。

一、符号化的意象——尖锐对抗到无奈妥协

法国导演阿贝尔·冈斯说：“构成影片的不是画面，而是画面的灵魂。”^[1]所谓“灵魂”其实就是指电影中带有象征或隐喻意味的形象，即意象。李睿珺在电影中常常安插一些带有象征或隐喻意义的意象，符号化的意象在一定程度上淡化了情节，却能传达某种“意在言外”的情感 and 精神，为其现实主义电影增添了不少浪漫主义气息。本节将从两部电影中分别提取有关土地和动物的象征意象，详细分析其中内涵和情感的差异。

（一）土地：轮回的复归到断裂

在中国源远流长的农耕文明历史中，土地始终扮演着不可或缺的角色。早在神话女娲抟土造人中就寄寓了原始人类对土地的集体无意识崇拜，神话时代这种朴素原始的土地崇拜经过一代代的传承和积累，在我国几千年农业社会的发展历史中不断深化，最终融入骨血。在传统的农耕生活里，农民们安土重迁，正如葛兰言在《中国文明》中所写：“在农民的村社大量存在的时代，人们被牢牢地束缚在土地上，这种束缚被渲染成一种对土地的深厚而骄傲的眷恋。”^[2]

“土地”是李睿珺电影的核心主题和意象，承载了浓厚的西北“乡土情结”。《白鹤》中将“土地”和“土葬”联系在一起，《尘烟》中展现的则是在那片乡土上的动植物与人一年时间里的生长与死亡。“土地”这一意象在两部作品中都蕴含了轮回的观念，不同的是，在现代性的冲突下《白鹤》实现了轮回的短暂复归，而《尘

烟》里的轮回却无奈断裂。

1. 土葬与火葬

土地是农民的信仰，土葬则是农民献给土地的最后一场信仰仪式。费孝通在《乡土中国》中写道：“一生取给于这泥土，死了，骨肉还得回入这块泥土。”^[3]如同落叶归根一般，农民一辈子接受土地的馈赠，死后肉身埋于地下，魂魄才能终归于天。而随着现代化的发展，代表着文明、环保的火葬制度势不可挡地取代了传统和落后的土葬制度，这种毫不留情的转变带来的是心理上强烈的“拔根”^[4]的感觉。

《白鹤》将土葬与火葬的矛盾聚焦到了主角老马的身上，73岁的老马是村里给棺材画吉祥画的手艺人，他原本的生死观是豁达自然的，顺其自然地死亡然后入土为安，但他无法接受新推行的火葬政策，因为只有“半路死掉的年轻人才火葬”。在影片中，老马的所有行为动机都是为了自己死后能够土葬，他是“所谓朝向死亡的存在”。^[5]影片以老马从与火化抗争，到下定决心自我埋葬，再到最后实现土葬的行为及心理变化过程为线索，借这一矛盾展现农村留守老人的精神世界。

首先是堵烟囱的行为，影片中出现了两次，第一次是老马和村里的老人们谈论火葬后，怂恿孙子堵了别人家的烟囱，得胜回家后却看到自家的烟囱里也冒起了烟，老马愣在了原地，被一种逃脱不能的无力感所笼罩。第二次堵烟囱是在割完槽子湖的水草回来后，儿子在厨房宰杀槽子湖里的鸭子，老马泄愤般地爬上房顶堵上了自家的烟囱。槽子湖对老马来说是仙鹤栖居之地，但儿

[1] 游飞：《电影的形象与意象》，《现代传播》2010年第6期。

[2] 葛兰言：《中国文明》，杨英译，中国人民大学出版社，2012，第161页。

[3] 费孝通：《乡土中国》，商务印书馆，2019，第21页。

[4] 董磊明、聂良波：《均衡与混乱的变奏——一项关于农村丧葬变迁的考察》，《华中科技大学学报》2007年第4期。

[5] 王金涛：《持存之物：李睿珺土地电影空间意象的时间隐喻研究》，华东师范大学，2022。

子和儿媳都无法理解，原著中老马曾眼泛泪花对智娃说：“我让他们长成人，他们要把我变成烟。”^[1]他们不理解老马对火葬的恐惧，也从未关心老马的精神世界。对老马来说，火葬意味着尊严和灵魂的毁灭，而不停冒着烟的烟囱是他对“死无葬身之地”的恐惧心理的延伸与外化。

老曹是唯一和老马心灵相通的朋友，老曹死后，被家里人偷偷葬在了槽子湖旁的地里。老友的死难免让老马想到自己死后的命运，独立祭奠完老友，老马坐在树下将一只还在呱呱叫的青蛙活埋在树下。在我国传统文化中，蟾蜍、月亮、玉兔这三者被联系在一起表达生死成仙的寄托。蟾蜍象征月亮，而月亮又寓意着死亡。和老马相比，老曹是幸运的，他的子女替他完成了身归泥土的心愿，而老马在这时还是孤立无援的。因此，他埋掉青蛙的行为实际上暗指以后对自我的埋葬，青蛙就是老马自身的象征。^[2]

即使老曹的坟墓没能逃掉被“冒了烟”的命运，老马最终还是在那棵他经常等待白鹤的大树下，用木棍为自己圈了一块埋身之地。影片的最后老马在孙子智娃的帮助下以自我牺牲式的被活埋完成了土葬对火葬的抗争。坐在土堆上的老马对正在挖坑的智娃说：“泥土一年四季都在叹气地呢……泥土它给爷爷叹气呢。”土地无声，却为一个老人的死亡叹息，也在为他们所代表的正在被漠视和埋葬的乡土文化叹息。老马违背了原本自然的生死观，选择提前结束自己的生命，看似实现了个人“从土到土”轮回的短暂复归，完成了土对火的抗争，但这一对抗方式是惨烈的，也是无可奈何之举。

土葬与火葬的对立实际上再现的是传统乡土

叙事中乡土文明和现代文明的对峙，导演“看到了现代化的单一性和负面效应给西部乡民带来的‘不适感’”^[3]。呈现了“乡土”在与现代工业文明的抗争中拼尽全力的挣扎与反抗。

2. 自然生命与个体生命

《尘烟》的故事开始于一个深冬，曹贵英原本和兄嫂住在一起，从小被家人打骂，落下了病根；马有铁是家里老四，一直被哥哥当驴一样使唤。两个家庭为了摆脱各自的负担，将二人撮合在一起组成了一个小家庭。在相处的过程中两颗孤独的心逐渐走近，他们一起播种小麦，饲养小鸡，搭建房屋。社会时空的变换似乎没有在他们身上留下痕迹，和千百年来无数个在这片乡土上耕种过的人一样，他们只是自然轮回的一部分。一年时间里，鸡蛋变成小鸡，小鸡长成大鸡，大鸡又生蛋；麦种变成麦苗，麦苗长成麦子，麦子又结麦种；土和成泥，泥凝成砖，砖垒成房子，房子最后又变回土；还有燕子的南来北归。这是自然规律下万事万物的循环与轮回，从不以人的意志为转移。

夫妻二人对于土地的理解形成了他们所有的朴素哲学思想和行事准则，有铁说：“啥不是土里头生的，啥不是土里头长的。土都不嫌弃我们，我们还嫌弃土呢吗？”他们在人世里遭遇的压迫和冷落都能在土地里得到安慰和包容，土地就是这样——“你只要种上一袋麦子，它就能给你长出来十几袋子。”——即使遭受践踏，也依旧赤诚地奉献果实。马有铁作为农村等级社会的“多余人”，身上却流淌着最珍贵的熊猫血，成了村里首富的救命稻草，“熊猫血”的珍贵与难得隐喻了马有铁所代表的前农业时代的臻于纯

[1] 苏童：《告诉他们，我乘白鹤去了》，《收获》1997年第1期。

[2] 王金涛：《持存之物：李睿珺土地电影空间意象的时间隐喻研究》，华东师范大学，2022。

[3] 周仲谋：《西部乡土变迁与“在地者”乡愁的诗意影像呈现——论李睿珺的乡土电影创作》，《北京社会科学》2018年第12期。

粹的精神的疗愈作用。导演赋予了马有铁不少纯粹的性格特质，他善良真诚、重信守诺，虽然生活贫困但从未接受别人额外的恩惠，因为“一码归一码”。正如上文所述，老四的美好的品质其实根源于对土地的朴素信仰，是一种原始但纯粹的精神力量。但这种珍贵的乡土血统，被村里其他人放弃和丢掉的同时，又被最高等级的张永福无情剥削。而曹贵英生殖能力的缺失，即是这种精神“无后”的隐喻。女性的生殖能力在神话时代就和土地紧密联系在一起，因此曹贵英的“无后”，一方面意味着土地在现代社会的缺失与落幕以及隐喻马曹代表的农耕文明精神的“无后”；另一方面，贵英长时间遭受亲人的无视和欺凌，她生殖能力的缺失也是自己血浓于水的家人造成的，这一设定实际隐含了导演对乡土文明自我毁灭的讽刺。

马曹的故事以悲剧开篇，又以悲剧结尾，一个随时会被抽离的“熊猫血”，一个“无后”的女人，两人组成的看似“田园牧歌式”的家庭结构，其实就如梦幻泡影，一触即破。个体生命的轮回轻易断裂，而大自然的轮回始终无限。

不论是《白鹤》还是《尘烟》，土地都作为核心意象根植在影片之中，承载着导演对“乡土”的拳拳之情。不同之处在于《白鹤》中老马的自杀式活埋终让自己的灵与肉都回入那块泥土，实现了土地轮回的短暂复归，是“反现代性”的惨胜；而《尘烟》中的夫妇二人不过只经历了短短的四季轮回，就因“双死”的结局戛然而止，暗示了农耕文明的消亡和土地轮回的终止，是“反田园牧歌”的绝唱。土地的轮回从短暂复归到无奈断裂，暗含了导演对同一片“乡土”的态度转变。

（二）动物：精神寄托到自我观照

20世纪70年代，西方文学理论界兴起了“动物研究”的新思潮，动物研究学者认为在传统的

认知观念中，动物被置于客体的地位，成了人类发展的附属品，这是人类施加于动物的暴力，因此提出了从人类中心到非人类中心的伦理转向。在李睿珺的电影中，动物作为重要意象从不是被随意支配的客体，《白鹤》中老马毕生追寻的仙鹤和《尘烟》里那头任劳任怨的驴，反而成了电影乡土叙事中不可或缺的一部分，具有反映人物心理等重要作用，有强烈的表现力。

1. 白鹤（仙鹤）

“白鹤”作为影片《白鹤》的核心意象虽没有在电影中直接出现，却始终和老马如影随形。电影的开头便是老马在老曹的棺材上描画仙鹤的场景；孙女苗苗看的动画片《哪吒闹海》中有仙人乘鹤而去的画面；老马家中挂的画、沙发巾上的刺绣都有白鹤的身影。除此之外，老马被埋之后镜头拉远，一片仙鹤的羽毛自天上飘然而下，似乎是老马在告诉观众：“我乘白鹤去了。”鹤是老马精神的象征，是表达其精神寄托的隐喻符号。

从古至今，鹤都在中国神话传说和诗文词画中占有一席之地。古人认为鹤是长寿的动物，鹤翔于九天，长生不老，因此，鹤往往成为传说中仙人的坐骑往来于仙凡之间。在《白鹤》中，白鹤是老马的精神外显。^[1]乘白鹤而去的愿望对老马来说意味着灵魂的升腾和生命的延续，而只有土葬才能使肉体 and 灵魂得到保全。当下入土为安的需求和未来驾鹤西去的期望构成了老马的行为逻辑，老马就如一只不群之鹤，每天都在湖边枯等饮水的仙鹤。为了保护仙鹤的栖息地，他笨拙又急切地阻止村民们割槽子湖的水草，无人理解他，老马对仙鹤的盼望以及对火葬的恐惧只能说给懂懂的孙辈。这种精神上的孤独和失语感将老马一步

[1] 刘洋：《李睿珺导演电影乡土性的文化解析》，西北大学，2020。

步地推向了自我毁灭的结局，以残酷荒诞的手段实现驾鹤西去的愿望。但导演最后为老马留下一片羽毛，也留下了一点带着诗意的温情的希望。

“鹤”除了是老马精神寄托的象征，也是这片即将流失的“乡土”的象征，鹤的孤高清逸，暗含着导演对与现代文明格格不入的乡土田园的眷恋。但鹤的栖居地已被破坏，随着老马的死亡，仙鹤的存在也逐渐不被人所相信，这是即将被现代文明所吞噬的“乡土”发出的最后一声叹息。值得注意的是，导演在这一影片中不是完全绝望的，他让智娃和苗苗也相信仙鹤的存在，让他们天真地理解并完成了老马的愿望，留存了一缕传承的希望。

2. 蹇驴

驴，不似马匹矫健壮硕，体型小、速度慢，但耐力强，被称为“蹇驴”。驴虽胆小执拗，却能承担粗重的工作，任劳任怨，是难得便于役使的动物，在古代多承担了交通运输、农作劳动的任务，因此常出现在诗文中，包含了于困苦之中艰难前行的意蕴。

《尘烟》中常和老四同进同出的那头驴也是一个具有隐喻和象征义的重要意象。电影第一幕只一块土墙，正中央是一个四四方方的缺口，画外传来马有铁嫂子不耐烦的催促声，被催的是老四，出现在画面里的却是一头驴，仅这一个镜头便迅速将马有铁和驴联系在一起，驴由此成了老四的象征。老四看待动物的眼神是平等的，他把驴当成伙伴，从不打骂，二人初次见面时贵英也是因为目睹了老四对驴的照顾才对他产生了好感。电影中故意将驴与张永福儿子的宝马车相比，象征着落后的、逆来顺受的农耕文明。在村里人都用上电视、手机，搭着汽车上路时，老四和贵英还是坐着一辆驴车，也许慢一些，但他们不在意。村民们常因此调侃，老四却说“你要说干活拉东西，他的

‘宝马’还不如我的‘宝驴’”，他们面对自己的生活状态是自洽、满足的。

驴与有铁对照，暗含有铁和驴一样逆来顺受，受人奴役的命运。有铁哥哥常常使唤有铁帮忙，在他看来，老四不过是一个可以随意驱使的驴。“还是草编的驴好啊，它不吃草也就不被人使唤”，老四这里的言下之意是在自嘲自己和驴一样被人使唤的半生。贵英死后，马有铁摘下了驴身上的“枷锁”，驴却不知离开，他骂道：“让人使了大半辈子了，还嫌没使够吗，真是个贱骨头！”表面上是骂驴，实际上是暗恨自己自始至终屈居人下、不曾反抗的性格。

从《白鹤》到《尘烟》，从飘然出尘的仙鹤到任人驱使的蹇驴，都是导演对乡土文化想象的投射，如果说仙气飘飘的白鹤是乡土和现代对抗的产物，那么任劳任怨的驴则是千百年乡土上无数个被压迫和边缘化的个体，他们不但跟不上现代的步伐，也被世俗化的“乡土”所抛弃。

综上所述，本节从两部影片中提取了土地和动物两类重要意象，尝试分析相似意象在两部影片中的不同呈现。《白鹤》中老马以决绝的姿态同火葬抗争，坦然地躺进自掘的坟墓，等待仙鹤的来临，此间的“乡土”虽遭受了现代文明的入侵，但仍留存了一片净土。而《尘烟》中的“乡土”早已沦陷在现代化的攻势之下，夫妇二人看似桃源般的生活不过一场转瞬即逝的幻境，“乡土”本身的脆弱和奴性成了破坏幻境的帮凶。从传统与现代的矛盾对立到对乡土文明的隐隐批判，可见导演的态度转变。

二、人物关系设置——代际承继到空间区隔

（一）三世同堂：反现代性的希望延续

学者邵予华曾说：“个体的人以生命为存在的方式，人类的过去、现在和未来是无数个体

生命活动的结晶。”^[1]在李睿珺的“土地三部曲”中，最常见的设置即老人—父亲/母亲—孙子/孙女这种三世同堂的人物关系。在《白鹤》中导演将“老中少”并置，构成城乡变革时代下对代际人物观念的整体关照。

1. 父亲—子/女

《白鹤》中乡土与现代的矛盾集中表现在老年人与中青年的矛盾之中。老马住在儿子家里，儿子打工回家后，却不顾老马的反对和村主任商量割水草的事宜，老马不满却无可奈何。女儿存花和老马的关系较亲近一些，存花时常为老马准备戒烟的冰糖，也会主动将老马接去她家住。但一听到老马想在她家安度晚年的想法，她又因害怕父亲死在自己家里，迫不及待地将老马送了回去。影片里老马和子女的对话几乎只和吃饭、睡觉有关，他们从不曾关心老马的精神世界。

在《白鹤》中年迈的老马失去了家中的话语权，也无法决定自己死后的归属。影片中有不少和老马一样失去劳动能力的老人，他们逐渐成为被边缘化的群体，也不被自己的子女尊重，容易产生自我认同的危机。而子女对老人内心的漠视，实际上代表的是来势汹汹的现代文明对乡土文明的忽视，老人们失落的生存状态即代表着“乡土”的衰颓。

2. 爷爷—孙子/孙女

能倾听老马心事的只有孙子智娃和孙女苗苗，老马入土前还不忘拿出剩下的冰糖分给两个孙辈。成人的思维和孩童本身是对立的，但在同样内心孤独的爷孙三人这里却达到了共通。苗苗记得老马教她画的仙鹤，会带老马去湖边看“大鸟”。整部影片中最有诗意的一幕就是孙女带着老马走向水鹤栖居的地方，导演用了一个大全景拍摄，一段接近1分15秒的静止长镜头里只有爷孙二人走向景深处，惊起了近处的几只水鹤，这样一处如江南水乡一般的地方给了老马荒芜的心

灵一抹生机。孩童视角下的死亡也是纯净的，面对把爷爷埋进土里这件事，苗苗只担心爷爷被土里的蚂蚁咬，而智娃觉得埋人和埋羊一样，只需把坑挖深一些，成人觉得残忍，但智娃只知道这样做爷爷就能在自己的帮助下乘着白鹤而去。

影片里，每一代都有每一代的失落和迷茫。老一辈执着地坚守着传统思想，固守着未曾流动的乡土。老马子女代表的农村中年群体在生活和社会压力下较快地屈服于现代化的冲击，而孙辈们却因为父亲或母亲的缺失留守乡村，尚未接触到现代文明的他们代表着未来，具有未知性。

《白鹤》强调爷孙两辈之间或温情或“残酷”的关系，将衰老死亡和童真希望对置。老人被子辈忽视，却在孙辈的帮助下复归传统，孙辈可以看作老一辈生命的延续，反映了导演将回归“乡土”的希望寄予未来的意识。

（二）夫妻关系：田园牧歌的先天畸变

与导演以往的“土地三部曲”相比，《尘烟》虽也在传统与现代二元对立的叙事框架下展现以马曹二人为代表的前现代的乡土文化精神，但也将审视的目光放在了乡村文化中先天畸变的部分。电影选择马曹的夫妻关系作为切入点，二人作为农村社会的边缘人，他们的小家庭构成的空间一方面展现了较为原始的农村生活与珍贵的精神品质，另一方面通过二人与外界空间的接触和互动又揭露出农村“大鱼吃小鱼”式的压迫以及其他人心灵世俗化的现状，关于乡村的情感出现了复杂化的倾向。

1. 夫妻天真空间

“天真性”是泰勒在形容前现代化社会人类的文化与心灵时常用的词汇，但进入现代社会后，不断世俗化的社会将这种“天真性”逼退到

[1] 邵予华：《生命叙事与小说的价值追求》，《小说评论》2007年第3期。

边缘的境地。^[1]正如导演在访谈中将老四和贵英称为“农业1.0时代的亚当和夏娃”^[2]，两人的相处所呈现出的是一种完全顺应自然的两性最本原的状态。老四和贵英之间的劳作和交流组成的是一种前现代的“天真”空间，几乎消除了所有有关现代社会的痕迹，两人心怀对土地纯然的崇拜和信仰，他们所在之地即是“完满之地”^[3]。

马有铁和贵英最开始是没有属于自己的家的，他们住在亲戚家的一个附属小空间里，或是窝棚，或是后院，受尽打骂和驱使，这些空间都是不属于他们的。有铁和贵英婚后一共有过三个“家”，前两个家都是在别人即将拆迁的空房里，直到他们用双手搭建起真正属于他们夫妻二人自己的家时，才有了实在的安全感和归属感，他们躺在自家的炕上畅想着日后的幸福生活，可最后这个小家还是没逃掉被现代化的机器碾成碎土的命运。

2. 人际世俗空间

与之相对的，其他已完成“心灵现代化”的村民（包括张永福和他的儿子）以及马有铁进城后接触到的城里人则是处于世俗空间之中。和导演以往的电影不同，《尘烟》将更多的镜头放在了乡村内部的世俗空间，两人理想的世界不断被势利、冷漠的乡村社会侵扰，出现了“反田园牧歌”的转向。

与老四夫妇不同，村子里的人不再认同马曹这种原始的生活方式，他们或主动或被动地放弃了和土地之间的联结。电影一开场就是老四和贵英被家里人安排来相亲的场景，客厅里有铁和贵英是无所适从的，他们本是这场相亲的主角，却

坐在茶几前矮小的凳子上，而双方的嫂子却相谈甚欢，明里暗里表达出即将甩脱负担的轻松，这是他们遭遇的第一个乡村人际下的世俗空间。乡村公共空间是一个具有仪式意义的场所，电影中的公共空间包括村里广场、商店和桥头。村主任坐在广场的台前号召村民献血救农场主张永福，旁边站着张永福的儿子，身穿皮衣，戴着金链子，和台下的农民们高下立判。在抽血事件中，始作俑者张永福并没有直接出现在影片里，成为“混沌的资本与官僚的结合体”^[4]隐匿在幕后，揭开了蒙在“田园牧歌”面纱下权力等级压制的乡村社会体系。村边水渠的桥头也是村民们聊天休闲的聚集地，在这种公共场所，村民们认为曹贵英是“脏东西”，不与她接触，村民和马曹二人之间形成空间和精神上的双重区隔。

公共空间有时还会直接入侵二人的天真空间。在抽血事件中，农场主急需马有铁的熊猫血，而村民们需要地租钱和工钱，边缘化的马曹二人也由此被置于乡村权力的中心。为了工钱，村民们挤在老四狭窄的家里对地位低于他们的老四进行道德绑架，张永福的儿子也会用一件大衣的“人情”暗示马有铁再去抽血，当夫妻二人抽血回来后到商店里赊小麦种子，店里的村民还嘲笑贵英尿湿了裤子。“看客”们形成典型的群众暴力，成为“桃源乡土”加速沦丧的助推器。不论是和亲人的相处过程还是和村民们交际互动的过程中，马有铁始终处于被剥夺、欺凌和利用的地位，但他始终是沉默的，正如胡谱忠所言，“他成不了‘反现代性’的英雄”。^[5]

与“土地三部曲”中城乡剧烈的冲突相比，

[1] 查尔斯·泰勒：《世俗时代》，张容南等译，上海三联书店，2016，第27页。

[2] 李睿珺、陈刚：《留存生命中的时间划痕——李睿珺谈〈隐入尘烟〉的导演创作》，《电影新作》2022年第3期。

[3] 查尔斯·泰勒：《世俗时代》，张容南等译，上海三联书店，2016，第11页。

[4] 胡谱忠：《〈隐入尘烟〉：当代文人化的乡村文化想象及其变化》，《电影艺术》2022年第3期。

[5] 胡谱忠：《〈隐入尘烟〉：当代文人化的乡村文化想象及其变化》，《电影艺术》2022年第3期。

《尘烟》中的“城市”隐藏在表层叙事之下，老四和贵英的住房的被三次推倒，其中一个直接原因即是在新农村建设的背景下农村闲置房屋的拆除。城市几乎是以“非在场”的姿态出现在这部电影里，但仍如幽灵一般控制和影响着马曹二人的命运乃至农村社会的未来。现代性带给他们的冲击尤其体现在二人为了抽血几次进城的经历中。豪华高速的汽车让习惯了颠簸驴车的农民产生了生理和心理的双重呕吐欲，贵英还尿在了车里。以至于第二次坐车时后座就被张永福的儿子罩上了一层塑料薄膜，这层薄膜实际上是城与乡之间难以打破的障壁。一旦世俗的空间中有所谓的“现代人”在场，马曹二人呈现的状态就是木讷、畏缩、无地自容的，不再是两人单独相处，尤其是耕种时的那种自然、松弛的氛围。世俗空间越是向外拓展，两人的心越是内缩。明亮高耸的楼房没有他们的容身之处，唯有那个他们亲手搭建的家才是心安之处。

综上，从时间上的三世同堂，寄寓导演传承乡土文明的希望，到空间上的人际关系，揭露乡村空间的落后与卑劣，导演尝试跳出恋乡的幻想，更为客观地记录“乡土”的弊病与衰亡。

三、人命运的死亡结局——未来想象到现状记录

（一）真与幻：反现代性的惨胜

“活埋”是《白鹤》中最重要的情节，但导演却没有选择煽情的拍摄手法，也没有使用背景音乐，而是用一个6分钟的长镜头来表现。镜头默立一旁，冷静克制地注视着老马生命的消逝。导演也没有直接拍摄智娃埋爷爷的过程，影片的最后一个镜头里土坑已经变成了平地，一棵枯黄的大树置于画面中央，智娃和苗苗在画面的右下角，苗苗温柔地将一朵黄花放在了埋葬老马的那块坟地上，二人逐渐跑出画面，两人对话的画外

音也逐渐变小，而画面外部空间槽子湖的鸟鸣声和流水声却依旧。镜头逐渐上摇，现出大树的全貌，此时刚好夕阳残照，一声清亮的鹤鸣传来，伴随着翅膀扑腾的声音一片白鹤的羽毛自上而下进入画面，翩翩飘落在树下，似是老马“乘白鹤去了”。和原著一样，导演并没有交代老马被埋后的情节，就让突然出现的羽毛冲淡“活埋”带来的窒息感，用这一片想象的羽毛来缓解现实的残忍。但导演其实早就给出了老马最终的结局——和老曹一样被掘坟火化。

现代性的进程来势汹汹不可阻挡，老马在这一冲突下为了坚守“乡土”，只能做出活埋自己这一无可奈何又令人胆寒的选择。这一抗争是决绝的，是导演“反现代性”的宣言，隐含了导演对留存传统乡村的一线希望。

（二）生与死：田园牧歌的消亡

《尘烟》中导演并没有明确地拍出马有铁的生死，因此关于电影的结局有多种解读，笔者认为马有铁最终还是喝了农药死在了自己家里。贵英死后电影用了六七分钟的时间展现有铁在这个世界上最后的交代。他卖掉了所有的粮食，还完了年前欠的债。“时间到了”，村民们说，轮回结束了。他一人在房中给贵英烧了纸，坐在床前吃完了一颗鸡蛋，这时导演将镜头清晰地给到了床边桌子的农药瓶，有铁再躺下时，农药瓶已不见了，老四躺在床上，表情痛苦，手里拿着已枯黄的草编的驴，不停地颤抖着。

这一结局的判断其实早在电影里就有了不少暗示。老四和贵英在打土坯时有这样一个镜头：厚重宽广的黄土地上一个一个土坯呈同心圆状排列，中间留有一块圆形空地，俨然一幅八卦图，马有铁弯着腰站在八卦图的中央，而曹贵英却被排除在外。这一颇具神性的画面配上悠长神圣的音乐，暗含了曹贵英终将死亡的结局和马有铁无法逃脱轮回的宿命感，这里的“轮回”既指生与

死的轮回，也指马曹二人代表的农耕文明必然消逝的终局。电影的最后，一抹夕阳残照，老四和贵英的生活正如西部乡土的最后一幅田园剪影，二人的悲剧结局奏响了“田园牧歌式”生活的挽歌，以一种象征化的方式，向过去作别。但《尘烟》的价值并不在于将农业文明放在工业文明的对立面，而是用缓慢的记录向我们展示旧文明体系的美好，同时也包括它的迟滞。

《尘烟》的结局与《白鹤》相比，减少了尖锐的对抗性，导演似乎接受了乡村当下的状态，开始在作品中加入对乡村本身弊病的反思，减弱了原本“反现代性”的特征，导演本人也曾谈道：“我觉得现代文明和传统文化之间的平衡点挺难找的……它们之间的矛盾可能一直存在，我的电影只是去呈现这种矛盾，提供一个视角让大家去思考，而不是去解决这个问题。”^[1]马有铁模糊的结局也反映了导演态度的暧昧与复杂，他客观地记录历史车轮下个体的命运，留给观众更多的思考空间。

四、对李睿珺电影创作的评价

（一）西部乡土的诗意呈现

“中国城市电影和乡土电影，历来成为传统深远的两脉，贯串始终。”^[2]回望百年中国电影史，进入新时期后的第三代导演的作品就开始出现中国乡土电影的表达，直到第五代导演人的横空出世，以《黄土地》《红高粱》为代表的乡土电影享誉中外，将中国电影推入了属于“乡土”的黄金时代。进入20世纪90年代，在浮躁焦虑的社会氛围影响下，中国电影市场众声喧哗。当越来越多的电影开始追求高超的剪辑带来的视觉刺激以及超饱和的叙事对情感的冲击时，李睿珺作为新生代导演，他的人生经历让他和“乡土”始终紧密结合在一起，形成了自己的“高台叙事”。

“土地三部曲”里导演用静观的镜头展现西

部变迁进程中的人和事，在这三部“反现代性”的作品里，现代化的强势入侵激发了西北乡民们内心深处的“乡土情结”，成了拒斥现代化的或激烈或消极的内在精神力量。而《尘烟》在“田园牧歌”的理想图景中放入了“反田园牧歌”的乡村现实困境，对乡土文明进行重新审视与凝望。从“反现代性”到“反田园牧歌”的态度转变，反映了单纯城乡二元对立的叙事模式已不再适应中国乡土的表达，这在一定程度上折射出新时代乡土文明想象的变化。从《白鹤》到《尘烟》走了整整十年，而中国乡土电影也已踏过了半个世纪的山水，我们无需复制第五代电影的辉煌，但应始终扎根土地感知土地带来的力量，奏出新的乡土之音。

（二）恋乡情结下的叙事缺失

前文提到，李睿珺十分熟悉西北大地上的每一道纹理，对“乡土”有着深切的眷恋，但作为电影的创作者，浓重的个人主观色彩导致李睿珺的作品不可避免地陷入了文化保守主义的泥潭，此前已有不少研究者对此进行了详细的阐述，笔者在这里仅简要分析李睿珺的恋乡情怀对新作《尘烟》的影响。

电影《尘烟》以大量的笔墨描绘了一场充满仪式感的四季轮回以及在其中过着桃源生活的夫妻二人，接着在尾声以一次意外结束了这个关于“乡土”的美梦，《尘烟》无疑是一个悲剧，赚足了观众的眼泪。但在眼泪之后应该反问：悲剧是如何形成的？整部电影展现了很多凶手，有城市化对“乡土”的倾轧，有农村宗族关系下层层剥削的权力分配体系，有“乡土”本身的病变和

[1] 郭颖萍：《李睿珺电影创作研究》，兰州大学，2020。

[2] 倪震：《探索的银幕》，中国电影出版社，1994，第51页。

卑弱，也有人性本身的自私和冷漠，电影几乎将批判的矛头对准了所有，但所有的批判又都是浅尝辄止、浮于表面，这是导演叙事功力的缺乏，也源于导演内心深处难弃的乡土情怀。

此外，上文分析提到的以“夫妻天空间”和“人际世俗空间”的对立得出导演的创作有“反田园牧歌”的倾向，但笔者认为这种对立是不彻底的。马曹二人作为李睿珺内心纯洁乡土的映射，几乎具备完美的道德品质，李睿珺固执地将二人塑造为“完美受害者”，冷漠和势利全在他人，在诉尽苦难让人“哀其不幸”后，几乎忘了“怒其不争”，而这种设定在无意间形成的“旁观者的怜悯”在一定程度上是对现实中同样处于失语处境的农民的一种暴力。

导演无法跳出恋乡的情感框架，导致乡土叙事的部分缺失和局限，弱化了电影的现实批判力度，致使电影存在概念化倾向，再加上叙事节奏的舒缓，原本作为核心的四季轮回也容易沦为单纯的美学装饰，这也是李睿珺作品固有的问题。在当前电影市场全球化的趋势下，一部电影如果包含了创作者太多的个人情感和主观感受，孤立地表达民族和乡土特征，那这部电影也只能是一部私人的而非世界的电影。

李睿珺作为当代少有的乡土电影导演，有着独特的艺术风格，在呈现真实西北乡土风貌的同时注入了浪漫的诗意。但作为仍在成长中的导演，李睿珺的创作仍存在无法跳脱恋乡情结、叙事节奏松散的问题。

五、结语

作为新锐导演的李睿珺最早以“土地三部曲”迈入中国乡土电影，直到2022年《隐入尘烟》的上映才真正从电影节走进了大众的视野。李睿珺曾在一个访谈里谈到创作的初心：“我需要去为这片土地和这片土地上的人和事争取一个

话语空间，它们不应该被淹没在时代的洪流里面，我有责任也有义务去记录并且呈现他们的生活。”^[1]所谓“记录”则是对中国基层社会、底层民众生存现状不回避的呈现。李睿珺的乡土叙事对“边缘人物”保持着自始至终的关怀，从西北乡土上面临物质困境的老人，到对老人精神世界的关注，对失落家园的探寻，再到对乡土文化的反思，呈现的都是西北乡民们复杂的乡愁。

从充满眷恋的乡土情怀到对“乡土”本身的落后与弊病的揭示，李睿珺对“乡土”的态度出现了由“反现代性”到“反田园牧歌”的转变倾向。这一转变可能是导演不自觉的转变，却在一定程度上折射了时代的变化。在当今社会改革的进程中，原本被忽视的广大乡村正逐渐走进话语的中心，旧有的城乡二元对立的叙事结构已不再适应新时代叙事的需要，尽管现代化是不可阻挡的发展趋势，但我国归根到底在较长的一段时间内仍是农业大国，“乡土”是不该被忽略的艺术资源。那么，如何在影像中构建如今的乡土中国，如何让乡土的“零余者”真正发声，乡土电影如何为观众创造一个心灵的归所，都是当今电影创作者乃至文学艺术工作者需要思考的问题。

电影先是民族的，再是世界的，乡土电影无疑是展现中国特色的最佳载体，此类电影的创作应在全球化和现代化的进程中对本土文化保持坚守与关怀的同时坚持自省，在民族特色中提炼人类共同的情感本质，既不沉溺于所谓的“东方奇观”，也不盲从于现代性的漩涡，传达真正的中国乡土之音。

〔胡采熠 中南财经政法大学新闻与文化传播学院〕

〔1〕李睿珺、武瑶、刘晓东：《构建西北乡村银幕话语空间的一种可能——电影〈隐入尘烟〉导演李睿珺访谈》，《当代电影》2022年第5期。