

《完美的日子》： 东京、木漏日与独行者

■文/王震

电影《完美的日子》，就“东京厕所”项目的缘起以及编剧高崎卓马、主演役所广司和东京都的日常叙事与空间表达来讲，无疑是一部日本电影，但它也因导演带我们重回了文德斯式的“孤独”主题。《完美的日子》在国内尝试分线发行，一月有余，百余家影院，票房300万。在当下市场日益倾向于强价值输出的背景时，这部必须沉下心来才能进入的影片，的确难为了很多观众。毕竟“孤独”的主题，不适宜靠噱头提振的市场。

日常秩序

清洁厕所的工作是平山与世界建立关系的方式，这里包含着他自己存在可以接受的空间模式和内在秩序。从晨曦的扫街声中醒来，叠被、洗漱、浇花、换工装、出门、开车上路，打扫涩谷公园里的豪华厕所，下班骑车去洗澡、晚餐，最后是睡前阅读。早餐从家门口自动贩卖机中取一罐三得利BOSS咖啡，午餐是一份三明治和一盒牛奶，晚餐固定去廉价的炒面档解决。通过平山，观众可以了解打扫东京公厕的全部工序流程，见识已有的和自制的各种繁琐工具，不管是面对十几个按键的智能马桶，还是迷失在迷宫般的厕所建筑里的幼童、宿醉街头的上班族、情急的出租车司机，平山始终持有着平和谦逊的姿态。

平山工作外的生活也是秩序化的，上下班路上以及休息日听听半个世纪前的旧卡带，午饭时用胶片相机拍面前的“木漏日”，夜晚保持睡前阅读的习惯，休息日祭拜、洗衣、打扫、整理书、盒带和照片以及购物(胶片与书)，然后去居酒屋喝酒放松。

影片事无巨细到纪录平山每晚的梦境——每场梦回想着白日种种，有着共同风格的黑白影像，只是会变化出不同图案的视觉线索，像上个世纪欧洲的实验短片。从入睡叠化到梦境，再叠化到下一个黎明的醒来，所以影片中平山的12个日子是可数的，尽管它们节奏不同。第一天影片用了将近30分钟进行白描，最短最乏味的日子只交代了三四分钟。

但是，平山不是被室内固定机位框住的娜·迪尔曼(《让娜·迪尔曼》1975)，《完美的日子》中事无巨细的日常没有指向身份政治；更不是新津春子(被日本评为“国宝级匠人”的清洁工)，这里更没有所谓的工匠精神。镜头以纪录片的方式关照平山的身体在东京都市里的行迹，所有的行迹展示的是身体与空间的自洽。影片中出现两次意外失序，并没有导致有序人物的生活失控。

日常秩序是他身体驱动的内在节奏，而不是因身份导致的社会秩序，所以他的每一天并不一样。清洁厕所不是匠人的工作，也不代表底层生活，而是他精神自守并获得自由的一种方式。

都市空间

影片开片和结尾都是东京清晨的大俯瞰镜头，密密麻麻的建筑群中，横向贯穿着一条川流和高架桥，远方海天连接处是朝阳破出的霞光，笼罩着平山上下班跨越的不同都市空间。

平山在紧邻墨田区的江东龟户，租了个狭小的老旧公寓，小到洗衣、吃饭、沐浴都需在外面的价格亲民的風呂屋(可以泡电气汤的公共澡堂)和浅草寺地下铁道边边的“浅草福”炒面档解决。平山的生活区，还包括休息日去拜下七福神的社区小神社、自助洗衣店、“十字屋”冲印店、“地球屋”旧书店和小居酒屋“红打诺夫”，它们都属于江户时代的町区。这里消费低廉，只看得见老人、低矮的老旧公寓和偶尔载着怀旧游客的人力车，但公共设施齐全，还有突兀耸立的天空树(晴空塔)不断入画，时时闪现出橙蓝紫的光芒，对应着平山公寓二楼紫光下的小花房。它满足着平山朴素自足的平静生活。

工作上，平山需穿行在东京未来感的高架公路区：水边蜿蜒的高速桥、高楼丛林里的高架桥、濒临深渊的一之桥等等，但是进入涩谷公园地带，就会迎来被绿树和鸟蛙声环绕的精致厕所。影片在展示平山的身体与厕所的互动中，呈现出大量的视点镜头，片中最重要视觉线索“木漏日”贯穿始终。如果观众在平山起床浇花和出门抬头时，没有发现他微笑的秘密，那么在他的厕所工作中定会发现。

日文的“木漏日”，由摇曳的树冠、穿刺的阳光和变幻的光影构成，更关键的是，它是一个需经主体观察才会接收到的视像。这让它接近一种灵性游戏，它的每一个瞬间短暂独特，有如随心而生，平山所有的笑意皆源于此。由16位世界级建筑师设计的涩谷厕所，借助不同的光影效果，表达着不同的建筑语言。平山在不同厕所的光影墙上，能捕捉到不同的“木漏日”影像，那些个匆匆

路人看不到的瞬间，独属于平山自己，是阳光穿过远远广阔于东京都的整个宇宙对他的应答。代代木八幡公园里的厕所，如林中三只大蘑菇，出现次数最多。因为之后他要去八幡宫鸟居上面的林间空地用午餐，并用他的口袋胶片机奥林巴斯U1拍下这里最完美的“木漏日”。他还在这里收集刚刚破土的树苗，用报纸叠成的“口袋花盆”带回家，栽种到汤吞杯里，加入到花房餐桌上的那些个盆栽的队伍。

“木漏日”让平山看见自己，让他时而沉浸在自我发现的喜悦中。也因而能看见他人，相信每一个个体存在的意义，这让他对于面前的世界谦恭、敏感而深情。但是，平山寻求内心完满的简朴生活，并不是《日日是好日》(2018)中颂扬的日式仪式感，影片无意鼓励观众将日常起居视为一场场禅修，平山的都市行走，也并非在进行所谓的东京冥想之旅。因为以上的种种，都是为铺垫和刻画平山的孤独处境。

独行者

听歌、阅读、拍照、打扫、吃与睡、观察“木漏日”，沉默者自我放逐般的生活，并没有让平山意识到孤独，直到离家出走的侄女妮可突然出现并与他生活了两日之后。妮可没有干扰平山的生活节奏和内心秩序，而是追随着尴尬的他，好奇地和他一样早起上路，好奇地陪伴他清洁厕所：从偷窥，到拍摄，到上手帮忙。和他节奏一致地在八幡宫后面的树林里喝牛奶，抬头看“木漏日”，掏出一样的奥林巴斯U1，一样去泡只有老人光顾的电气汤，一样在睡前阅读帕特里西亚·海史密斯描写“不安”的短片故事。妮可突然为影片插入了一个他者的幽默视角。这两天里，平山的笑多次突破了沉默，哈哈地出了声；两人并行骑车在樱桥上时，平山说了全片最长的句子：“这个世界其实是由很多的世界组成的，看起来好像都连在一起，但其实也有脱离联系的世界。我所生活的世界，就和你妈妈的世界不同。”

原本是平山悄悄给失聪多年的妹妹通电话，透露妮可的信息。但妮可被接走前猝不及防的拥抱，让平山瞬间破防，也让观众意识到，平山选择的生活如此与世隔绝，短暂的亲情和有交流有陪伴的日子有多么丰盈。乘着雷克萨斯、养着司机、一脸上流社会精英感的妹妹，来自平山过去的世界。随着暗夜里闪着冷光的豪车，三人在平山简陋的公寓前对峙，画面呈现出影片中最复杂的一场光影调度，回应了平山所言的深刻隔膜的不同世界”。妹妹临走前，平山迟疑地上前给了一个拥抱，是笨拙的平山对妮可的拥抱的模仿。他终于看到了自己的孤独，垂头哭泣，委屈得像孩子。这一晚他没有睡前阅读，而是黑暗中抱着枕头发呆。

所以平山不同于《帕特里森》(2016)中写诗的公交车司机。帕特里森日志般通过他取材日常的蹩脚诗歌获得一种艺术视角，以与美国新泽西小镇庸常之味的现实保持距离，却从未放弃个体存在的社会关系。而平山则笃定着他的孤独。孤独让我们在平山身上识别出了《德州巴黎》甚至《美国朋友》等文德斯电影中那些永远要上路的男人，一方面不断找寻自我，一方面逃离过去，逃离命运。妮可正如《爱丽丝漫游城市》里被母亲丢弃的女孩爱丽丝，《德州巴黎》中小心接近失联父亲的亨特，带着生机，成为孤独者的镜子，照见自己的背影。就像看见弗里德里希·希格画中的“背影人物”(Rückfigur)，在巨大的都市或荒野的过剩空间中，那些近景下方暗淡的小小的身影，“既是引诱者，也是被引诱者”(弗洛里安·伊里斯)。他们只有再次走进孤独，继续着孤独的每一个日常。妮可是镜像，真正与平山产生过沟通的另外两个人也是：一个是仅有过眼神交流的涩谷流浪汉，另一个是居酒屋妈妈桑的患癌前夫。第11天的夜晚，借着樱桥下“前夫”的“影子游戏”，平山结识了一个因为死亡将至而进入无边孤独的男人。然后就迎来了全片情感的最高潮——片尾一个直面平山驱车的2分钟画面，每一次打进来的光线都恰到好处地推动着人物悲欢交集的情感——这也是影片中唯一的一个非纪录风格的镜头。

文德斯为《完美的日子》选取了11首经典老歌，作为平山这个沉默者的自我描摹和自我对话。妮可出现后，歌声消失了几天。最后一天的早上，平山重新上路，迎着朝阳，Nina Simone的一首《Feeling Good》高亢而充满力量，她坚定辽阔的每一句歌声，都是在回顾上路者不为人知的艰辛与期待，也告慰孤独者每一天的新生与自由。役所广司封神的演绎，让走进平山的人，看一眼便会泪流满面。平山的孤独所以动人而有力，是因为文德斯再次揭示了个体存在的真相就是孤独。

中国电影艺术研究中心 电影文化研究部专版

《小小的我》： 为弱者书写

■文/雷晶晶

在2024年末的电影市场中，杨荔钠导演的《小小的我》以其直面现实的勇气与细腻深刻的洞察，为国产现实主义题材影片留下了重要的一笔。自上映以来，影片收获了较好的票房成绩，更因其真挚的人文关怀赢得了观众的认可。《小小的我》以脑瘫患者刘春和(易烊千玺饰)为主人公，聚焦弱者的处境与尊严，突破了大众视野中对边缘个体的既定印象，也赋予了他们的价值确认与主体性表达。

现实主义与明星效应： 让观众看见弱者

《小小的我》是一部聚焦现实的影片。近年来，国产电影中以现实为题材的作品并不少见，但现实题材并不必然等同于现实主义。现实题材更多指向内容的选择，而现实主义则是一种创作方法和美学风格。许多影片虽然基于现实题材，但可能采取戏剧化、象征化的处理方式，将现实抽象为寓言式的表达；还有一些影片则是仅将现实作为叙事的背景，未能深入探讨现实的复杂性。

《小小的我》则明确选择了现实主义的创作路径，以贴近真实的方式再现了主人公的生活状态与精神世界。导演杨荔钠通过手持镜头的运用，营造出一种生活的临场感，镜头的晃动与主人公刘春和的主观世界形成共振。这一风格在某种程度上可视为对余秀华诗集《摇摇晃晃的人间》的视觉化呼应，将身体的特殊局限以影像形式转化为一种创作自觉。在美术设计与整体色调上，影片呈现出低饱和度的朴素质感，这种写实风格使观众能够更直接地融入影片叙事，与角色的复杂处境产生深度共鸣。

影片的现实主义选择与主创人员的创作背景密切相关。杨荔钠曾有多部纪录片的创作经验，她的影像语言带有明显的纪实特征，这使她在转向剧情片后，依然在叙事与风格上保留了强烈的现实观照。编剧游晓颖则以其丰富的现实主义剧作经验，提供了扎实的文本基础，进一步强化了影片在现实主义方向的创作意图。

在呈现现实的同时，影片也通过明星效应实现了对观众的最大化抵达。易烊千玺的表演成为本片的重要亮点之一。他通过肢体语言、表情变化和对台词的精准处理，扛住了长镜头和特写镜头的考验，将角色的身体特征与内心的敏感挣扎有机结合，带有强烈的说服力 and 感染力。

值得一提的是，影片中刘春和的两次梦境段落展现了未受身体限制的“正常”状态。实际上，梦中的形象是观众更为熟悉的演员形

象，但在影片的语境中，这种“正常”却显得格外陌生。正是这种陌生感与差异性，使得梦境段落成为现实叙事的有力补充，不仅凸显了角色内心的痛苦，也强化了观众的共情体验，让刘春和这一角色更具加触动人心，得以被观众看见和认同。

在他人的目光下： 弱者如何被看待

《小小的我》并未刻意聚焦于刘春和的特殊身份，而是通过他与外婆、母亲、雅雅三位女性的关系，从三种不同的视角展开，构建起刘春和的生活图景。这些目光揭示了他在家庭和社会中的复杂处境，也折射出他作为一名二十岁的青年，在身体和心灵层面所面临的普遍困境。

外婆(林晓杰饰)提供了一种平视的目光，她对刘春和的态度充满接纳与尊重。不同于母亲的严厉或社会的偏见性注视，外婆以平等的方式与刘春和相处，带他参与老年人的聚会、喝酒、当合唱团的鼓手，鼓励他找工作、上大学、考驾照、尝试与女孩交往等等。外婆没有因为刘春和的特殊身份而过度保护，也没有试图忽视他的局限，而是以一种自然的方式，使他能够在不被特别关注的日常生活中经历普通人的生活。这种平视的关怀，是影片温暖底色的重要来源。

母亲(蒋勤勤饰)的目光则充满了复杂的矛盾性。一方面，她以过度保护的方式介入刘春和的生活，从日常起居到学业规划，再到人际交往，试图通过全面控制来隔绝外界可能的伤害；另一方面，她在潜意识中对刘春和心存厌弃，渴望通过生育二胎来重建一种新的家庭生活，并对刘春和可能对妹妹造成的威胁深感不安。这种矛盾的态度在无形中强化了刘春和“特殊”与“不正常”的身份认知，也让他始终无法真正融入家庭的情感秩序。母亲的行为揭示了家庭内部对残疾个体的隐性偏见与结构性压力，也在一定程度上反映出她在母职与自我之间的挣扎状态。此外，影片中还隐含了母亲与外婆之间的代际关系，为家庭伦理和女性身份的探讨增添了更复杂的层次。

雅雅(周雨彤饰)的目光为影片提供了一个重要的突破点，她的短暂出现带来了超越同情的全新视角。雅雅与刘春和之间的关系，既是出于某种好奇，也包含着与日常生活不同的吸引力。在她的目光下，刘春和的自我欲望被唤醒，他开始明确意识到自己的情感需求与性欲望，并表明自己是“正常的二十岁成年男性”。影片在处理这一问题时显得尤为大胆，因为性欲常常是弱势群体尤其残疾人体的

“一带一路”视域下 《长安，长安》的文化叙事与艺术创新

■文/林梅 胡文发

阿尔·巴巴伊扎德的声音指导，共同为影片增添了浓郁的异域风情与艺术质感。通过这些跨国合作的元素，《长安，长安》成功地搭建起了一座文化交流的桥梁，让不同国家的观众能够在欣赏电影的同时，增进对彼此文化的了解和认识。

“一带一路”倡议为电影行业包括《长安，长安》的跨国合作提供了强大的动力。一方面，电影《长安，长安》的拍摄得到了中央广播电视总台国际在线、西安港文体产业发展有限公司等机构的支持，这些机构的参与为电影的制作提供了坚实的资金保障。另一方面，电影《长安，长安》以“一带一路”为主题，将古丝绸之路起点城市西安和中亚作为拍摄地，实现了中外文化的多元呈现。片中既有西安国际港务区、西安港、中欧班列长安号等现代化的场景，又有兵马俑、大唐不夜城以及秦腔等历史文化元素，这些丰富的文化素材为电影的创作提供了广阔的空间和灵感来源。

《长安，长安》的艺术特色

戏中戏结构在电影中得到了巧妙的运用，极大地增强了故事的层次感。片中，以秦腔《白蛇传》的排练和演出作为一条重要的线索，与主人公阿雅娜和桑加尔的爱情故事相互交织。这种结构使得电影在讲述现实故事的同时，又融入了传统戏曲的元素，丰富了故事的内涵。例如，阿雅娜对秦腔《白蛇传》的着迷，不仅展现了对中国文化的热爱，也为她与桑加尔的相遇和相爱提供了契机。同时，戏中戏的结构也让观众在欣赏电影的过程中，感受到不同艺术形式的魅力，增加了观影的趣味性。戏中戏结构还为电影的主题表达提供了更深层次的支撑。秦腔《白蛇传》中白娘子对爱情的忠贞不渝、对命运的抗争，与阿雅娜在现实

“隐秘话题”，很少被主流影视作品正面展现。雅雅与刘春和的互动为这一“看不见”的议题提供了直视的机会，也让后者的主体性得以更加立体地呈现。在对爱欲的处理方面，影片没有将其浪漫化，而是为两人的关系保留了一种开放性，这种选择强化了叙事的真实感，也体现了主创对现实主义的遵循。

建立自己的视域： 治愈与赋权

在公交公司的听证会上，刘春和发表了一段真情流露的独白：“我在人群里，跟各种各样的目光撞上过，有怜悯我的，有恐惧我的，也有厌恶我的，可很少会有一种眼神，敢于直视我。”这一独白反映了他长期遭遇的困境与挣扎。外部的凝视忽略了刘春和的真实需求，他渴望通过确立自我主体性来突破这种束缚。影片中，刘春和通过一系列主动的行动，展示了他对自身生活掌控和突破的决心。从尝试在咖啡馆打工，到考取驾照，再到对文学，特别是诗歌的强烈情感，刘春和不断通过这些主动行动来突破现实的限制，建立起属于自己的视域与主体性。

诗歌在刘春和的生活中扮演了关键角色。面对现实的痛苦，他在诗歌中找到了一种与世界对话的方式。在刘春和这里，诗歌既是一种语言层面的表达，也是一种对自身存在的确认和超越。在雅雅离开后，刘春和独自徘徊于三星堆博物馆，诗歌的旁白成为一种强烈的主体性声音——此时的声音不再受到身体限制的束缚，而是与他理想中的“正常”声音相一致。通过诗歌，刘春和得以从被怜悯、被忽视、被厌恶的身份中挣脱，成为一个有能力发声、拥有表达权的主体。

同时，诗歌在刘春和实现自我理想的过程中也发挥了重要的作用。影片中，刘春和为小学生试讲语文课，尽管语言表达存在一定障碍，但他对诗歌的理解和共鸣使讲解充满了思想深度与情感张力。这次讲课显示了刘春和对诗歌的热爱，也体现出他希望通过教书育人达成的理想与志向。影片结尾，刘春和成功被师范学院文学系录取，这一温暖的结局为他长期的坚持努力给予了肯定，也显示出诗歌在影片中的多重功能——既承载了疗愈的意义，也成为赋权的工具。诗歌与理想互为表里，帮助刘春和从他的身份中挣脱出来，走向了自我认同与自我实现的道路。在这个过程中，影片没有渲染过于激昂的英雄主义，刘春和以其“苔花如米小”的方式展示了个体的完整与自觉，呈现出一种更加平实却坚定动人的主体性。