

衛改蘭



最後的土地和尊嚴

——關於紀錄片《秉愛》

環保正在成為我們這個時代的主流敘事。主流往往宏大，不用說《阿凡達》這樣的超級商業大片，即使是相對小眾的紀錄片，也總是從片名開始就站在俯瞰地球的空間高度上，比如《地球公民》(Earthlings, 2007)、《地球》(Earth, 200)、《地球2100》(Earth 2100, 2009)。這種宇宙高度，除了主流敘事在說教上的作為，恐怕也是一種時代烙印——從甚麼時候開始，「土地」「大地」這樣的日常詞彙逐漸被「地球」「星球」悄然取，世界縮小到成為可以玩弄於股掌之中的小球？前現代的人沒有這樣狂妄，如果可以稱之為狂妄的話，這種狂妄始於現代。所謂的環保議題，雖然旨在反思現代化的代價，但其立場本身也處於現代性的框架之中，它的狂妄因而是天生的。

在這樣的主流面前，一些貼著土地的紀錄片顯得格格不入，它們不在這個框架之中，也和環保實際上沒甚麼關係（這是我想強調的），鏡頭記錄的是正在被歷史的滾滾洪流所淹沒的人們——前現代的以土地為生的人們，以及他們對土地的感情，而它的記

錄方式是緩慢細長而曠日持久的，換句話說，記錄者有意地使自己貼近農民和土地的節奏，記錄者對鏡頭的耐心如同農民對土地的耐心。正是這種選擇和付出成就了它們作為紀錄片的獨特品格：用時間來挽留正在時間中消逝的價值。比如雷蒙·德帕東 (Raymond Depardon) 用十年時間記錄法國南部的鄉村生活，2008年，他的鄉村三部曲之三《現代生活》(La Vie Moderne) 獲得了 Louis Delluc 的「最佳法國電影獎」。德帕東在片中重訪他曾記錄過的人們，汽車在不同季節的鄉間道路上緩緩行駛，那些道路呈現出驚人之美，略加留意你會發現他的鏡頭低於一般的水平視角，恰到好處地壓向路面，隱藏在鏡頭後面的人無意觀賞風景，而是在凝視土地。這些道路所通往的人們全都垂垂老矣，他們在特寫長鏡頭的凝視中呢喃、走神、發呆、打盹，一種粘稠的寂靜籠罩一切，那是行將落幕的寂靜。這種寂靜讓人想起小川紳介的一句話：「我感覺到這些村子，像一隻只蠟燭在那裡慢慢熄滅了。」

是的，小川紳介，與德帕東相比，這個把自己和農民捆綁在一起的紀錄片導演所投入的不止十年，而是一生。小川的記錄一開始是政治性的，就是他著名的從1968年一直拍到1974年的「三裡塚」系列，那是一場驚心動魄的大規模農民集體捍衛土地的鬥爭，終以東京成田機場的落成而宣告失敗。六部紀錄片見證了國進民退過程中現代化的不義和農民的掙扎，作為日本工業轉型經濟騰飛背後的一個注腳，「三裡塚」系列恰如其分地構成了福柯意義上的「無名者的歷史」。三裡塚之後，小川來到日本最窮的山形縣紮根下來，因為「唯有在行將滅亡的時候才能看到文化的真髓」，要拍攝鄉土，先成為農民。十五年耕田種稻後，小川完成了朝向農民的心理轉變，一種列維·施特勞斯所說的「標誌著人類學家訓練的決定性轉捩點的心理轉變」，小川稱之為「醒悟」：「我最近常常這樣想：也許山形的人們早就在盼著我們醒悟。我們在醒悟的過程中，明白了稻子和人一樣是有生命的。」作為十幾年結晶的紀錄片《日本國古屋敷村》(1982) 和《牧野村千年物語》(1987) 保存了行將消逝的上千年的農業空間和時

間，和時空中的微物之神，它的影像的每一格都如同文物一樣散發著超越性的靈韻。

馮豔的《秉愛》也是這個譜系中的一部作品，之所以寫這樣長的前言，就是為了說明它的歸屬，這是《秉愛》在精神氣質上微妙地區別於其它和三峽有關的影像作品的原因所在。作為當下中國的焦點事件，三峽移民問題吸引了一批電影人前往，成就了一批如《淹沒I&II》（李一凡，鄢雨）、《沿江而上》（張喬勇）、《東》和《三峽好人》（賈樟柯）等有影響的作品。

這些作品普遍有一種事件性、政治性、戲劇性、荒誕性、符號性的敘事特點，儘管這非常契合我們對三峽問題的整體感覺，但某種意義上也並非不是創作速度的局限，創作者像淘金一樣紛紛而來又紛紛而去，作品的空間性遠遠大於時間性。備極殊榮的《三峽好人》選擇兩個三峽的外來者來做敘事視角，既是舉重若輕的聰明，也是一種不得已，這部意象紛繁的作品中最乏力最模糊的地方，恰恰是對那些經受最深的世代生活於此的人的呈現。

《秉愛》的不同顯然有小川紳介的影子。作為受小川作品影響而扛起攝影機的非職業紀錄片人，作為小川的訪談錄《小川紳介的世界》的中文譯者，來到三峽的馮豔在不自覺中尋找的，是人和土地的關係。看慣了小川紀錄片中的農民，三峽普遍的情況讓她失望，人人忙著兌現移民的補償款來借機改變現狀，直到她遇到生活在江邊的張秉愛，一個不願離開土地的普通農婦，一年年在一期期的移民計畫前負隅頑抗，成為時光中獨孤求敗的釘子戶。馮豔對秉愛的記錄跨度八年，時間的自然流逝構成影片的自然結構，中間用四次黑場字幕交待大事或背景（「桂林村村民成為移民」、「第一批移民搬遷」、「餘下的桂林村村民開始重新劃分土地」、「秉愛全家用4800元房屋補償款買下了路邊的幾間窩棚一直住到現在」），之余全是秉愛日常生活的點點滴滴，她的勞作、她的丈夫和子女、她和拆遷幹部的交涉、還有她的獨白。《秉愛》的品相非常簡靜，剪接的節奏傳達出鄉村生活那種特有的慢，沒有畫外音，沒有採訪，持攝影機的人在本能地默默

地被她的拍攝物件所吸引，你能感到一個女人對另一個女人年深日久的友誼。能看出來，馮豔對衝突性的事件不夠熱心（這或許是女導演的特點），片中幾處人物眾多的場面調度也有所欠缺，拆遷問題的肌理展現得並不清晰，然而她關心的物件始終不離秉愛這個人，《秉愛》不僅相當完整地呈現了這個人，而且呈現出了她身上一種根植於土地的不可思議的厚度，這是這部紀錄片的精髓所在。

秉愛非常苦，但不是苦情戲，即使因為丈夫殘疾，家裡的重體力都加在她肩上，也沒有超出極普通的農人的苦。我們看到她背起一百多斤重的柑子，她的丈夫挎著籃子走在旁邊，而兩人同樣安然。苦中有一種驕傲富足的東西，「農村樣樣都有，就是人要苦要做，在城裡人玩得輕鬆。我覺得那樣玩也沒有意思。」秉愛看著鏡頭外的馮豔這樣說，她的眼神意味深長。她對土地有天然的親緣感，她像拾荒者一樣撿起移民留下來的一塊塊田，開墾收歸己有。她站在山坡上望著她的田，比財主檢點自己的金庫還喜悅：「我的田在這兒都望得到，我有好多田一起算怕有一二十塊，跑都跑不過來。我一年做活，一塊塊跑還一塊塊忘記，太多了……」她的韌性來自於土地的生養能力：「只要有田，我就要種起。就是怕他們要砍，等他們砍過了，我又栽起來。桃子樹快，有個三年四年就可以吃桃子。」她張口說出積累了千百年的對土地的智慧：「我捨不得土地，土能生萬物。土是最寶貴的，任何東西都能種。就是這塊土地，她能長經濟，它也能生錢。」她有相當自覺的生命感覺，她提到自己的靈魂是跟著土地走的：「我做夢還是經常性地跟爹媽在一起，是在娘家，夢見這裡，跟著熊大哥（丈夫）的極少，這個人，只怕是好多年以後才能做夢到這裡來，這只怕是屬於靈魂。人的靈魂是不能輕而易舉地跟著人一起走的，我起碼要跟他結婚20年30年以後才能做夢到這裡來。」

很多看過《秉愛》的人都被這樣的秉愛震驚了，潛臺詞似乎是說，一個農村婦女怎麼會有這麼強大的精神世界，這麼高的表達水準。《秉愛》如是照見我們的淺薄和偏見，卑微如秉愛的

勞動者向來被隔離在社會主流話語系統之外，是沉默的大多數之一，我們的文學系統中偶爾有人為他們代言，但從來聽不到他們自己發出的聲音，即使有微弱的聲音，也是樂府民歌所謂的「集體智慧」，是無名者。忽視了與土地相親的農民，便割斷了與土地的精神臍帶。甚至可以說，我們對於自然亦是隔膜的，中國文學雖然窮極了自然的美，但歸根結底也只是文人的審美對象而已，凡事成為對象，便離性命尚遠。陶淵明詩中的自然之所以有特別的份量，大概不是因為他的歸隱，而是他真的做了種田人。他有多少詩寫的是種田人的甘苦，大概種田人最明白。他生命最後寫的自祭文，其中流露出的身為農民的生命體會是可以辨認的：「茫茫大塊，悠悠高畏，是生萬物，余得為人。自余為人，逢運之貧，簞瓢屢罄，絺綌冬陳。含歡穀汲，行歌負薪，翳翳柴門，事我宵晨，春秋代謝，有務中園，載耘載耔，乃育乃繁。」翻譯成白話，其實與秉愛所說的話也相去不遠吧。這篇祭文的最後一句是「人生實難，死如之何？」可見終究還是苦。我們只願意看到陶淵明的灑脫是我們的矯情，陶詩中最深厚的一層被別的東西遮掩了，而陶淵明則成了一個孤伶伶的烏托邦。

秉愛無疑是沉默隱忍的。馮豔說，秉愛是她認識的最慢熱的一個人，她能做的只有等待，等待她徹底敞開自己的那一刻，這一等就是八年。秉愛那種複雜的自尊的眼神我們一點都不陌生。賈樟柯的《三峽好人》也始於紀錄片，有一天當他拍一個老者時，老人一邊抽著煙，一邊笑了一下，賈樟柯讀解出了他的不屑和他對電影的不接受，仿佛是說：你們這些人能知道多少生活？這一笑使賈樟柯放棄了紀錄片，轉而求助於虛構。賈樟柯所放棄的，正是馮豔用八年時間所實現的。沉默是一個人保持自己完整性的最後方式，秉愛有自己完整的道德觀價值觀，而都是內守的、包裹式的，和生存處境的尊嚴息息相關。她如此總結自己的人生：「受丈夫尊敬，受孩子尊敬，平平淡淡過一輩子，別人說我嫁的男人撇，我偏偏要把男人和孩子都捆在一起，把一家人都捆得團團圓圓。將來死了也留個好名聲，我就只留這麼個名

聲。」《秉愛》中特別動人之處，就是這種捆在一起的感情，一種相濡以沫、貧而好禮的傳統農業社會的道德完整性。兒子每次回家一進門，「看見爸爸喊爸爸，看見媽媽喊媽媽，恭恭敬敬的。我去學校，我還沒望到他，他先望到我，老遠喊一聲媽，喊得非常親。」秉愛出門久了，丈夫來河邊看她，他從上衣褲子的口袋裡一只只掏出沿路採摘的柑子，兩人就坐在那裡擦柑子，鏡頭推到特寫，從秉愛的手慢慢移到她的臉，像小學生做作業一樣認真的表情，鏡頭隨後移向丈夫，一張寡言順受的面孔。黃昏了，遠處船來船往，兩人就站在那裡看船。

《秉愛》用影像保存下這樣的秉愛，其意義如同對文明的拾荒，這可以說是這部紀錄片超越國界的詩性所在，記錄某種意義上就是一種拾荒，這是阿格涅斯·瓦爾達 (Agnès Varda) 在她著名的紀錄片《拾荒者》(The Gleaners And I, 2001) 中的一個隱喻：記錄者如同拾荒者。《秉愛》的另一層意義是它當下的政治性，這是導演並非有意為之而作品又必然顯現的，人的存在處境最終是政治性的，尤其是在三峽這個地方。秉愛不願意外遷到城市，因為她看到普通移民的例子不是生活得更好，而是更糟，遑論她這樣已經最貧困的農民。秉愛是村裡最窮的一家，但或許也是最完整自足的一家，這種依存於土地的完整性，是支撐尊嚴的最後一根稻草。移民對於秉愛的殘酷，就是剝奪她的基本生存權和她的生命尊嚴，在這個意義上，秉愛成為釘子戶是別無選擇，這和如今香港菜園村的人反建高鐵完全不能同日而語。秉愛的抵抗中哪裡有甚麼利弊權衡，完全是生存本能使然，如同鐵拳落下來時那種遮擋的手勢。她越是天性強悍，那種小人物在大形勢面前的茫然無助就暴露得愈加徹底。她的抵抗是沒有高度的消極抵抗，對於命運的不公，她的理解只能止於「村幹部腐敗，沒有良心，不得好死」等等，而無法理解這是國家的強權意志。儘管第一期移民的時候她說過：「人狠不了人，反正到那時難不住我……到萬不得已的情況下，我就姓『渾』了。」事實是她在逼迫下一步一步退守，從完好的房子到斷壁殘垣到簡陋的窩棚。

每次拆遷爭吵之後都是她最脆弱的時候，她甚至對著那些幹部說「我的腦子都亂了，我不會寫了，你們說我寫」，體制內沒有她表達權利的空間，她更沒有表達權利的能力（雖然她本來有相當出色的表達能力），結果她張開口，發出的卻是別人的聲音，這是《秉愛》中特別讓人玩味的一個細節，她一心要維護的尊嚴在這個時候無從建立。

秉愛把一切寄託都放在子女身上：「我現在甚麼都不想，只想念我的兩個孩子以後能有個幸福的家庭。」紀錄片《秉愛》在這裡就結束了，但片外的生活還在繼續，據說馮豔還在跟著拍攝。秉愛繼續頑守在土地上，但她的孩子已經長大成人，或者進入城市底層，或者遊走在城鄉結合處，以我們能夠想像的方式，不知道尊嚴的命運如何。這讓我想起09年最重要的一部紀錄片《上訪》，導演趙亮用十年時間紀錄了北京南站上訪人群的辛酸史。這些被侮辱與被損害的人，其堅持得越久，越成為對尊嚴本身的堅持。《上訪》裡也有一個女人，比秉愛堅持得更久，也沒有秋菊的好運氣，她最後被關進了精神病院。有人問趙亮，怎麼看這些「偏執」的人？趙亮說，在這個時代，偏執是一種美德。

作家評語

林沛理：難以相信這是出自學生手筆的參賽作品，其文筆的從容、閱讀的仔細、觀察的深刻、判斷的具說服力，以至字裡行間流露的自信，在在都有評論家的風範和氣度。旁徵博引，但不流於賣弄，而是畫龍點睛。想得夠遠，也想得夠深，但有時令跟在後面的文字喘不過氣。所以要壯健文字這個骨架，讓它來承載思想的重量。

許子東：有內容，有密度。文字樸實、幹練。評論對象，和評論者的文風，都很獨特且實在。

楊 照：「在這個時代，偏執是一種美德。」以一個統一且具說服有的觀點，理解、詮釋《秉愛》，轉述精確有力，而且將《秉愛》置入其藝術脈經中擴充其意義，鋪陳出一組細密的亦是優點。